

istraživanje uticaja i recepcije

maria moog-grünewald
(marija mog-grinevald)

1. O istraživanju uticaja i recepcije

Studije o uticaju, delovanju, slavi dela, autoru, autorove generacije, novom životu dela i njegovom daljem dejstvu, o celoj jednoj nacionalnoj književnosti itd, još od početka kritičkog posmatranja literature pa sve do današnjih dana, uživaju neprkinutu popularnost. Pogled na bibliografije, naročito na specijalističke bibliografije komparatistike, može da da povoda ohrabrenju za razmišljanje da istraživanje uticaja i delovanja nije najvažniji posao samo uporedne nauke o književnosti, već je komparatistika upravo to – istraživanje uticaja i delovanja. Pažljivom će čitaocu, u svakom slučaju, jedva izmaći da se terminologija pojedinih knjiga na napadno čudan način razlikuje jedna od druge i to za čitave vremenske odsečke: konstatovaće se da su – grosso modo – za period od oko 1880. do oko 1940/50. predstavljeni radovi koji istražuju *uticaj* jednog dela, jednog autora, jedne književne epohe ili čak jedne nacionalne književnosti na jednog određenog autora ili na literaturu drugog naroda – kako bi imenovali samo pojedine od brojnih mogućnosti varijacije; takođe i tamo gde se reč »uticaj« ili »influence« ne eksplicira u naslovu (na primer, *Goethe in Frankreich, Boileau in England, Shakespeare in Deutschland*) radi se o studijama uticaja u nekom širem smislu. Isto tako, registrovaće se svi različiti postupci koji se pojavljuju pod skupnim pojmom »uticaj« (ponekad i pod terminom »delovanje« i dr); pored istraživanja uticaja pojedinačnih ili celokupnog dela jednog autora na drugu nacionalnu književnost nalaze se studije o uticaju jedne književne vrste, jednog stihovnog oblika, jedne literarne tehnike, stila, filozofske škole, istorijski važnog događaja i mnogo čega drugog.

Terminološki poučniji nisu ni noviji radovi koji se, oko 1960. godine, bave »daljim delovanjem« određenih autora, dela, itd: ono što je ranije ponajčešće rečju »uticaj« bilo pojmovno pokriveno, čini se da se zamenjuje, bar na prvi pogled, terminima *delovanje, recepcija, publika* i dr; heterogenost toga što se ispituje pod ovim pojmom nije mala.

U svakom slučaju, u ovim terminološkim promenama ne radi se o čistoj »kozmetici pojma«, ne sipa se jednostavno staro vino u novi levak. Teorija i metoda ispitivanja uticaja više se prostiru paralelno sa teorijom i metodom opšte nauke o književnosti. Čita li se studija, koja je oko 1890. ili još oko 1920. napisana, o uticaju jednog dela ili jednog autora, po pravilu će se konstatovati da su uticaji bili shvatani kao jednostavne determinante, pa je osobina novonastalog dela, dela koje je pretrpelo uticaj, bila *kauzalno* tumačena: celina u smislu pozitivistički orijentisane istorije književnosti označavana je kao pojava književnog uticaja najpre kao proces uzrok – delovanje i to u smislu prirodnih nauka. Promene koje je novo delo, delo koje je pretrpelo uticaj, pokazalo u stilu, formi, tematici i dr, nisu uopšte bile registrovane ili su dobijale samo nešto malo diferencirana objašnjenja. Simplifikovana formula »nasledstva, doživljaja i naučenog« (up. Gutzen i dr, služila je i kao ispitivanje uticaja u tumačenju kompleksnijih fenomena. Tako se, na primer, nisu zanemarivali samo sinhroni odnosi različitih nacionalnih književnosti, već se u obzir nije uzimala ni na ukusu obrazovana uloga publike i određenih institucija (sa izuzetkom Scherera). Ovo – i za današnje istraživanje vredno – sakupljanje životnih svedočanstava, sabiranje građe i motiva, izvora i uticaja, smetnuo je s uma književno-naučni pozitivizam i dosledno je sprovodio svoj koncept istraživanja uticaja naime, da je literarno delo i estetička tvorevina, čije su osobine prepoznatljivije i podložne vrednovanju.

Kako bi se propušteno nadoknadilo, nauka o književnosti u znaku *Nove kritike* pre svega, imanentno orijentisana interpretacija pedesetih godina stavila je upravo umetničko delo i njegove strukture u središte svoga interesovanja. Pošto je prema njenom shvatanju umetničko delo autonomna tvorevina, čiji se umetnički karakter pokazuje upravo u njegovoj nadvremenosti i preživljava istorijski nastale uslovljenosti, istorija uticaja i delovanja ništa ne doprinosi osvetljavanju dela, koje je osvetljavanje istorijskih i društveno uslovljenih primanja bez značaja za razumevanje dela. Ono što važi za temeljito istraživanje jeste samo »vrsta bitka i

svojevredna čudesnost sveta Pesničkog« (Staiger) Opet je preokret njihalice dosledan. Ne-rezonirajuće jake strane imanentne interpretacije, naime, opisivanje »dela umetnosti reči« kao autonomne estetičke tvorevine preterivalo je u svojim negiranjima onih drugih slabih strana i to tada kad je ovakva interpretacija izostavljala iz pažljivog čitanja istorijsku i društvenu uslovljenost delo čak i tamo gde je ona bila i previše očigledna.

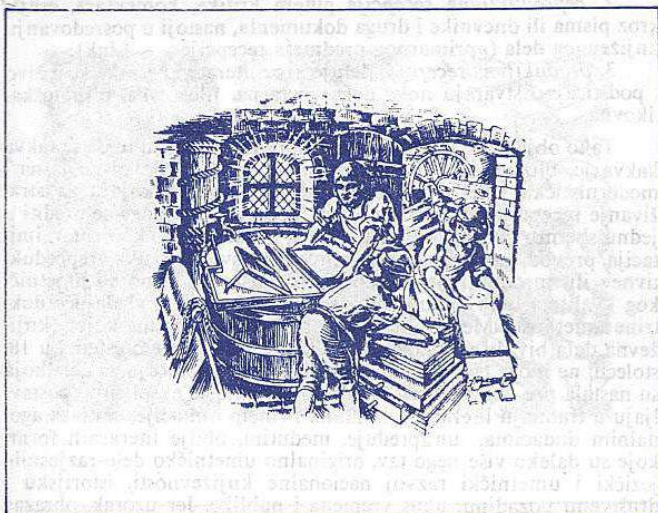
Ali više od epigonskih, ne toliko važne studije interpretacije donosile su, pre svega, teškoće legitimisanju i šezdesetih godina gledale su na »uposlenost« literature, na »umetnost interpretacije«, sa nepoverenjem. Sociologija, kao okvirna nauka, čula je taj zov za »društvenom relevantnošću« sveukupnog vladanja i tako se videla nauka o književnosti okrenuta delu, koja je sve društvene odnose izvan autonomno posmatranog dela pažljivo čitala, kao elitarne i beskorisne. Postavljena po strani od naučnih zanosa, usmeravala se ka demokratizaciji i komunikaciji, pre svega. Krizu književne istorije odlučno konstatuje H. R. Jauss (H. R. Jaus) 1967. u svom značajnom tekstu »Književna istorija čitaoca« (Jauss); on je imenovao simptome i pokazao puteve i sredstva za rešavanje: kriza književne istorije više je posledica jednostrane, samovoljne i autoritativne istorije autora i dela, koja svoje »treće stanje«, čitaoca, slušaoca i posmatrača potpuno, na neovlašćen način, prećutkuje. Čitaocu, međutim, pripada sasvim odlučujuća istorijska funkcija, jer:

»u konkretnom istorijskom procesu književnosti i umetnosti postoje tek posredovanim saznanjem onih koji dela primaju, koji u njima uživaju i prosuđuju o njima, dela koja oni prihvataju ili ne prihvataju, koja oni biraju ili zaboravljaju i tako oblikuju tradiciju, oni mogu preuzeti aktivnu ulogu, da odgovore na tradiciju budući da oni sami mogu (pro)izvesti dela« Jauss, 1975, 325).

