

Ivana Todorović

TEORIJA I ZBUNJENOST

O „DEMONIMA TEORIJE“ Antoana Kompanjona

„Teorija će se vratiti, kao i sve, i ponovo ćemo otkriti njene probleme onda kada neznanje bude otišlo tako daleko da će iz njega izbijati samo dosada“. *F. Solers*

Navedeni citat iz dela, kao i celokupan rad Kompanjona, uobličen pod naslovom „Demon teorije“ (uprkos aludiranju na „infernarno“) nosi optimističan duh koji prožima razmatrane probleme u vezi sa teorijskom mišlju o književnosti. „Infernarno“ se zapravo odnosi na „dubinu“, težinu problema sa kojima se teorija književnosti susreće kroz istoriju. Optimistična je ideja opstanka teorije, kao i njene dalje evolucije, uprkos krizama u svetu književnosti.

U uvodnom delu „Demona teorije“ Antoan Kompanjon nam približava pojam teorije književnosti dovodeći je u vezu sa pojedinim književnim i filozofskim kategorijama, posmatrajući kroz istorijski kontekst, kao i kroz ličnu i vizuru odabranih književnih autoriteta. Ovakav princip modelovanja zadržaće se kroz celo delo.

Kompanjon objašnjava i sistematizaciju kategorija kojima se bavio po poglavljima. One su rezultat svodenja kompleksnog fenomena književnosti na njene sastavne elemente, odnosno na šest osnovnih pitanja koja se pojavljuju kao podnaslovi poglavlja:

1. Književnost (literarnost)
2. Autor (intencija)
3. Svet (predstava)
4. Čitalac (repcija)
5. Stil (istorija)
6. Vrednost (kritika).

Autorov pristup problemu karakteriše širina sagledavanja, odnosno “interdisciplinarnost” koja se ogleda u literarnom, sociološkom, antropološkom i aksiološkom interesovanju za aktuelan problem.

U prvom poglavlju Kompanjon pokušava da reši istorijsku zagonetku: „Šta je književnost?“. Pri tome nam predočava problem u samom izboru između dva osnovna gledišta na postavljeno pitanje – kontekstualno (podrazumeva širi istorijski uvid) i tekstualno (podrazumeva lingvistički pristup književnosti kao umetnosti jezika).

Pojedini književni autoriteti smatrali su postavljanje ove zagonetke-pitanja besmislenim, ali i pored takve konstatacije ono je u slučaju Ž. Ženeta rezultovalo novom kategorizacijom – podelom književnog režima na konstitutivni (kanonski ili normativni) i kondicionalni (uslovni) koji dozvoljava relativnost u proceni uzimajući u obzir vreme i značaj pojedinca. Zahvaljujući kondicionalnom režimu u književnost često ulaze filozofski, i spisi slične pri-

rode koje karakteriše insistiranje na estetskom u tekstu. Istorijski posmatrano, odgovor na ovo pitanje se stalno menjao. Prema Aristotelu i čuvenoj „Poetici” književnost su činili epski i dramski rod koji, ostaju kao vodeći i u klasicizmu. Do promene dolazi u XIX veku sa „postaristotelovskim trojstvom”, odnosno, sa podelom na lirski, epski i dramski rod.

Kompanjon zastupa tezu o stalnoj „revitalizaciji” književnosti, odnosno obnovi književne tradicije pojavom novog književnog dela. Ova ideja ide u prilog fenomenu intertekstualnosti, koji nam kazuje o povezanosti književnih tekstova, njihovom međusobnom uticaju na značaj i značenje svakog pojedinačnog dela.

Ove navedene činjenice potvrđuju kompleksnost opsega književnosti. Složenost ovog problema potvrđuje i kriterijum vrednosti po kojem neko delo ulazi u književnost ili se iz nje isključuje, jer je neknjiževnog karaktera. Ono što interesuje Kompanjona je pitanje, šta je to što je specifično književnosti. Odgovor pokušava da pronađe u razmatranju njene funkcije.

Književnost, dakle, može da ima utilitarističku funkciju, da zastupa društvene norme, moral, ali (prisetimo se npr. avangarde) ona može i da ih prevazilazi donoseći inovacije, bunt, nesuglasice sa postojećim sistemom vrednosti... Kompanjon specifično književnosti traži u formi njenog sadržaja (odnosno fikciji kao konceptu, obrascu književnosti) i formi iskaza (preko koje pravi diferencijaciju između svakodnevnog, denotativnog jezika i književnog konotativnog – kada književnost koristi osobine jezičkog posrednika bez praktičnog cilja – formalistička definicija književnosti!). Kompanjon se u objašnjavanju književnog izraza oslanja na primarnu osobinu književnog teksta prema ruskim formalistima, na „literarnost”. Osnovni kriterijum raspoznavanja literarnosti jeste „ostranjenje” (oneobičavanje ili očuđenje – postupak koji svojom inovacijom, eksperimentom remeti uobičajeni automatizam percepcije čitaoca). On uočava i manu formalističke definicije – postoje tekstovi koji se ne udaljavaju od uobičajene upotrebe jezika, a svakako zaslužuju epitet „književni”. Treba imati na umu da je ideja literarnosti saobrazna prevashodno avangardi futurističke poezije.

U drugom poglavlju teorijskog dela „Demon teorije”, Kompanjon izučava specifičan problem pozicije autora u književnom delu koji je tokom istorije prelazio u različite krajnosti.

U periodu „duhovne vladavine” filologije, pozitivizma i historicizma značaj autora u književnim proučavanjima bio je na zavidnom nivou. Njegovo glorifikovanje dovelo je do ideje o postojanju jednakosti između namere, intencije pisca i smisla njegovog dela.