Nova ključna reč nauke o književnosti je *recepcija* u komunikaciji.

Postaje jasno: pojam *recepcije*, onako kako će ovde biti primenljiv, širi je od tradicionalnog značenja. Po svom poreklu pripada istoriji prava i tamo označava primanje rimskog civilnog i procesnog prava u evropskim zemljama u renesansno vreme. Ovaj pravnički termin mogao se uspešno preuzeti u književnu istoriju, jer: recepcija ne znači samo pasivno čuvanje, već i »činjenično preinačeno primanje tradicijom prenošenih kulturnih dobara u vlastiti duhovni svet« (up. Rüdiger; Stackleberg). Iz ovog određenja pojma jasno govori pojačani interes za deo koji uzima, za recipijente. Samo, ova starija primena i sama ima ponovo »produktivne recipijente«, »čitaoca u autoru«, dok novija podrazumeva i pasivnog čitaoca, onog koji čuti i konzumira, i njega pokušava da sociološki shvati, pa mu pripisuje i »indirektnu aktivnost«. Jer, prema shvatanju nove estetike recepcije) autor, delo i publika stupaju u dinamički dijaloški odnos, koji je određen izmenom i prisvajanjem. U ovom odnosu *horizontu očekivanja* bitno pripada metodološka uloga (to je pojam koji je Jauss preuzeo od sociologa K. Mannheim (K. Mannheim); up. Jauss); on obuhvata preduslove pod kojima čitalac recipira delo. Treba razlikovati unutrašnje elitarne, delu implicitni horizont očekivanja, pod kojim se, na primer shvata »prethodno razumevanje žanra«, »oblik i tematika dela a koji su odranije poznati« i »suprotnost poetskog i praktičkog jezika (Jauss) od izvanliterarnog horizonta očekivanja koji se ogleda u praktičnom životnom svetu pojedinačnih čitalaca odnosno određene klase čitalaca. Dotična rekonstrukcija spoljašnjeg i unutrašnjeg literarnog horizonta očekivanja može, prema Jaussu, da da odgovor na pitanje kako jedno književno delo biva primano u trenutku svoga prvog predstavljanja publici, zašto se ono u određenom vremenu ovako, a u nekom docnijem vremenu drukčije shvata. U različitom primanju odnosno *konkretizaciji* jednog književnog teksta kroz suvremenog kao i kroz potonjeg čitaoca razvija se dalje, sukcesivno, »potencijal smisla« toga dela. Čini se da je prema ovakvoj predstavi jednog – za najrazličitije konkretizacije i recipijente otvorenog teksta reč o neograničenom subjektivizmu i relativizmu. Svaki način smisla i značenja teksta biva legitimisan istorijskim, društvenim, književno estetskim ličnim životnim dispozicijama recepcije. Međutim, Jauss brižljivo govori o jednom »u delu (...) postavljenom potencijalu smisla« (Jauss)) Ishodište i poredbeno osnova tako je samo delo, smisao kojem je autor smerao, a ne niz i mnoštvo različitih značenja datih kroz čitaoca. Tek pod ovom premisom mogu recepcije dalje biti objektivno opisane, tek tako istraživanje recepcije dobija svoj puni smisao. Tek tada mogu tekst i istorija naučno posredovati. Redukuje li se novija estetika recepcije na ovo naučno kao i filološki održivo jezgro, tada postaje jasno da tzv. recepcijskoestetička refleksija nije nikakav novum; pre se radi o staroj očuvanoj metodi hermeneutičkog tumačenja teksta – naravno, sa pojedinačnim sadržinskim i, pre svega, verbalnim arabskama. Uporozorenje na prednost dela nad čitaocem u svakom slučaju ne isključuje i to da se smisao dela razvija tek postepeno ili dugo vremena nakon svoga pojavljivanja. Isto tako, mnogo je bliže pravilo da svako vreme otkriva jedan sebi vlastiti aspekt dela, koji je ranijim vremenima izmakao i koji docnijim recipijentima ponovo neće biti od važnosti.

Opisom različitih primanja, koja autor odnosno delo tokom istorije doživljavaju, i objašnjenjem ovih primanja određenim književnim, istorijskim, političkim i ideološkim prilikama, proučen je samo deo istorije recepcije jednog dela, naime, samo realne pretpostavke ove recepcije. Time recepcija postaje dijalog, *literarna komunikacija*, a to zahteva više nego što je pasivno primanje i pasivno čuvanje; potreban je odgovor koji sa svoje strane evocira uzvraćanje, uzvraćanje koje čini da realne posledice budu pravovremene. Takve posledice mogu jednom da postoje u *promeni horizonta* publike, koju promenu delo iznudi na osnovu svojih udaljavanja od prethodnog sistema odnosa unutarliterarnih i izvanliterarnih očekivanja. Dela koja isposlušuju promenu horizonta, koja čuvaju *estetičku distancu* od pretpostavljenog očekivanja, važe, uostalom, kao naročito vredna; zabavna i trivijalna literatura, opšte gledano, jednostavno ispunjavaju takva očekivanja. Recepcijskoestetička osnova sadrži tako i kriterijum za vrednovanje literarnog dela. – Dokaz istorijske i »društveno oformljene funkcije« (Jaus) literature, tj. ispitivanje uticaja lektire na ponašanje čitaoca je najvažniji cilj recepcijskoestetičkog istraživanja, istovremeno i takav koji je veoma težak i dostižan samo za jedva uopštavajuće izuzetke. Ukoliko bi važio ovaj naum, time ne bi bila data samo apologija lektire – u vremenu u kojem je važno »zašto, čemu« a ne »po čemu« – već i uverljivi argumenti o smislu i svrsi literarnog istraživanja recepcije. U problematiku, još više u aporiju ovoga projekta, ne može se ovde bliže ulaziti; trebalo bi je, samo zbog potpune shvatljivosti, spomenuti u okviru realnih posledica književne recepcije kroz čitaoca.



»Događajnost« za istoriju književnosti postaje pasivna recepcija čitaoca i reprodukujuća recepcija kritičara (Link) tek tada kada se »prenosi u aktivnu recepciju i novu produkciju autora«, kada »sledeće delo rešava formalne i moralne probleme koje je prethodno delo ostavilo za sobom, i tako može ponovo predati nove probleme« (Jaus). Ovaj aspekt recepcije, naime, vlastita umetnička produkcija, dosad je najbolje ispitano: ovaj je aspekt, onako kako ga vidi estetika produkcije, »ništa drugo do omiljeno pitanje o 'uticajima' kao mogućim pretpostavkama za nastanak novog književnog dela« (Link).

Time bismo bili u ishodištu našeg kratkog pregleda o pojmu i problemu književnog »uticaja«. Trebalo bi da postane jasno: »uticaj« nije više moguće kauzalno-genetički objasniti, od dela do dela, od autora do autora, od nacije do nacije; oni se mnogo više postavljaju kao »produktivna recepcija u posve kompleksnom procesu recepcije u kojem sudeluju tri »instance«: autor, delo, publika. Ovo se saznanje zahvaljuje istraživanju uticaja i – sada treba i ovim dopuniti – istraživanju recepcije u jasnosti i specifičnosti nesumnjive »recepcijskoestetičke refleksije«, a čiji je zahtev bio da se »supstancijalistička« književna istorija, prijenisana na delo i autora, dopuni orijentacijom na čitaoca, tj. na ukupnu dotadašnju nauku o književnosti, bukvalno, da se postavi na glavu. Ona će se morati, pre svega, time zadovoljiti, a naročito istoriji uticaja i delovanja dati nove impulse.