Potpuno suprotnog mišljenja su ruski formalisti, američka *nova kritika* i francuski strukturalizam. Oni u žižu svog interesovanja smeštaju samo delo, dok upliv autora i njegove intencije u književna izučavanja smatraju čak štetnim. Ovakvo teorijsko mišljenje rezultat je zastupanja „larpurlartističkog” koncepta u književnosti, koji bi pojmovima autor, intencija pisca i sl. bio narušen, ugrožen uticajima subjektivnog, humanističkog sa jedne, i „neknjiževnim” teorijama, sa druge strane. Kulminaciju ove ideje iskazuje R. Bart u tekstu „Smrt autora”, gde se književno izučavanje pretvara u čistu „nauku teksta” čiji osnovni predmet izučavanja jeste građa književnosti, odnosno jezik. Humanistička „ogoljenost” nastala sa „smrću” autora nadoknađuje se uspostavljanjem veze između posmatranog teksta sa ostalim (javlja se fenomen intertekstualnosti), kao i uključivanjem nove, objedinjujuće tačke teksta, tradicije i savremenog trenutka a to je *čitalac*. Momenat humanistič-

kog je neophodan, samo u ovom slučaju, na staro mesto pisca stupa nova uloga – čitalac. On je sposoban da prevaziđe intenciju pisca (tzv. „dorasli čitalac“ prema Montanju) i da obogati delo učitavanjem novog smisla. Kompanjon postavlja vrlo interesantno pitanje: koji je smisao primarniji, da li je istinsko značenje dela ono koje je imalo kada je nastalo ili ono koje je obogaćeno poznavanjem tradicije i savremenim iskustvom? Filolozi su se zalagali za prvu soluciju, objašnjavajući da tekst ne može naknadno da dobije drugačije značenje od onog koje je prvobitno imao.

Povratkom na osnovno pitanje hermeneutike, H. G. Gadamer zaključuje suprotno – tekst sa novim čitaocima, sa promenom kulturnog ili istorijskog konteksta dobija novo značenje. Tumačenje se kroz hermeneutičku perspektivu doživljava kao rezultat dijalektike prošlosti i sadašnjosti. Veza između pisca i njegovog dela još radikalnije se ukida sa pojavom *nove kritike*, međutim, neki oblik veze (drugačiji od onog koji nudi pozitivizam, a koji se ogleda u relaciji delo – pisac (biografija) ipak opstaje. „Nova kritika“ zahteva koncentraciju na književno delo, ali ona to delo doživljava pre svega kao proizvod socioloških, psiholoških, filozofskih struktura, odnosno kao produkt iskustva pisca. Stoga je R. Bart u svom delu „Smrt autora“ kazao da je *nova kritika* vrlo često samo učvršćivala „carstvo pisca“. On je pokušao da u proučavanju književnog dela akcenat stavi, ne na pisca, već na jezik posmatranog ostvarenja. Otuda i proizilazi ideja o „smrti autora“. Bart delo izvlači iz svakog konteksta, bez interesovanja za hermeneutičku dijalektiku prošlosti i sadašnjosti. Ovaj prelaz označava dekonstrukciju strukturalizma, a pojavu vladavine poststrukturalizma, odnosno momenat kada nekadašnji ljudski činilac u književnim relacijama (pisac) biva zamenjen novim (čitalac).

Međutim, problem intencije autora, njegovog značaja, kao i pozicije u književnom delu nikako se ne rešava prostom eliminacijom.

Kompanjon nas upravo i podseća da u prilog značaju intencije i autora ide jedan od najinteresantnijih metoda književnog proučavanja – metod uporednih odlomaka. Prema ovom metodu u tumačenju nekog dela teksta koristi se drugi deo istog teksta, ili drugi tekst istog pisca, ali nikada odlomak ili delo nekog drugog autora. Ova činjenica ide u korist ideji o važnosti intencije autora. Prednost pri tumačenju daje se tekstu istog autora nad tekstom drugog, čak iako je tekst drugog autora vremenski mnogo bliži proučavanom tekstu. Kako Kompanjon primećuje, ovaj podatak nam kazuje o nekoj vrsti koherentnosti koja odlikuje književni opus jednog pisca.

Da li to treba da znači da do promene mišljenja, do javljanja novih ideja u opusu jednog autora ne može doći? Kao odgovor, Kompanjon nam navodi Montanjev citat: „Ja u ovom času i ja od malopre smo zaista dvojica“. Promenom mišljenja pisac postaje „nedosledan“, metod uporednog odlomka nedovoljno pouzdan, a fenomen intencije ponovo doveden u pitanje. Dva najčešće upotrebljavana argumenta protiv intencije autora kao kriterijuma ispravnog tumačenja književnog dela su:

1. namera autora nije važna
2. činjenica da delo uspeva da nadživi nameru autora.

Obrazloženje prve teze koje nam daje Kompanjon uopšte nije komplikovano. On nam kazuje da polazna namera pisca u stvaranju dela može biti potpuno različita od završnog

značenja. Međutim, ona može biti i potpuno identična sa smislom koje nam pruža gotovo književno delo. Bitan zaključak je da svedočenje pisca ni u prvom, ni u drugom značenju ne dobija na važnosti. Kao jedino bitna, prema Kompanjonu, jeste namera autora, odnosno pisca da stvori književno, umetničko delo.

Druga teza ide u prilog ideji da se značenje dela menja sa promenom čitaoca i istorijsko-kulturnog konteksta. Relativizam prvobitnog značenja i intencije dela u odnosu na zbir značenja koje tokom istorije i promenom čitalačke publike jedno delo može da stekne, dodatno komplikuje razlikovanje ispravnog tumačenja književnog dela od pogrešnog. Kako uopšte znati koje je tumačenje ispravno? Vilijem Empson je smatrao da je tekst složeni entitet istovremenih značenja. Treba imati na umu da je umetnost intencionalna po svojoj prirodi, ali i to da namera umetnika nije unapred strogo smišljen plan. Bitan faktor u procesu stvaranja jeste učešće nesvesnog. Ono nam i omogućava određenu slobodu u interpretaciji značenja dela.

Kompanjon insistira na uočavanju razlike između „značenja” i „značaja” dela. Na ovu razliku ranije je upozoravao E. D. Hirš. „Značaj” odgovara na pitanje o vrednosti teksta, i za razliku od „značenja” podložan je promenama prilikom recepcije. Hirš je pravio razliku i između *izvornog značenja* (koje je postojalo u vreme nastanka dela) i *anahroničnog značenja* (koje postoji za sve kasnije tumače), kao i između *izvornog značaja* (koji izvorno značenje dela povezuje sa vrednostima iz vremena njegovog nastanka) i *kasnijeg značaja* (koji povezuje anahronično značenje sa vrednostima konkretnog vremena).

Zaključak Kompanjona nakon poglavlja „Književnost” i „Autor”, odnosno poglavlja posvećenih delu i piscu, tekstu i intenciji jeste da se u pristupu književnom delu ne smemo ograničiti na samo jedan metod. Svaki metod pridavao on pažnju izučavanju pisca ili akcenat stavljao na samo delo, ukoliko je isključiv, ne može biti dovoljan u ozbiljnom izučavanju.

Treće poglavlje pod naslovom „Svet”, Kompanjon započinje pitanjem „O čemu govori književnost?”. Poglavlje je posvećeno problemu istinitosti reference jednog književnog dela. U vezi sa pomenutim problemom, Kompanjon raspravlja o fenomenu „mimesis”, pozivajući se pri tom na veliki broj književnih autoriteta. Prvo pominje E. Auerbaha i njegovo čuveno delo „Mimesis” u kojem se kroz istorijski pregled vrhunskih pisaca obrađuje naslovljeni problem. Naš autor potom navodi neke od glavnih škola koje su bile protiv koncepcije umetnosti prema mimesis-principu. Posebnu pažnju posvećuje idejama lingvista, strukturalisti F. de Sosiru i semiotičaru Č. S. Pirsu. Sosir se zalaže za relativnu autonomiju jezika u odnosu na stvarnost. Prema njegovom misljenju, jezik je pre svega društveni fenomen, koji uprkos organizaciji sopstvenog „sistema” zavisi od čvrsto uspostavljenih konvencija. Da bi nam približio svoje postavke o jeziku Sosir je, na kreativan i duhovit način, ovaj ljudski fenomen uporedio sa igrom šaha. Ovim postupkom veliki lingvista nam je približio i svoju ideju o odnosu svet (stvarnost) – jezik. Prema Sosiru, uspostavljeno značenje koje nosi jedna reč menja se od jezika do jezika što potvrđuje činjenicu da je značenje reči proizvod slučajnosti, ali jednom utvrđeno ono postaje obavezno.

Iz ovoga Kompanjon zaključuje da je značenje „diferencijalno”, tj. proizilazi iz odnosa znakova, a nikako „referencijalno” (ne proizilazi iz odnosa prema stvarnosti, stvarima,

svetu, referenci). Sosir ovom tezom brani svoju postavku o relativnoj autonomiji jezika u odnosu prema stvarnosti.

Č. S. Pirs je u objašnjavanju ovog odnosa još radikalniji. Smatra da je nekada postojeća veza između znaka i „stvarnosti“ upotpunosti prekinuta. Prema Sosiru i Pirsu, referenca je uslovljena interpretacijom jezičkog znaka, ona ne postoji nezavisno od jezika.

Stavu o „antireferencijalnosti“ i o mogućem primatu forme nad sadržinom približuje se i R. Jakobson svojom teorijom o šest osnovnih elemenata koji tvore komunikaciju i iz kojih proizilazi šest osnovnih funkcija jezika. Za razmatranje našeg problema najvažnije su „referencijalna funkcija“ (upućena prema stvarnosti) i „poetička funkcija“ (koja ističe posebnost i autonomnost same poruke). On je protiv banalizacije poruka na samo jednu od funkcija, ali ne beži od mogućnosti dominacije samo jedne funkcije. U književnom delu premoć nad ostalim (posebno nad referencijalnom, denotativnom funkcijom) ima poetska funkcija. Vezivanjem poetske funkcije za formu poruke, sadržaj biva zapostavljen. Ovom činjenicom stiče se utisak da Jakobson uzdiže formu nad sadržajem.

Ovaj stav podržava i antropolog K. Levi-Stros. Nakon detaljne analize mita, prvenstvo je dao naraciji u odnosu na deskripciju, tj. na predstavu stvarnosti u književnom diskursu. Jezik ne može da kopira stvarnost (osim ako ga ne ograničimo na onomatopeju). Kompanjon zaključuje da sve što jezik može da podražava jeste jezik. Time se podvlači teza o autonomnosti jezika u odnosu na svet /stvarnost/referencu, a negira se njegova „analogistička“ priroda.

Pojam „mimesis“ Kompanjon predstavlja kroz istorijski pregled. Počinje sa teorijskim idejama antike, kao prvim u nizu. Platon se posebno bavio ovim pitanjem u X knjizi „Države“, razmatrajući svoju teoriju ideja.

Zajedničko Bogu, slikaru, stolaru i pesniku jeste da su svi tvorci, ali na različitom stepenu opštosti. Platon u svojoj filozofiji prednost daje istini. Sve što je udaljeno od nje (pesništvo kao „senka senke“) štetno je po „zdravo“ društvo. Prema Platonu, pesništvo je štetno i zbog toga što pobuđuje iracionalni deo duše kod svog „auditorijuma“. Iako udaljeno od istine (kao npr. u mitovima i tragedijama) ono utiče na slušaoc, stvara konfuziju u duši (koja rezultuje konfuzijom u društvu) i remeti principe umerenosti i razumnosti!

Aristotel u „Poetici“ iznosi drugačiju definiciju mimesisa koja se proširuje na celinu poetske umetnosti. On suprotstavlja epsku i dramsku umetnost, kao predstave istorije, suštom izlaganju istorije. Mimesis, pre svega, vezuje za podražavanje ljudskog delanja. Prvenstvo u dramskoj (ali i u epskoj umetnosti) daje naraciji, nikako deskripciji.

Prema aristotelovskoj, klasičnoj tradiciji, cilj pesničke umetnosti jeste predstavljanje stvarnosti, dok moderna koncepcija književne umetnosti zastupa larpurlartističku tezu. Ona kritikuje ideju mimesisa prema kojoj književnost može da veristički predstavi stvarnost, stendalovski rečeno – poput ogledala. Prema tome, i realizam u književnosti shvata kao poetiku kodova i konvencija iz koje proizilazi diskurs koji nije prirodni ni stvarniji od ostalih. Pitanje reference književnog dela prema pomenutoj modernoj koncepciji povezuje se sa fenomenom intertekstualnosti. Realizam postaje iluzija koju stvara *intertekstualnost*.

Ovaj termin francuskog poststrukturalizma uvela je J. Kristeva polazeći od M. Bahtinovog poimanja dijalogičnosti reči – samo što je sada umesto reči stavljen tekst koji se

uvek posmatra kroz dijalog sa drugim tekstovima. Izučavanje intertekstualnosti zadatak je komparatistike koja se, između ostalog, bavi tumačenjem različitih pojava oblika ovog fenomena – reminiscencija, citatnost, aluzija, parodija, varijacija...