Zbog dalekosežnih zahteva estetika recepcije iziskuje opis teme »uticaj, delovanje, recepcija« – makar i krajnje sumarno. Na istoj će osnovi morati i odgovarajuća kritika u pojedinim tačkama prekoračiti zadane okvire.

2. GRANICE I MOGUĆNOSTI »RECEPCIJSKOESTETIČKE REFLEKSIJE«

Ono što se uvek želi da smatra o teoriji i praksi Jaussovog recepcijskoestetičkog modela, to ipak neće ometati da se njegovom promotoru ospori zasluga pažljivijeg osmatranja uloge čitaoca u

književnoistorijskom procesu. Da on – mada mnogo docnije – naglašava »parcijalnost« (1973) estetike recepcije.

»Parcijalnom« nije estetika recepcije samo zato što nije »autonoma, sebi dovoljna, aksiomska disciplina, već je sposobna da nadograđuje i u zajedničkom radu predstavlja zavisnu metodološku refleksiju« (Jaus); »parcijalna« (tu reč upotrebljavam u modifikovanom smislu) je i zato i, pre svega, stoga što jedva može da određenu – na čitaoca orijentisanu – opštu književnu istoriju napiše, jedva može da »niz dela (time se misli na sva, do određenog vremena, iz tradicije selektirana dela) u interrelaciji recepcije i produkcije« (Jaus) opiše. A to, koliko ja vidim, ne čini iz najmanje dva razloga: prema prvom, recepcijskoestetički zasnovana opšta književna istorija ne uspeva u željenoj stringentnosti na prohodnosti. To svedoči o malenom duhu, da teorije samo zbog toga omalovažavaju, jer one nisu praktične. Ali teorija trpi – i ovo je drugi razlog – od pojednostavljivanja udaljenih podataka od realiteta. Želela bih da oba razloga, obe tačke, objasnim, naročito da istaknem probleme koji se postavljaju pred književnu istoriju koja ne obuhvata samo jednu nacionalnu literaturu.

Recepcijskoestetička refleksija u vezi je sa verifikovanošću tzv. *horizonta očekivanja*. On je, tako se zameralo, u osnovi ima uveravanje o valjanosti zadatka, da ispituje samo empirijsko-demoskopski put što je, razume se, moguće samo za sadašnjost. Za istorijsko istraživanje recepcije pojam horizonta očekivanja jedva je prihvatljiv instrument, pošto dokumentaciju čitaoca ne pravi reprezentativnom za istraživanje recepcije »čuteće« množine pasivnih čitalaca. Zaključci po analogiji ostajali bi spekulativni i ne bi donosili, suprotno dotadašnjem prakticiranom rekursu na »duh vremena«, nikakav heuristički uspeh. Od toga ne oboljeva recepcijskoestetički praxis – nauka o književnosti degradira se u poddisciplinu sociologije književnosti ili nauke o komunikaciji – već se trudi da »fundira tradicionalnu estetiku produkcije i predstavljanja u estetiku recepcije i estetiku delovanja« (Jaus, podvukla M. M-G). Znanje, iskustvo »doživljaja recepcije« čisto pasivnog čitaoca u najviše mogućem broju pruža rezultate pre za psihologiju, sociologiju i, pre svega, za komercijalno ispitivanje tržišta, ali jedva za nauku o književnosti. Da se estetički i literarni osećaj svoga vremena može prosuditi i artikulirati – to je potrebno literarnoj kompetenciji koja se ne može pretpostaviti pri čisto konzumirajućem mnoštvu čitalaca. I dalje: ukoliko se prizna da je književna istorija dinamičan proces, na kojem su tri »instance« (autor, delo i čitalac), tada se mora dopustiti i to da ovaj proces biva aktiviran samo od obrazovanog i kritički, ili čak stvaralački, reagujućeg recipijenta. To nije samo neophodno, već i potpuno smisleno, odrediti se iskustva čitalaca i njihove reprezentativne celine i ograničiti se na »određenu publiku«, čiji socijalni položaj, književni ukus i dr. mogu biti sačinjeni više pomoću mnogostrukih dokumentacije.

Vrag se ovaj put krije ne toliko u detaljima, koliko u celini. Jer, ne radi se o tome da se delovanje i recepcija (Jaus) pojedinačno književnog dela analiziraju i razumeju, takođe nije reč ni o tome da se istorija delovanja i recepcije toga dela pokaže od njegovog prvog objavljivanja do danas. Zadatak i cilj recepcijskoestetičkog koncepta je čak (odnosno bio je dosad) da se pogrešno omalovažavana istorija književnog dela i autora fundira u istoriji književnosti čitaoca, ako čak i ne da se prva zameni drugom. I ovom bi smelo biti savladano pod najboljim dokumentovanim uslovima. I da se ovaj primer pojasni: želi li se saznati kako čitalac u 1809. godini reaguje na Goetheov (Gete) *Izbor po srodnosti*, dijagnostičirana su kompleksna praktična životna čitaoca očekivanja kao i čisto literarna očekivanja. Ovo poslednje može se još, kako to Mandelkov predlaže, razdeliti u očekivanja unutar epohe, autorova očekivanja i očekivanja unutar dela. Ali, da bi se *istorija recepcije* ovog dela opisala, moralo bi se prirrediti analogno istraživanje detalja za »čitaoca« iz 1830, 1850, 1900. itd, pri čemu do određenog vremena narasla recepcija – jednakovredna bez obzira da li je reč o pasivnoj, reproduktivnoj ili produktivnoj prirodi – biva uračunavana u produživanje. Jedna »istorija književnosti kao istorija čitaoca« čak je iziskivala isti, grubo skicirani modus procedendi za svako pojedinačno delo ili za najmanje određenu grupu dela pod podrazumevanjem svih, sa recepcijske tačke gledišta, prethodnih dela. Ali samo ako bi istraživač književnosti prionuo na posao da ovu enciklopediju čitalaca postavi u svet, dogodilo bi se mrtvorodenče. Jer svako docnije delo koje je, u međuvremenu između autora i publike, pronadeno, pomiče i remeti perspektivu iz koje se dotad videla sveukupna literatura.

»Sveukupnom« se literaturom imenuje svetska književnost kao zbir svih književnih dela; za estetiku recepcije je razmatranje literature neophodno i kao iznadnacionalno i kao unutar nacionalno, pošto nacionalne književnosti ne egzistiraju kao samostalni entiteti (Jaus). Činjenično odgovara – da imenujem samo jedan primer – da su u drugoj polovini 18. stoleća u Nemačkoj ne samo Horacije, Homer i Goetheov *Verte* (1774), već i *Ossian* (1762) i Shakespeare bili čitani, kritikovani, prevedeni, obrađivani, jednostavno: »recipirani«. Nije, osim toga, za odbijanje da su svi ovi autori, jedan – više, drugi – manje, imali velikog upliva na dalji razvoj nemačke literature i jezika. Samo: Homer i Horacije, Shake-

speare, Ossian i Verter bili su u Nemačkoj recipirani na drugi način nego u Engleskoj ili u Francuskoj i uticali su na englesku odnosno francusku književnost drukčije, i u kvantitativnom i u kvalitativnom smislu, nego na nemačku književnost. To često zavisi i od poricanih ili potcenjivanih banalnosti različite jezičke pripadnosti publike – i autora. Ovo u pravilu zahteva prevodenje književnog dela, a tako iz njemu originalnog jezičkog medija prelazi u drugi i dobija temeljit preobražaj. Ali samo tada kada u jezičkom smislu strani tekst biva čitan u originalu, konkretizacija umetnikovih namera određena je, pre svega, mehanizmom maternjeg jezika (Kopper Gsteiger).

Međutim, dalje, ova postavka ne leži samo na Schlegel-Tieck-Baudissin prevodu, da Shakespeare početkom 19. stoleća biva u Nemačkoj na drugi način recipiran nego u Engleskoj i Francuskoj. To jednostavno leži u tome – i ovde je banalnost koja se više ne opaža u pravoj meri – da su pojedinačne literature doživle potpuno različite razvoje, doživle one razvoje kojima je određen vlastiti, osobeni karakter i tako je svaka od njih stvorila različite dispozicije recepcije. Ove, u svakom trenutku različite, dispozicije recepcije pojedinih književnosti, koje se mogu ispitati samo na dijahronijskom posmatranju istorije književnosti, važe i pri sinhronijskoj analizi proseka. Time predstave ne postaju duže prenošene, nacionalne literature su čvrste supstancijalne veličine koje egzistiraju paralelno i nepovezano jedna uz drugu; mnogo pre bi trebalo uvideti to da istraživanje internacionalnih literarnih dejstava izmena i istraživanje analognih pojava donosi rezultate, ako one reflektuju identitet jednojezičkih literatura odnosno reflektuju momente literature i u osnovi čine poređenja odnosno paralele.

Time postaje jasno: ako se jezik književnosti prostre u literaturu a publikum u publiku, tada premisa recepcijskoestetičkog modela – da je istorija književnosti tekući dinamički proces između dela, autora i čitaoca – nije više održiva. Jer nebrojena dela strane književnosti dočekana su sa velikim uspehom i kod publike za čiji horizont očekivanja ta dela nisu bila koncipirana. Jedno delo ili više njih iz određene epohe ili cele nacionalne književnosti mogu biti od naročito uticaja na stranu suvremenu ili potonju literaturu, tako da poslednje u njihovom razvoju odlučujuće isprednjači ili da bude promenjeno u svojoj supstanci. I ipak ova publika ne može iziskivati ništa o genezi dotičnog dela ili više dela strane literature. Razvoj književnosti ne predstavlja se time kao jedinstveni veliki proces, mnogo više, može se konstatovati više procesa razvoja. Ne dešava se jedan dijalog, ne događa se jedna »literarna komunikacija«, već više njih istovremeno. Iz toga je uvek moguće ispitivati pojedinačne probleme, na primer, sledeći pitanje »šta (u jednom određenom vremenskom trenutku) biva recipirano a šta ne, zašto su možda Jean Paul (Žan Paul) i E.T.A. Hoffmann (E.T.A. Hofman) svojevremeno bili mnogo čitani izvan Nemačke a neki drugi romantičari tek pomalo« – pojedini Jaussovi predlozi se citiraju u kojima on komparativistički aspekt estetike recepcije po prvi put uzima u obzir, mada dosta bojažljivo. Uvek se zapaža sledeće: kada je teoretičar recepcije konkretan i donosi praktične primere, ti primeri najčešće prikazuju samo pojedine probleme i činjenično daju samo istraživanja o istorijsko-recepcijskim odnosno recepcijsko-estetičkim pojedinačnim problemima. Ovi primeri beleže ili rezultate empirijsko-demoskopskih isticanja recepcije o najviše jednom delu (up. *Boll in Reutlingen*, Hillman, 1975) ili razlikuju (implicitnu) ulogu čitaoca u određenom romanu (Steinmetz /Štajnmeec/, Iser /Izer/) ili opisuju čistu »Hohenkamm«-recepciju od autora do autora, od teksta do teksta, a da ne obraćaju pažnju na razvijajući interakciju čitaoca (Jauss) ili čak interpretiraju istorijski događaj kao uzrok razvijajući analogne literarne fenomene (Jauss, uz to Gsteiger, i Schulz-Buschhaus), pri čemu čitalac kao »partner u razgovoru« ostaje isključen. Praksa se pokazuje daleko odlučnijom od teorije i direktno potvrđuje da su zahtevi teorije prevaziđeni.

Ove veoma uopštene kritičke primedbe ne treba zanemariti, naime, da »recepcijskoestetička refleksija« predstavlja napredak odnosno produženje dotad primenljivog metodološkog instrumentarija. Ona biva odlučujuća – ovo je opštepoznata istina, koja važi za sve metode – za rešenje problema i pridonosi postavljanju pitanja za koja *genuin* ima spreman odgovor. I ovo vredi – empirijsko istraživanje recepcije tamo, a ovde emancipacija kroz literaturu – u određenoj meri i za osvetljenje i adekvatno opisivanje određenih literarnih pojava kao »izvora i uticaja«, »delovanja« i »recepcije« pojedinačnih dela i autora, tj. za tzv. *produktivnu recepciju*. To ne znači povratak na supstancijalizujuće, na produkciju orijentisano, istraživanje uticaja i potonjeg života dela; ono znači mnogo više, određeno ograničavanje teorijskih razmišljanja na područje primena na kojem se – u svakom slučaju, prema trenutnom stanju – mogu postići korisni rezultati. Time se, istovremeno, treba opirati raz-apsolutizovanju aspekta recepcije i podsetiti da su oboje, produkcija i recepcija, »oblici društvenog delanja«. To je punovažno i kada se posreduje između estetike i istorije. Filolog će ovo činiti uspešno kada svakog istorijskog čitaoca i njegovu konkretizaciju klasifikuje i uredi prema sistematskoj analizi teksta.

3. Oblici i načini produktivne recepcije

Odgovoriti na pitanje ko-zašto-kako recipira je, pre svega, stvar recepcijskog istraživanja i trebalo bi da na kompetentan način bude zadatak sociologa i psihologa, onih koji se interesuju za društveni deo »literature«. Naprotiv, to je stvar recepcijskog istraživanja i, time, teoretičara književnosti, da u naše saznanje »dovedu« dela iz određene epohe ili dela koja su tokom dužeg vremenskog razdoblja recipirana, a u kojima se način i intenzitet recepcije dokumentuju, da pokažu pod kojim su okolnostima nadindividualne instance odgovorne za sklonost recepciji. Za važnost i prosuđivanje recepcije i delovanja biće svrhovito diferenciranje prema različitim tipovima realnog čitaoca, posmatrača itd, tj. prema »klasama recipijenata« (Link) i prema različitim vrstama odnosno formama recepcije, pri čemu je prvo tipiziranje u direktnoj zavisnosti sa potonjim. Po pravilu, razlikuju se tri kategorije primanja jednog književnog dela (po Linku):

1. *pasivna recepcija* preko široke čitalačke mase, »većine koja čuti« (Ehrisman /Erisman/); u to se ubrajaju i literarni zaljubljenik, pozorišni habitue, posetilac bioskopa, čitalac novina, učenik, ukratko, svako ko čita, sluša, gleda, svoje »doživljava« recepcije ne saopštava javnosti. – Kvantitet »pasivne recepcije« spušta se i do bestseler-lista, vidi se u visini tiraža, u broju pozorišnih predstava i dr. Kvalitet se, za sadašnjost, eruiru na empirijsko-demoskopskom putu; istorijsko recepcijsko istraživanje ostaje u svakom slučaju upućeno na pismena svedočanstva, koja se istovremeno vrednuju kao prenosilac i zvučnik svojih nemih savremenika;

2. *reproduktivna recepcija* putem kritike, komentara, eseja, kroz pisma ili dnevnik i druga dokumenta, nastoji u posredovanju književnog dela (»primarnog predmeta recepcije« – Link);

3. *produktivna recepcija* deluje kroz literate i pesnike koji živo i podsticajno stvaraju nova dela, literarna, filozofska, psihološka, likovna.