Referencijalna iluzija je pojam koji uvodi M. Rifater da bi opisao stanje čitaoca koji veruje da se književni tekst odnosi na stvarnost. On stoga podvlači činjenicu da književna dela ne govore o stanjima stvari „izvan” njih samih. U svakodnevnoj upotrebi jezika reči se odnose na konkretne objekte, dok u književnoj upotrebi jezika to nije slučaj. Rifater je u autonomnosti „književnog” prilično radikalan:

Kod Jakobsona kontekst je „izvan” teksta, dok kod Rifatera i kontekst je tekst. Intertekstualnost je zapravo literarnost – „svet” za književnost više ne postoji.

R. Bart u članku „Efekat stvarnog” pokušava da iznađe važnost nefunkcionalnih detalja sa stanovišta strukturalne analize. Njihova uloga je u stvaranju što verodostojnije slike koju nam pruža jedno književno delo realizma. Tu funkciju Bart objašnjava na primeru G. Floberove priče „Prostodušno srce”.

Ovakvo poricanje referencijalne funkcije u jeziku književnosti smatra se rezultatom uticaja F. de Sosira i R. Jakobsona. Ali treba imati na umu da arbitrarnost jezika, u smislu apsolutnog negiranja reference, nije teza „Kursa opšte lingvistike”. Prema Sosiru, kao nesvesna ali obavezna, arbitrarna je veza između označitelja i označenog, a ne između znaka i stvari. O arbitrarnosti u jeziku govorio je i R. Bart, pominjući čak „fašizam” u jeziku. Svaki jezik jeste sistem koji ima svoj poredak, a svaki poredak jeste „ugnjetački”. Govoriti, prema Bartu, ne znači komunicirati, već podjarmljivati!

Na drugoj strani su pristalice pojam mimezis, koje u ovom principu vide način spoznaje putem koje čovek uči. Ova teza vodi poreklo od Aristotela. Od modernijih autora naročito su je zastupali N. Fraj u knjizi „Anatomija kritike” i P. Riker u delu „Vreme i priča”.

Fraj posebnu pažnju poklanja tumačenju tri pojma iz Aristotelove „Poetike”. „Mythos” (povest ili intriga) predstavlja „uređivanje činjenica u sistem”. Na osnovu mythos-a zaključujemo da cilj mimezis nije puko kopiranje stvarnosti, već uspostavljanje odnosa među činjenicama.

Drugi termin jeste „dianoia” (misao, namera ili tema) odnosno glavna intencija u vezi sa značenjem dela. Potom, „anagnorisis” (prepoznavanje) koje nam Aristotel objašnjava putem čuvenog primera, kada Edip shvati da je ubio oca i krenuo u bračni život sa rođenom majkom. To je „obrt koji vodi iz neznanja u spoznaju”. Prepoznavanje je „dvostruko”: prepoznavanje do kojeg dolazi junak, potom prepoznavanje teme do koga dolazi čitalac prilikom recepcije intrige dela.

I prema Rikeru mimezis nije puko podražavanje, nego dovodenje činjenica u posebni odnos kojim se stvara prostor fikcije, odnosno umetničko delo. Pripovedanje je način na koji doživljavamo svet i ono predstavlja praktičnu spoznaju o svetu. Oblik spoznaje putem mimezisa je intuitivan, drugačiji od logičko-matematičke spoznaje. Ono je uslovljeno vremenom – uspostavljanjem početka i kraja daje formu redosleda događaja.

Mimezis se, dakle, prema novijim shvatanjima uopšte više ne tumači kao kopija sveta, već kao specifičan način njegove spoznaje.

Na umu treba imati činjenicu da svet koji čini jedno književno delo jeste fikcijski, on ne postoji izvan književnosti. Postavlja se pitanje, da li onda možemo očekivati da jezik književnog dela bude referencijalan. Još je Aristotel, kazujući nam o zadatku pesnika, odgovorio na ovo pitanje. Jezik književnog dela može biti referencijalan, sve dok svet književnog dela jeste saobrazan sa stvorenim svetom.

Razmatranje problema iskazanog pitanjem „O čemu govori književnost?” Kompanjon završava poglavljem simboličnog naziva „Svet knjige” i zaključkom da postoje dve „paralelne” stvarnosti – jedna u književnom delu („svet knjige”) i jedna izvan književnosti („svet oko nas”).

Sledeći u nizu osnovnih problema u izučavanju književnosti Kompanjon nam izlaže u poglavlju „Čitalac”.

Istoricizam pri analizi dela se koncentriše na izvorni kontekst, za razliku od formalizma, koji svu pažnju usmerava na samo delo. Međutim, ni jedna ni druga „intelektualna atmosfera” ne dozvoljavaju konkretniji upliv čitaoca. Još rigoroznija u isključivanju značaja ovom elementu prilikom izučavanja književnog dela jeste „nova kritika”. Ona se putem postupka „close reading” drži strogog analitičkog „seciranja” teksta. Veoma sličan u pristupu tekstu jeste i strukturalizam.

A. I. Ričards je insistirao na ukazivanju naučne pažnje čitaocu pri zajedničkom radu sa svojim studentima, na određenim književnim tekstovima. Od njih je uporno zahtevao da slobodno beleže svoje reakcije pri čitanju pesme (bez prethodnog poznavanja imena autora dela koje se izučava). Rezultati njihovih beleški bili su oskudni, ali dovoljni da podstaknu Ričardsa u razvijanju teorije. Razlog problema nalazi se u samom čitaocu. Da bi rezultati dostigli zadovoljavajući nivo, čitaoca treba „podučiti čitanju”, proširiti mu intelektualne i kulturološke horizonte.

„Afirmaciju” čitaoca nastavio je M. Prust. Smatrao je da čitajući ne pamtimo konkretno delo, već utiske koji su pratili čitanje. Prema Prustu, čitanje je uvek praćeno identifikacijom, uplivom emocija, afektiranjem... Čitajući pokušavamo da, pored dela, razumemo i sebe. Otuda proizilazi „opravdanje” za Prustovu tezu o velikom broju različitih, individualnih interpretacija. Zahvaljujući Prustu čitanje dobija sve veću ulogu. Važnost čitanja počinje da se izjednačava sa pisanjem. Pisanje je, kako primećuje Kompanjon, *prevođenje* jedne unutrašnje knjige, dok je čitanje *novo prevođenje* u drugu unutrašnju knjigu. Važnost čitaoca posebno ističe fenomenološka hermeneutika, potom estetika recepcije...

Uplitanjem elementa *čitalac* u niz fenomena koji čine književnost postavlja se problem njegovog odnosa prema tekstu. On se uglavnom svodi na pitanje slobode/prinude pri interpretaciji dela, potom na pitanje uticaja teksta na čitaoca i obrnuto, na pitanje nivoa aktivnosti/pasivnosti prilikom čitanja...