Tako objašnjena, ova podela najpre želi da učini to da se takva kakva je, bližim posmatranjem, pokazuje kao nedovoljno jasna i modernistička: veliki broj književnih vrsta i formi, koja su za istraživanje recepcije čitalaca upravo najpoučnija, ne mogu se urediti u jednu shemu. Vrednuju li se alegorija, humanistički komentar, imitacija, prevod, parodija i drugi žanrovi kao svedočanstva »reproduktivne« ili »produktivne« recepcije, to ne zavisi samo od umetničkog kvaliteta ovih dokumenata recepcije, već i od vladajuće doktrine umetnosti. Merilo vrednosti originalnosti, prema kojem književna dela bivaju vrednovana, još od one diskusije o estetici u 18. stoleću, ne može biti od značaja, i to u svakom slučaju za dela koja su nastala pre ovog istorijskog razvoja i koja se eksplicitno postavljaju u tradiciju literarnog imitatio. Princip imitacije, često sa agonalnim dodacima, unapređuje, međutim, obilje literarnih formi koje su daleko više nego tzv. originalno umetničko delo razjasnile jezički i umetnički razvoj nacionalne književnosti, istorijsku i društvenu pozadinu, ukus vremena i publike. Jer uzorak, obrazac koji se, istovremeno, savladuje i umetnički želi da se nadmaši, formira neophodnu kontrast-foliju, protiv koje se kritički stavovi, odstupanja, zamene, dopune kao i izostavljanja, stilističke, formalne i tematske izmene, ukratko, svako aktualizovanje koje obeležava novo delo uzdiže jasno i vidljivo. I ove su promene, jednakovredno za svaku vrstu, zamislivo direktno svedočanstvo ne samo za nameru autora već i za očekivanja publike, u čijim se osećanjima i umu uzorak, obrazac hotimično preraduje, nekad više a nekad manje. Ne može se poreći: za recepcijskoestetička istraživanja prikladna su naročito takva književna dela i tekstovi koji shvatanju, u modernoj estetici, pre važe kao »epigonalna« i »parazitska« a ne kao ispoljavanje umetničke originalnosti i poetske imaginacije.

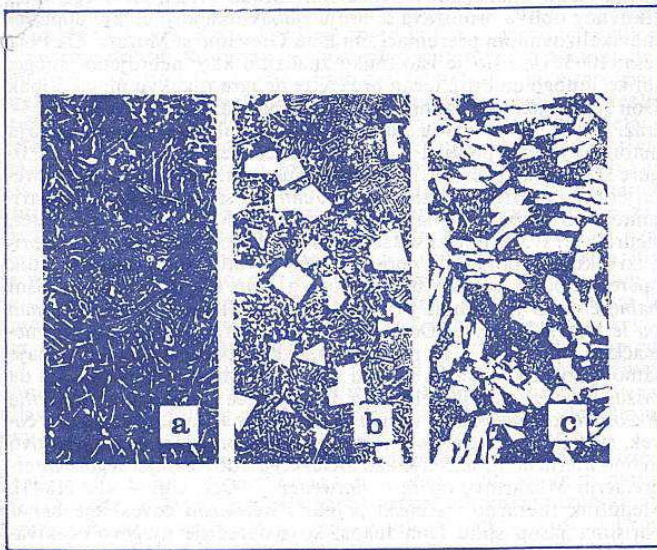
Dalje, pojedine važne književne forme recepcije treba imenovati i ukratko objasniti. Ovde bismo se morali odreći tačnosti i detalja i, pre svega, celovitosti, ne samo zbog već topički nastalog »ogradođenog prostora«, već zbog kompleksnosti onih prethodnih recepcija koje ne mogu nikako drukčije biti opisane nego kao brižljivost brojnih pojedinačnih slučajeva.

Povećano nabranje pojedinačnih – videće se i: produktivnih – oblika recepcije pokazuje stepene koji istovremeno označavaju istorijski niz kao stepen zavisnosti od teksta-uzorka. *Delotvornost kopiranja* srednjovekovnih kaludera može se prepoznati kao prvi stepen recepcije: oni su se interesovali za rukopise grčke i rimske književnosti i tako većem broju čitalaca omogućavali pristup tekstu. Doduše, Cassiodor (Kasiodor) »po čijoj se preporuci ovaj rad uglavnom vodio, uskraćuje prepisivačima zahvate u oblik teksta« (Stackelberg/Štackelberg) i, po pravilu, kaluderi uzimaju na sebe taj zadatak i shvataju verni, rukom rađeni prepis kao pobožnu obavezu. Ovo nije smetalo da vrlo brzo potom nastaju komentari koji, najčešće umetnuti između pojedinih tačno kopiranih tekstova i njihovih delova, tumače tekst prema različitim smislovima (sensus historicus, sensus anagogicus, sensus moralis) i alegorizuju ga. Komentatori su zasnovali svoj egzegetski postupak sa onom sve do renesanse važećom koncepcijom pesništva, prema kojoj pesništvo u poetskoj odori daje najznatniju hrišćansku zbilju i učenje. Tako,

mitološke pripovetke grčke i rimske književnosti zahtevaju, u svojoj istorijskoj neverovatnosti, alegorezu. Ovidijeve priče o metamorfozi doživljavale su, sa svoje strane, alegoričke preobražaje.

Ovi su komentari više nego kuriozitet, periferni appendix koji su današnjem čitaocu jedva razumljivi u svom neadekvatnom značenju teksta. Oni su važni dokumenti za određeni način recepcije antičkih (takođe i novijih) dela od srednjeg veka do 16. stoleća, koji ne daju informaciju samo preko obrazovnog stanja i, tako, praktičnog i literarnog horizonta očekivanja intendirane (i većim delom realne) publike, već se analiziraju samo kao species »literaturi za čitaoca«, a bivaju interpretirani i sa estetičke tačke. Ovo se izvanredno slaže sa *humanističkim komentarom* koji se, doduše, najpre ograničava na čisto filološke primedbe o ortografiji i gramatici, ali skoro dosledno mimoilazi zapažanja o smislu teksta i njegovim koristima za čitaoca. Ekskurzi i primeri najrazličitijeg sadržaja i svrhe dali su humanistima, oslonjenim na jezik i stil antičkih pisaca, priliku za vlastito spisateljsko samopredstavljanje. Tako, jedva začuđuje da se »pedagoški, moralizatorski i politički komentari (...) u renesansi i dalje razvijaju ka sopstvenoj literaturi, koja, sa svoje strane, opet, »bez šara« prelaze u esejističku i aforističku produkciju docnijeg vremena« (Stackelberg).

Ne mora se ići tako daleko da dela Montaignea (Montenj), Gracijana (Gracijan) ili La Rochefoucaulda (La Rošfuko) gledamo kao literarni ogranak humanističkog komentara. Književna kritika, koja vodi računa ne samo o filološkom i esejističkom komentaru,



već i o dnevnicima, pismima, ličnim skicama (naravno, i institucionalizovana književno-naučna kritika) može, ponovo, biti samo »literatura« ukoliko se stvaralački postavi prema književnom delu.

Ovom – po epohama specifičnom – ponovnom otkrivanju i ponovnom oživljavanju sveukupnih grčkih i rimskih rukopisa moraju biti date određene dispozicije, da se ima u vidu recepcija tradiranih kulturnih dobara sa strane recipijentata, da recepcija, dakle, nije slučajna, već je povezana sa tačno određenim istorijskim i društvenim pretpostavkama i institucijama, razume se samo po sebi. Da bi se delovanje i recepcija književnih dela mogli zasnovati, moraju se okviri tradicije povezati sa svim društvenim i institucionalizovanim implikacijama koje su odgovorne za primanje ovog i odbacivanje onog teksta. Događaj tradicija je određujuća na isti način za izbor lektire kao i za stvaranje novih dela. Tako, prevod *Metamorfoza* iz pera Clementa Marota (iz 1530. godine) nije ishodište individualnih sklonosti, već se može posmatrati i vrednovati u vezi sa ukupnom recepcijom antike u 16. stoleću. I osobeni karakter ovoga i drugih prevoda 16. stoleća u Francuskoj opet je u vezi sa stajanjem razvoja francuskog jezika i funkcijom prevoda.

Prevod u humanizmu nije imao samo zadatak da publici nepućenoj u latinski i grčki jezik učini dostupnom stara dela; on je, pre svega, jezička vezba sa ciljem da narodni jezik obogati i usavrši stilskom i tematskom imitacijom prema uzorku dobrih autora. Jedan još nerazvijeni jezik teško će moći rafinovani i diferencirani idiom da, prema modernom merilu, verno i adekvatno prevede, on će raspoloživim sredstvima parafrazirati, adaptirati, imitirati, kako bi na taj način njansama obogatio svoj vokabular i svoje strukture. To za posledicu ima sledeće, da u francuskoj renesansi (i na uporediv način u italijanskom trećetu) »granica između prevoda i prepva (...)«, tj. *humanistički imitatio* »uopšte nije tačno određiva« (Stackelberg). Škola retoričara posmatrala je prevod gotovo kao književnu vrstu. Th. Sebillet (T. Sebiije), teoretičar ovoga književnog pravca, piše o tome u svojoj *Art poetique francoys* (1555, 72, v o):

»(...) la Version ou Traduction est aujourd'hui le Poeme le plus frequent & mieux receu des estimez Poetes & des doctes lecteurs (...)« (Prenošenje ili prevod predstavlja danas pesničku vrstu koja se najčešće uvežbavala i učila, koju »recipiraju« uvažavani pesnici kao i obavešteni i učeni čitaoci i to sa najvećom ljubavlju.)

Iz ovoga postaje jasno da Sebillet pod »traduction« shvata slobodni, elegantni poetski prevod, koji on tada može da poredi sa »imitation«:

»(...) la version n'est rien qu'une imitation« (ebd, 73. r o). (Prevod nije ništa manje i ništa više od *imitatio*.)

Sa *imitatio* pozabavili su se, tako dalje govori Sebillet, do tada najznačajniji francuski pesnici i u tome videli svoj prevashodni zadatak (Sebillet). Pesništvo je, tako, prevod, a prevod je pesništvo, i oba se izmenjuju prilikom svih plodonosnih veza sa svojim uzorima, koji su pre njih stvoreni.

Naravno, potreba oponašanja, ugledanja, može sadržati prodor stranog ali i zaustavljanje recipirane literature. Ova se opasnost u kasnoj renesansi osetila kroz izrazito protivljenje preteranom antikiziranju. Događilo se upravo to za šta u istoriji književnosti od rata *Froschmausekrieg* (oko 500. g. pre n. e) do Moderne ima bezbrojnih primera. Poštovanje, uvažavanje, i to potpuno nekritično, preokrenulo se u izvrgavanje ružu, čak u prezir.

Jedna od najdelotvornijih formi književne kritike su *parodija* i *travestija*, koje bih posmatrala kao oblike recepcije par excellence. Jer osnovni uslov njihovog nastanka je egzistencija jednog prethodnog književnog dela, na koji se one iskazom nadovezuju i prema kojem se određuju, naime, stoje u kritičko-distancirajućem odnosu. Osnovni uslov njihovog delovanja je tačno poznavanje parodiranog odnosno travestiranog dela putem publike, čak prezasićenost ovim delima. Time parodija i travestija ne predstavljaju samo recepcijske forme sui generis, one su i zamislivi pouzdani dokumenti za intenzivnu recepciju parodiranih i travestiranih dela. – Ne bi trebalo dati definiciju parodije i travestije pošto nije moguća jednoznačna definicija; trebalo bi ih samo diferencirati za pojedine epohe i književnosti. Neka samo ovoliko bude kazano: ukoliko želi da predstavi poznatu građu u komično-vedroj formi i da klasifikuje poznato delo u novoj, spolja modernoj »odorik«, travestija će biti varijacija humanističkog *imitatio*. Ali, po pravilu, obe – travestija i parodija – nameravaju da, različitim sredstvima, travestirano odnosno parodirano delo unize, da mu umanje značaj. Kritika i poruga ne moraju samo da uvažavaju delo koje je uzorak za parodiju i travestiju. Kritikovati se može autor i njegov jezički stil doveden do manira, mogu se kritikovati određene književne norme koje parodirano ili travestirano delo par excellence utelovljuje, kritikovati se može privrženost modelu književnog dela kao i slepa idolatrija koja publiku odvraća od jednog dela. Razlikovaće se intencije prema autoru, delu, jeziku, stilu, modelu i recepciji; po pravilu, u jednom parodirajućem odnosno travestiranom delu utemeljivaće se istovremeno više intencija.

Parodija i travestija kritikuju i ismevaju ne samo izumrlo delo ili rod, one deluju i prilikom stvaranja novih dela i novih žanrova. One su mogućnosti literarne emancipacije ili, kako je to Durrenmat /Direnmat/ formulisao: one su »sredstvo za ponovno sticanje poetske slobode u muzejskom veku starina« (Pable). Ovo određene funkcije dopušta da izvesnu važnost opštosti tražimo, da je uskladimo naročito sa vremenom od 16. do 18. stoleća, tj. sa epohama za vreme kojih su se moderne evropske književnosti u fazama promena postepeno odvajale od svojih antičkih uzora i našle sopstvene puteve. Na ovom putu klasični *imitatio* formira markantni miljo-kaz. On je spolja slobodna, stvaralačka forma recepcije, koja, doduše, poseže za antičkom građom i motivima, ali se u formalnom, jezičko-stilskom, pre svega, tematskom stvaranju podređuje svim vladajućim *raisonnima*. *Raison*, ljudski um, izmenjuje norme koje su se do tada i ne gledajući preuzimale od antike i diktirao je odsad ne samo društveno-političke zakone, već i estetičko-književne. Ne pokušava se više pisati šta i kako su Homer, Vergil, Ovidije pisali, već kako bi pisali da su bili suvremenici Ludviga XIV. Antička dela i građa prilagođena su jednom *gout classique* sasvim kultivisanog i estetički senzibilnog dvorskog društva. Iz ovoga govori uverenje kulturne i civilizovane nadmoći koja vodi ka *Querelle des Anciens et des Modernes* i preuzima argumente nastupajućeg prosvetiteljstva.

I u veku prosvetljenosti podsećao se čovek na antičke uzore. Ipak, sada manje interesuje građa (odnosno dela), interesantnije su forme i žanrovi, najpre ep i tragedija. U ostalom, književna produkcija postaje sve slobodnija i raznovrsnija, u građi, književnoj vrsti i temi, u delima nezavisnijim od prethodnih dela. »Uzorci«, »uzori« ne stvaraju se više jednoznačno, pre svega, ne više nakon što je ključni pojam poetike evropske renesanse i francuske klasike, *imitatio*, zamenjen dijametralno suprotnim pojmom 18. i 19. stoleća, pojmom *originalnost*.