Ispitivanjem značaja čitaoca bavi se analiza recepcije književnog dela. Kompanjon skreće pažnju da se radovi ovog tipa dele na dve vrste:

- 1) oni koji se bave fenomenologijom individualnog čina čitanja (R. Ingarden, V. Izer)
- 2) oni koji se bave hermeneutikom opšteg odgovora na tekst (H. G. Gadamer, H. R. Jaus)

Sa fenomenologijom i uticajem Ingardena knjiga prestaje da se posmatra kao objekat u prostoru i počinje da se percipira kao struktura u vremenu. Čitalac doživljava tekst i

prilazi mu uz sopstvene norme i vrednosti, kao i uz iskustvo ranije pročitano i doživljeno. Iskustvo ranije pročitano naročito utiče na naše razumevanje smisla dela. Smisao ne postoji određen pre čitanja, već proizilazi iz samog čitanja kao efekat koji čitalac doživljava. Ovo je razlog „dvojne“ prirode postojanja književnosti: ona objektivno egzistira u knjigama, ali realizacija koja izražava njenu suštinu, smisao ostvaruje se samo kroz čitanje!

Na osnovu termina američkog kritičara V. Buta „implicitni autor“, Izer je konstruisao termin „implicitni čitalac“. But je smatrao da kada pisac završi sa stvaranjem dela ostavlja zamenika, tzv. implicitnog autora da kontroliše delo. Stvarajući svoje „drugo ja“, autor stvara i svog čitaoca. Najidealnije bi bilo ono čitanje u kome se stvoreni autor i čitalac u potpunosti slažu.

Postavlja se pitanje, koja je funkcija *implicitnog čitaoca* u odnosu prema stvarnom. On je zapravo neka vrsta nametnutog koncepta stvarnom čitaocu! Implicitni čitalac je neophodan preduslov za potpunu realizaciju efekta jednog književnog dela. Zbog njega uloga stvarnog čitaoca je istovremeno aktivna i pasivna, odnosno čitalac se istovremeno percipira kao struktura teksta (implicitni čitalac), ali i kao strukturisani čin (stvarno čitanje).

Da bi nam što bolje približio svoju viziju čitaoca Izer koristi metaforu o putniku. Čitanje podseća na putovanje. Kao što putnik, u kolima koja se kreću, nije u stanju da opazi sve detalje puta odjednom, tako je i čitalac u stanju da percipira samo jedan aspekt teksta. On potom savladane aspekte kombinuje stvarajući koherentnu shemu koja zavisi od čitaočeve moći zapažanja, kao i moći zapamćivanja.

Naredni termin koji konstruiše Izer i predstavlja ga neophodnim u realizaciji čina čitanja jeste „repertoar“. Postoje dva tipa repertoara – onaj koji je deo stvarnog čitaoca, tj. produkt je njegovih kulturoloških, društvenih, istorijskih normi i onaj koji je deo implicitnog čitaoca, koji je uslovljen samim tekstom. Implicitni čitalac nema izbora nego da se povinuje uputstvima implicitnog autora. Za razliku od implicitnog, stvarni čitalac se nalazi pred lažnom alternativom. On može da se povinuje nametnutom modelu od strane implicitnog čitaoca, ili da to odbije i tako za sebe zatvori knjigu.

Modernije teorije čitanja teže stvaranju veće liberalnosti kod čitaoca. On se sve češće sam nalazi pred tekstom, bez sputavajućeg uticaja implicitnog čitaoca. (Udžbenički primer dopuštanja slobode čitaocu poznat nam je još iz L. Sternovog klasika *Tristram Šendi*. Sličnu pojavu možemo uočiti i kod našeg pisca, M. Pavića, gde npr. u romanu „Unikat“ ostavlja čak prazne stranice kao podsticaj čitaocu da ispiše svoj vlastiti kraj dela.)

Izer teži „otvorenom“, na intelektualnu igru spremnom čitaocu. Problem je što je ovakav tip čitaoca daleko od prosečnog, a bliži idealnom. Drugi problem ove, na prvi pogled izuzetno privlačne Izerove teorije o čitaocu i čitanju, je to što prećutno podrazumeva da će čitalac zahvaljujući bogatstvu svog „repertoara“ uspeti da fragmentarne moderne ili postmoderne romane pretvori u skladne narativne sheme tradicionalnog realističkog ili naturalističkog karaktera. Treći problem ove teorije je njeno vezivanje estetskog vrednovanja za konkretne istorijske, društvene situacije.

U razmatranju recepcije književnog dela Kompanjon nam skreće pažnju i na važnost *književnog roda*. On napominje da začetak teorije rodova treba tražiti u Aristotelovoj „Poetici“. U zavisnosti od književnog roda kojem delo pripada menja se stav čitaoca, nje-

gov odnos prema delu. Imajući na umu književni rod, čitalac automatski raspolaže informacijom kako pristupiti tom konkretnom tekstu i time olakšati njegovo razumevanje.

U dopuštanju slobode čitaocu najdalje je otišao S. Fiš zahtevajući potpuno pravo na subjektivnost tokom čitanja. Prema tome, značenje književnog dela zavisi prvenstveno od čitaoca, jer književno delo je „ono što se dešava kada čitamo“, a ne zasebno postojeći objekat. Prvenstvo je dato njegovoj temporalnoj, a ne prostornoj egzistenciji. Disciplinu koja bi na ovaj način posmatrala i proučavala književno delo, Fiš je nazvao „afektivnom stilistikom“. Njen cilj je analiza „progresivnog odgovora čitaoca na reči koje se u vremenu nižu jedna za drugom“.

Insistiranje na primarnosti čitanja takođe je vodilo ka problemima: čitanje može biti rezultat intencije autora ili može biti rezultat afektivnosti čitaoca. Ni jedna od pomenu-tih krajnosti nisu najpovoljnije rešenje. Fiš stoga autoritet dodeljuje „interpretativnim zajednicama“, eliminišući tako i autora i tekst i čitaoca. Pojam „interpretativnih zajednica“ blizak je Jausovom poimanju „horizonta očekivanja“ i Izerovom „repertoaru“. Fiš ga tumači kao grupu koju odlikuje posedovanje zajedničkih konvencija, normi, prihvatanje iste ideologije, korišćenje istog koda. Fiš je uvođenjem ovog fenomena uspeo da ospori do tada tri važeća autoriteta (pisac, tekst, čitalac).