Nije bez draži dve veoma slične slike staviti jednu nasuprot drugoj, koje su dva pesnika upotrebljavala za prikazivanje stvaralačkog akta kao poetskog ostvarenja. Jedan je Petrarca /Petrarka/ on je podstakao oponašanje antičkih autora o slavljenju vlastitog

jezika i poezije i, takođe, sam to ostvario; nije, dakle, bez draži predočiti, u *Familiares* I, 7, njegovo razumevanje ovoga *imitatio* u slavnom poređenju sa pčelama (up. u vezi s tim Gmelin /Gmelin/, Stacelberg):

»Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent.«

(Pčelama ne bi pripala slava ako ono što su zatekle ne bi pretočile u kakvu drugu i bolju supstancu.)

Goethe, koji je idealu originalnosti obavezan i koji je filološki zahtev za uzorima i uticajima osećao kao »veoma smešan«, navodio je o značenju svoje stvaralačke vlastitosti diskretno ali u potpunosti smisljeno poređenje:

»Isto bi se tako moglo pitati dobro ishranjena čovjeka, koliko je pojeo volova, ovaca i svinja, koje su mu dale jakost (...). Ja zahvaljujem mnogo Grcima i Francuzima i neizmerno mnogo dugujem Shakespearu, Sternu i Goldsmithu. Ali time nisam još otkrio izvore svoje kulture; to bi išlo u beskrajnost, a ne bi ni potrebno bilo« (J. P. Eckermann, *Razgovori s Goetheom*, preveo Zdenko Škreb, Zagreb 1950, str. 66, pismo od 16. decembra 1828. godine).

Obe slike žele da opišu pesništvo kao spolja komplikovan proces preobražavanja prethodno nađenog »osnovnog materijala« u drugu, plemenitiju supstancu, da ga prikažu kao propis raspoloživih jezičkih sredstava imaginacije. One to čine jasno, pošto oba autora jednakovredno citiraju, jedan – sledbenik literarne originalnosti, drugi – sledbenik humanističkog *imitatio*, da je književna produkcija već recepcija samo tamo gde se prethodnicima in litteris svesno opire.

Već spomenute forme recepcije označavaju recepcije koje se odigravaju na relativno širokoj osnovi, tj. one svoju egzistenciju zahvaljuju prethodnom književnom delu ili bar određenim, utvrđenim osobinama toga dela, na koje se recepcije odnose komentirajuće, prevodilački, imitirajuće, parodirajuće itd. Svaka od ovih formi postoji u svim vremenima književne produkcije, mada u različitim oblicima izražavanja koji su različiti za svako vreme i za svakog autora. O tome ne treba nijednog momenta da zavarava činjenica da mi iskazujemo određene razvojne stepene u hronološkom nizu. Oni se par excellence tiču recepcije antike u evropskim književnostima od srednjeg veka do 18. stoleća; oni mogu, na analogan način, da važe i za rimsku recepciju grčke književnosti. oblici recepcije su, ako se »duborezački« skiciraju, u svim svojim vremenski vezanim egzistencijama, u svakom slučaju, pro-eminentni (izuzetak je humanistički *imitatio*) i upravo time u dijahronoj tradiciji stoje kao sinhrona konvencija.

Daleko težim postaje otkrivanje recepcije i njenih književnih, društvenih, istorijskih uslova s kraja 18. stoleća; ne samo zbog toga što su uzorci već toliko puta upotrebljavani i što su autori težili važnom originalu, već i zato što je izmena u okvirima svetske književnosti iskusila zapaženi intenzitet. Istraživanje recepcije znatno se komplikuje tada kada se pre radi o istraživanju recepcije jednog dela u vezi sa opštom recepcijom jedne nacionalne književnosti kojoj ovo delo pripada; kada se, naime, radi o književnoj recepciji filozofskog ili društveno-političkog mišljenja, kada vredi dokazati »uticaj« književno-estetičkih teorija na praksu književne produkcije, pre svega, tada kada se radi o tome šta prema novijim tendencijama u književnonaučnom poslu biva pokazano kao *uticaj* u užem smislu: o »individualnom predhodniku delovanja jednog dela ili pesnika na drugog pesnika ili na drugo delo« (Koppen). Individualni karakter ovoga prethodnika uskraćuje to da književne uticaje vidimo i tamo gde se, pre svega, radi o tradiciji ili konvenciji. (Primeri za ovo su petrarkizam 16. i 17. stoleća ili oduševljenje mitologijom u renesansi i baroku.) Posmatraju li se ova individualna književna srodstva kao psihološki uzor ili ako se svaki pojedinačni uticaj vidi kao delo celog snopa književnih i vanknjiževnih uticaja, uvek se dolazi na to da se pokaže »šta je recipirani autor započeo sa svojim uzorkom, kako ga je preoblikovao, podredio vlastitim umetničkim intencijama i koju mu je novu poetsku funkciju pozajmio« (Koppen). Iz ovoga sledi pitanje o uslovima i pretpostavkama i za individualnu recepciju, što nas onda prirodno i veoma lako vraća u područje određene tradicije i konvencije. Jer su i važnoj i opsežnoj individualnosti određenog uzorka recepcije određene tradicije:

»Nijedan pesnik, nijedan umetnik nema sam za sebe celovito značenje. Njegov značaj, ocena njegovog dela jeste ocena njegovog odnosa prema mrtvim pesnicima i umetnicima« (T. S. Eliot, »Tradicija i individualni talenat«, *Izabrani tekstovi*, Beograd 1963, prevela Milica Mihailović, str. 35).

Za veze između velikih autora razvio je H. Bloom /Blum/ hermeneutičku teoriju koja se ovde tek skicira i to zbog svoje originalnosti. Bloom zamenjuje mitologem »prethodnika« kategorijom »creative misreading«. Potom se interpretira reakcija pesnika na njegovog poetskog oca i to prema šest različitih tipova: kao korektura odstupanja (*clinamen*), antitetičko dopunjavanje (*tessera*), nedogadjanje (*kenosis*), sublimiranje (*askesis*), vraćanje ka izgubljenom prasmislu (*apophrades*) ili kao prodor ka neslućenim posledicama (*demonization*). Treba se ograničiti na to da se govori samo u slučajevima direktnog individualnog, ali i parcijalnog pozivanja na

»uticaj«. To ne znači da bi reč »recepcija« trebalo da postane hipostazirana kao okvirni pojam za svaku vrstu i formu književnog srodstva i međusobnog delovanja – naslov novijih radova daje za prvo ovakvoj opomeni. Jer, pojmova kao što su *naknadni život* i *dalje delovanje, delovanje ili, čak, slava i ugled*, reči koje su postale naročito zastarele, nemožemo se odreći, pošto ovi pojmovi u određeno vreme pokazuju nešto sasvim svojstveno, naime, pokazuju specifičnu vrednost i ugled pesnika. Slava je nezavisna od recepcije – za to je Dante ilustrativan primer – recepcija po pravilu pretpostavlja određenu slavu i ugled.

Ali se i slava i ugled, potpuno fiktivne kategorije, ne mogu osamostaliti, može se odložiti »kratko krilo« književne egzistencije da bi se sa zamahom auroe popularis obišao sveukupni kosmos – naravno, u ponovnom dobijanju izmenjene književne egzistencije. – Kako se takvo amalgamiranje književne i »životne« egzistencije predstavlja u praksi, trebalo bi opisati u daljem tekstu na značajnom pozorišnom komadu.