Naredni pojam kojem Kompanjon posvećuje poglavlje jeste „Stil“. Nauka koja se bavi njegovim izučavanjem jeste „stilistika“. Složenost ovog fenomena uočavamo u krajnostima na koje nailazimo pri prvom koraku njegovog definisanja. Prema jednom shvatanju stil je neizbežna odlika književnosti, dok ga suprotno shvatanje tumači kao iluziju koje se, poput pojmova „intencija“ ili „referenca“, treba osloboditi. Kompanjon nas upućuje na tri najzaslužnija dela za ponovno buđenje interesovanja za pojam „stila“:

1. „Nulti stepen pisanja“, R. Barta
2. P. Rifaterov „Kriterijum stilske analize“
3. „Status stila“ N. Gudmana.

Prva definicija stila, koju navodi Kompanjon, vodi poreklo iz antike. Bila je veoma aktuelna u periodu klasicizma zbog svog prvenstveno preskriptivnog značenja – *stil je norma!*

Prema sledećoj definiciji, *stil je ukras*. U ovom smislu stil se prevashodno odnosi na elocutio, tj. na uobličavanje u reči sa ciljem postizanja posebnog efekta. Aristotel je ovakvom poimanju stila zamerio na momentu „nemoralnosti“, jer prema ovoj definiciji pesnici mogu da pevaju i o „ništavnim predmetima“ koji ne zavređuju pažnju i da opet postignu slavu zahvaljujući svom stilu kazivanja.

Naredna definicija u bliskoj je vezi sa prethodnom: *stil je odstupanje od uobičajene upotrebe jezika*. Sa većim odvajanjem od standardne norme, stil postaje „uzvišeniji“.

Osnovna ideja u ove dve prethodne definicije stila jeste mogućnost da se isti predmet, tema, putem principa sinonimije, izrazi na potpuno različite načine. Savršen primer ove ideje dao nam je Keno u svojim „Stilskim vežbama“.

U narednoj definiciji kaže se da je stil *žanr* ili *tip*. Ova definicija vodi poreklo iz tradicionalnog shvatanja retorike koje je pravila razliku između tri vrste stila (visoki, srednji (umereni), niski (prosti)). Ciceron je tvrdio da ove tri vrste stila odgovaraju osnovnim ciljevima govornika: *probere, delectare i flectere* (dokazati, opčiniti, potresti).

Prema najinteresantnijoj definiciji koju Kompanjon navodi, *stil je simptom*. Ovde u prvi plan istupa „individualnost“, „subjektivnost“ kao osnovna odlika stila. Na ovakvom shvatanju naročito se insistira od razdoblja romantizma. Ova definicija, kako primećuje Kompanjon, naročito se vezala za likovnu umetnost. Stil postaje apsolutni izraz originalne individualnosti umetnika, merilo „autentičnosti“ umetničkog dela, uzrok specifične prepoznatljivosti „duhovne“, ali i „tržišne“ vrednosti.

Od XIX veka stil postaje osnovni koncept istorije umetnosti. Takvu vrstu koncepta plasira H. Velflin insistirajući na suprotnosti između umetnosti romantizma i umetnosti baroka. Velflin se ne zaustavlja na prostom tumačenju suprotnosti između dve konkretne istorijske epohe već ih podiže na viši stepen, tumačeći ih kao dva osnovna vanvremena principa istorije umetnosti.

Poslednja definicija stila koju navodi Kompanjon jeste najopštija. *Stil je kultura*, odnosno, prema „weltanschauung“ jedne zajednice. Stil jeste posledica specifičnosti pojedinca, ali kao što vidimo na osnovu navedene definicije i produkt specifičnosti jedne zajednice.

Prilažući određen broj definicija stila Kompanjon je, pored težnje da nam objasni pojam, uspeo i da, insistirajući na njegovoj višeznačnosti, prikaže svu ozbiljnost i složenost ovog fenomena. Jedan broj teoretičara zbog pomenute višeznačnosti stilistiku smatraju nedovoljno uređenom disciplinom. Oblik stroge naučnosti pokušao je da joj nametne Š. Bali u svom „Udžbeniku iz stilistike“. Razdvajajući je od insistiranja na ličnosti autora i značaju književnosti, pokušao je da je svede na pobrojavanje stilskih sredstava usmenog jezika. Izuzimajući Balijevu ideju, stilistika je primarnim u svojim izučavanjima smatrala i pojedinca i književnost.

R. Bart u „Nultom stepenu pisma“ insistira na definisanju dva pojma, „jezik“ i „stil“. Jezik shvata kao društveni entitet koji ima mnogo veći uticaj na pisca nego što je obrnuto, a stil kao neotuđivu prirodu pisca. Kao kompromisnu sponu između dva pomenuta pojma, Bart uvodi „pismo“ – svesni pečat pisca. („Jezik i stil su slepe sile“ kaže Bart, „pismo je čin istorijske solidarnosti“.) On smatra da postoje tri vrste pisma između kojih pisac može da bira: ugladeno, neutralno i govorno pismo. Prema Bartu, pismo je „izbor društvenog okvira u koji pisac odlučuje da smesti prirodu svog jezika“.

Uzrok napada na stilistiku su upravo zbog same nejasnoće i dvosmislenosti u definiciji njenog predmeta. Stoga 1969. godine M. Arive u „Postulatima za lingvistički opis književnih tekstova“ izjavljuje da je stilistika skoro mrtva. U pitanje je dovedena jedna od njenih osnovnih teza – mogućnost kazivanja istog na različite načine. Princip sinonimije postaje iluzoran, a time je stil lišen svoje suštine.

Veliki protivnik osnovne teze stilistike bio je S. Fiš. Njen osnovni problem, prema ovom američkom kritičaru, jeste „zatvorenost“: tumačenje nekog teksta pretpostavlja njegovo opisivanje, ali i opisivanje pretpostavlja tumačenje. Put izlaska iz ovog začaranog kruga predložili su R. Jakobson i K. Levi Stros u svom radu o „Mačkama“. Oni su zanimanje za značenje, smisao teksta u potpunosti zapostavili u korist izučavanja njegove forme. Ovakav pristup književnom tekstu M. Rifater oštro kritikuje: „Nijedna gramatička analiza pesme ne može nam dati više od gramatike pesme“.

Stil je, kao što je već pomenuto, odstupanje od uobičajene upotrebe jezika. Jakobson, u navođenju osnovnih funkcija komunikacije kao posebnu prepoznaje poetsku funkciju,

ali ne kazuje koja se analiza bavi isključivo njom. Rifater, takođe, tumači stil kao odstupanje od uobičajene upotrebe jezika. Do odstupanja od „standarda” dolazi usled intezivnije upotrebe stilskih sredstava kojima se skreće pažnja na značenje poruke. Ovakvo shvatanje stila budi protivnike „dualizma”. Shvatanje stila kao odstupanja pretpostavlja prihvatanje ideje o postojanju norme (intencije, misli nezavisne od jezika) u odnosu na koju se to odstupanje čini.

Lingvistička struja '60 borila se protiv ovog dualizma težeći jedinstvu jezika i misli. E. Benvenist je tvrdio da je misao u potpunosti zavisna od jezika, bez njega ona ostaje neodređena ideja u začetku.

Uprkos napadima, tri definicije stila uspele su da opstanu i održe pojam i disciplinu. Kompanjon ih navodi uz objašnjenja:

1. stil je formalna varijacija (manje ili više) stabilnog sadržaja. Ovom definicijom princip sinonimije je ublažen idejom mogućnosti izražavanja slične (ne apsolutno iste!) sadržine na različite načine.

2. Stil je skup karakterističnih osobina nekog dela koje omogućavaju da se autor (više intuitivno nego analitički) utvrdi. Ova definicija opravdava ideju stila kao „ličnog potpisa” pisca.

3. Stil je izbor između više „pisama”. Ovaj iskaz podržava Bartovu diferencijaciju jezik-stil-pisac.

Jedina definicija koja nije uspela da se revitalizuje jeste ona preskriptivnog karaktera, koja je stil okarakterisala kao normu, kanon.

Pretposlednja pojava koju u svom delu „Demon teorije” Antoan Kompanjon uzima u razmatranje jeste „istorija”.

Značaj istoriografije za književnost je neporeciv, iako je sam pojam „metaliteraran”. Kompanjon se bavi promatranjem odnosa istorija – teorija književnosti, književna istorija – književna kritika, kao i distinkcije među terminima književna istorija i istorija književnosti.

Teorija književnosti je prema književnoj istoriji zauzela prilično nipodaštavajući stav. Smatrala je da je glavni zadatak književne istorije mehaničko utvrđivanje književne hronologije bez namere da književnost uklapa u istorijski kontekst.

Istorijska svest o književnosti javlja se u Francuskoj pod uticajem nemačkog romantizma, u delu „O književnosti” gospođe De Stal. Iz nje se razvija istorijska kritika koja utiče na stvaranje filologije i književne istorije. Njihova zajednička karakteristika ogleda se u ideji da se pisac i njegovo delo moraju uklopiti u odgovarajući istorijski kontekst.

Pod ovom „parolom” svoje književno-istorijske spise stvaraju Sent-Bev i Ipolit Ten. Prvi književno delo objašnjava iz perspektive biografije pisca i njegove sociološko-staleške pripadnosti. Drugi, apsolutni predstavnik pozitivizma, objašnjava delo kroz „pozitivističko trojstvo” – rasa, sredina, trenutak. Vremenom se utvrdila i semantička distinkcija između pojmova književna istorija i istorija književnosti. Istorija književnosti je, u francuskoj tradiciji, shvatana kao monografija o velikim i manje poznatim piscima, zasnovana na hronološkom principu. Književna istorija je naučna disciplina (metod istraživanja, Wissenschaft, scholarship). Za razliku od istorije književnosti, književna istorija ima dva značenja, jedno opšte i jedno preciznije, konkretnije. U prvom smislu ona obuhvata svako književno izu-

čavanje i tako postaje po značenju bliska filologiji iz XIX veka nemačke tradicije. Uže značenje „filologije“ nosi smisao istorijske gramatike, odnosno istorijske lingvistike. Između ova dva značenja razlika je ogromna i presudna za formiranje negativnog stava prema književnoj istoriji.

G. Lanson je smatrao da počinjemo da se bavimo književnom istorijom onog momenta kada se zainteresujemo za ime pisca ili istorijski kontekst dela.

Do poremećaja „ravnoteže“ u odnosu književna istorija – književna kritika došlo je krajem XIX veka isticanjem autoriteta naučnosti književne istorije prema impresionističkoj, dogmatskoj, nedovoljno objektivno zasnovanoj književnoj kritici.

Kako primećuje sam Kompanjon, umetničko delo je prema svojim osnovnim karakteristikama paradoksalno i stoga podjednako trpi i subjektivno i objektivno. Ono je, kako autor kaže, i večno i istorijsko, odnosno istorijski dokument koji u vremenskom kontinuitetu iznova budi estetske doživljaje. Dvojni prirodu značenja ima i književna kritika. U jednom smislu ona predstavlja različite oblike analitičkih pristupa književnom delu, sa druge strane tumači se i kao mogućnost iznošenja konkretnog vrednosnog suda povodom nekog književnog dela. Iako u osnovi različite, književna istorija i književna kritika su međusobno zavisne. Književna istorija sastoji se u izboru književnog dela na koje skreće pažnju. Upravo taj izbor, odnosno selekcija dela, uvek se vrši zahvaljujući književnoj kritici.

Kompanjon postavlja pitanje koliko je zapravo književna istorija zaista književna, a koliko društvena ili istorija ideja. Lanson i L. Fevr su kroz književnu istoriju želeli da prikažu društvenu istoriju, odnosno insistirali su na prikazivanju društvene dimenzije književnosti. Istoričari stare škole, učeni na „Analima“, uglavnom su se trudili da se drže Lansonovog i Fevrovog principa. Književna istorija može da podrazumeva i istoriju književnih ideja. Ona za razliku od prethodnog programa insistira na prikazivanju ideologije i senzibiliteta jednog vremena. Glavna primedba na ovakvu koncepciju književne istorije jeste njena veća upućenost na društveno-politički kontekst književnosti nego na konkretno književno delo. Pozitivna strana društvene istorije ili istorije ideja jeste ta što daje adekvatan opis društvenog i mentalnog sklopa određenog vremena.

Mnogo bliža književnosti jeste istorija književnih formi. Ona se bavi izučavanjem konstrukcija književnog dela. Kao primer istorije ovog tipa Kompanjon nam navodi delo E. R. Kurcijusa „Evropska književnost i latinski srednji vek“ sačinjeno od toposa antičke književnosti. Tumačeći fenomen književne istorije, Kompanjon se interesuje i za pojam književne evolucije. Suština istorije jeste u tome da prati razvojni put književnosti i uočava načine njegove manifestacije. Ruski formalisti su uočili dva načina evolucije književnosti:

- 1) parodija dominantnih postupaka (princip na kojem je nastao npr. „Don Kihot“)
- 2) uvođenje marginalnih postupaka u središte književnosti (krimi-roman XX veka).

Novo poimanje istorije počinje sa H. R. Jausom i njegovom „Estetikom recepcije“. Prethodne škole nisu toliko obraćale pažnju na recipijente književnih dela. Formalisti su svoje analize zasnivali na suštini književnim činjenicama, a marksisti, kada su i uzimali u obzir čitalački auditorijum činili su to sa sociološkog stanovišta. Jaus, pak, čitaoca stavlja na ključno mesto u tumačenju književnih dela i zato predlaže projekat nazvan „istorija efekata“. On proizilazi iz odnosa istorija – forma kao kompromisno rešenje i to zahvalju-

jući insistiranju na proučavanju dijahronije čitanja jednog književnog dela. Sama ideja stapanja horizonta očekivanja zasnovana je na tom principu – na težnji da se opišu prvobitne reakcije čitalaca na književno delo, kao i sve njegove kasnije recepcije. Ključnu ulogu dobija kritičar kao idealni čitalac, koji zahvaljujući svom obrazovanju ima sposobnost posredovanja između prethodnih i trenutne recepcije konkretnog književnog dela sa ciljem da predstavi istoriju svih njegovih „efekata“.

Kako je Kompanjon primetio, estetika recepcije nastoji da uspostavi istoričnost književnosti na tri plana:

1. proučavajući delo sa akcentom na dijahronijsku situiranost dela,
2. proučavajući sinhronijsku pripadnost dela,
3. proučavajući delo uz posmatranje uticaja opšte na književnu istoriju.

Negativan stav po pitanju odnosa književnost – istorija iskazao je R. Bart u dodatku dela „O Rasinu“ pod nazivom „Istorija ili književnost?“. On se zalagao za već pomenuti I. Fevrom i G. Lansonov program, odnosno za proučavanje publike, kolektivnih mentaliteta, institucija, a ne pojedinca. Međutim, mana svodenja književne istorije na izučavanje navedenih pojava jeste što se ona tim postupkom izjednačava sa opštom istorijom.

Poslednjim poglavljem Kompanjon posvećuje pažnju problemu vrednovanja književnog dela, koji su kriterijumi vrednovanja i na šta se odnose. Kompanjon nam ukazuje na konstantno prisustvo subjektivnog u proučavanju književnosti koje je zasnovano na svesnom ili nesvesnom sistemu naklonosti. Vrednovanje formira najviši status u književnosti, ono uključuje (ili isključuje) delo u svet kanona, još popularnije kazano, klasika. „Kanon“ značenje u ovom smislu dobija u književnosti XIX veka, dok je prethodno bilo vezano za semantiku crkvene terminologije.

Da bi se neko delo smatralo vrhunskim umetničkim delom, ono treba da je „lepo“. Problem nastaje u definisanju, šta je to lepo, kao i u različitosti odgovora na ovo pitanje tokom istorije. „Lepo“ je od antike preko klasicizma i prosvetiteljstva smatrano objektivnim svojstvom stvari. Do promene dolazi sa I. Kantovom „Kritikom moći suđenja“, gde se iskazuje teza o udelu subjektivnog pri donošenju suda o lepom. Prema Kantovom mišljenju sud „ovo je lepo“ jednak je sudu „ovo mi se dopada“. Bitna razlika treba da postoji, a ogleda se u težnji estetskog suda ka nepristrasnosti, u isključivom interesovanju za formu, a ne egzistenciju procenjivanog predmeta. Zahvaljujući učešću nepristrasnog u donošenju suda ove vrste, Kant negira mogućnost relativizma lepog, a ističe njegovu univerzalnost. Kada je u pitanju sud prijatnosti, princip procenjivanja zasnovan je na tezi da svako ima svoj lični ukus u čulnom smislu. Kada je u pitanju estetski sud, očekuje se da dobijeni iskaz važi za sve, jer o lepom govorimo kao o svojstvu stvari!

U vezi sa vrednovanjem i idejom lepog, Kompanjon se bavi i problemom klasika u književnosti. Ukazuje nam na dvojnost značenja ovog fenomena:

- a) klasik kao delo određene epohe (klasicizma)
- b) klasik kao delo nadistorijskog značaja (u vrednosnom smislu).

Neko delo vremenom postaje klasikom. Istom logikom ono može da prestane da poseduje zadobijeni status. Prema M. Berdslju tri osnovna kriterijuma lepote koja se vezuju za delo proglašeno klasikom slična su uslovima koje je svojevremeno isticao T. Akvinski:

jedinstvo, kompleksnost, intezitet iskustva koje pruža estetski objekat (nekada: integritas, consonantia, claritas).

Moderna književnost nam danas donosi korenite promene koje se odnose na suštinske temelje teorije književnosti. Prednost počinje da se daje fragmentarnosti, nejasnosti, kompleksnosti u delu. Otuda, zaključuje Kompanjon, problemi u vrednovanju, kriza kritike, teorijske misli, kao i mogućnosti postojanja klasika iz perspektive modernog. Savremena „intelektualna atmosfera“ opravdava neuobičajeno poentiranje na kraju dela „Demon teorije“ kada Kompanjon kaže: „Jedino književno naravoučenje jeste zbunjenost“.

Uprkos stanju „zbunjenosti“, Kompanjon tokom celog dela zadržava racionalan kritički stav prema teorijskim pregledima koje nam predstavlja. „Konstruktivna“ strana „intelektualne zbunjenosti“ našeg autora ogleda se i u njegovoj potrebi za iskazivanjem ličnih komentara, objašnjenja i zaključaka u odnosu na posmatrane probleme, čime ublažava teorijsku suvoparnost teksta.

Humanističku obojenost i poetsku notu knjiga „Demon teorije“ naglašeno dobija „zahvalom“ nakon poslednjeg poglavlja. Ovim gestom autor podvlači važnost integrisanosti pojedinca u zajednicu, koja, u ovom slučaju, funkcioniše kao stimulativan impuls i intelektualna podrška u suočavanju sa problemom.