4. Frischov Don Juan – »recepcija« i »inovacija«

Uveče 5. maja 1953. zbililo se u Cirihu i Berlinu, u isto vreme, nešto potpuno nesvakodnevno: u ciriškom pozorištu »Schauspielhaus« i u berlinskom teatru »Schillertheater« doživela je publika prvo pozorišno izvođenje jedne dalje varijante najpopularnije i najčešće popularizovane figure svetskog teatra, gledala je *Don Juana /Don Žuan/*. Broj književnih obrada ovoga, pre svega, čisto fiktivnog oblika približava se broju ljubavnika koji bivaju dopisani muzikalizovanom prezentacijom Don Giovannija Mozart /Da Pontesa: 1003; ono što je isto toliko značajno kao: nebrojeno mnogo, toliko mnogo da broj, tačan broj, više ne igra nikakvu ulogu. I ipak Don Juan traži i nalazi nove ljubavi, i ipak ta grada – Don Juan – traži i nalazi uvek novog autora – očit, i publiku. Čemu se nadaju autor i njegova publika u novijim inscenacijama ove poznate figure svetske književnosti? Šta očekuju posetioći kada dođu na premijeru dela jeftinog naslova *Don Juan*, ali sa neuobičajenom varijantom ili *ljubav prema geometriji* (komedija u pet činova)? Jer, sigurno je: svako dolazi sa tačno određenim očekivanjem, da ga približi »književnom« ili »praktičnom« životu. Tako je privrženik opere najbolje upućen u Mozartovog *Don Giovannija*; pozorišni *habitué* imao je jednom priliku da vidi Moliereovo delo *Don Juan ou le festin de pierre* (Don Žuan ili okamenjeni gost, 1665) na nemačkim ili francuskim pozornicama; ko Španiju ne upoznaje samo na osnovu njenog sunca i kupališta, imao je možda sreću da prisustvuje izvođenju dela Tirsa de Molinesa *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1613). Konačno, načiniti, obrazovani čovek, svakako, poznaje ove tri najvažnije Don Juan – drame i ovo ili ono literarno tumačenje kao i Kierkegaardovu /Kjerkegor/ interpretaciju Mozartove opere u *Entweder – Oder /Ili – ili/* (1843). Međutim, literarno i scenski potpuno neiskusni čovek ima bar u obrisima jasnu sliku Don Juana, koja određuje njegovo očekivanje. A to je očekivanje deo njegovog »horizonta očekivanja«: Don Juan, Španac par excellence, neodoljivi je zavodnik kojem žene, sve odreda, leže pod nogama ne vodeći računa o svojoj časti i posledicama jedne – na žalost – samo kratke ljubavne veze.

Uprkos čitavom ovom predznanju, uprkos ovim književnim i životnopraktičnim određenim očekivanjima svako ko nije unapred pripremljen na trivijalni bulevarski komad upitaće se: da li je danas, sredinom 20. stoleća, stvarno moguće jednog junaka žena, čak playboya, staviti na pozornicu? Ukoliko jeste, koju će, onda, prihvatljivu motivaciju imati za svoj postupak? Da li će ga stići kazna? I za šta? Na koji način? Jer se ni način života ni oblik smrti svih ranijih Don Juana toliko ne razlikuju jedan od drugoga, može se danas tražiti jedino još zahtev verodostojnosti – to bi morao biti jedan neuobičajeni Don Juan – i tu neuobičajenost autor obećava već u naslovu.

Prema činjenicama, otac Don Juana žali se odmah na početku predstave na čudne i nenormalne sklonosti svoga sina: on ne ljubi žene, mnogo više voli geometriju. Uprkos tome, Don Juan je baš sada unapreden u junaka Cordobe /Kordoba/, imao je ipak najopasniji nalog, da izmeri muslimansko utvrđenje, i taj je nalog uspešno obavio. U svakom slučaju – a to ostaje njegova tajna – Don Juan nije založio svoj život za saznavanje tih mera, već samo svoje znanje geometrije. Za ovaj hrabri čin treba da bude nagrađen ljubaznom rukom ništa manje ljubazne Donna Anne, kćeri Don Gonzalosa, konta od Seville. Venčanje je utvrđeno; Anna šapuće svoje nežno »dax«, ali Juan izgovara »ne«, čvrsto i ustrajno »ne«. Zašto? »Svaki muškarac poseduje nešto moćnije od žene kada je trezven« (Frisch; *Stucke* II, 35), misli Don Juan i potom beži. Don Gonzalo ga sledi uporno i bezuspešno sve do zore. Juan nalazi sklonište i utočište u krevetu svoje nesudene tašte, da bi potom bio u još nekoliko kreveta, između ostalih, i u krevetu verenice svoga prijatelja. Sramno prevareni prijatelj se ubija, a i Don Juanov otac podleže i to zbog gnusnog ponašanja svoga sina, podleže već duže proricanoj srčanjoj kapi. Donna Anna se udavila u jezeru sumnjajući u svoju osramoćenu ljubav. Tu je i nesudeni tast Gonzalo i Juanov

mač. Potom junak umire i dobija svoj spomenik na kojem stoji: »Nebo uništava prestupnika.« Don Juan je sada »Don Juan« protiv volje (moglo bi se reći: bio je): oskvrnitelj, zavodnik, ubica, prestupnik. Ali nebo ne uništava prestupnika. On dela još obesnije, sebe neprestano vidi primoranim da zavodi žene i da ih potom učini udovicama. Nakon dvanaest godina, konačno, Juanu je žao žena i većnih duela sa muževima rogonjama i, tako, nastoji da oživi legendu o pojavljivanju okamenjenog gosta (to znači, mrtvog kontu) i o svom putu po paklu; naravno, pomoću crkve, koja je za ovaj neobičajeni način sudnjeg dana iz razumljivih razloga uveliko zainteresovana. U tu svrhu sakupio je Juan dovoljan broj bivših ljubavnica, izgradio spomenik iza zavese (kamenog gosta igrače svodnica Celestina) i pod skromno nameštenim stolom aranžirao vatru. Ali, i pozvani biskup samo je preobučeni prevareni suprug, koji iz osвете želi da pomrsi Juanove namere. Gestikulacijom poučava dame o funkciji i pozadini ukrasa paklene vožnje – samo, to ništa ne pomaže. Verovanje u čuda i božansku pravdu (danas bi se reklo: uživanje u senzaciji) je jače: prema shvatanju histerične ljubavnice dolazi do propasti pakla – legenda, mit, rođeni su tako da bi potom naselili svet i svetsku književnost. – Dok protiču, prva četiri čina su u razantnom tempu pred očima gledalaca, frivolni i briljantni u jeziku i dijalogu. Ovo bi trebalo »probat i u tome uživati kao u Rasperlspiel-u« (Stauble/Stojble/).

Jer ovaj prvi neposredni utisak (čitaj: recepcija) besumnje je opravdan i nameravan. Ono što se ovde zbiva je, pre svega, parodiranje (ne: parodija!) književnog i recipiranog Don Juana, to je teatralizovanje teatra. Komad se igra ispred kulisa »pozorišne Seville« u »vreme dobrih kostima« – tako glasi autorova scenska uputa. On čini još nešto kako bi stimulisao egzotično-teatarsku atmosferu: prekida pojedine činove intermedijama – uostalom, jedinim »realističkim« u komediji. Ostatak je literatura. Bitni književni delovi zaloga – ljubavni odnosi Don Juanovi, ubistvo kontu, laganje prijatelja, pojava okamenjenog gosta, kao i vožnja po paklu – bivaju još jednom citirani; oni se gotovo skupljeni nalaze u dramama autora Molina, Moliere i Mozart/Da Ponto. Imena ličnosti pozajmljena su čas jednom, čas drugom od ova tri komada; isto važi i za pojedine detalje za koje ovde nema mesta da se sada nabrajaju. Ko se pouzdava u Moliereovog *Don Juana* biće oduševljen da iz Leporellovih usta čuje Sganarelleovo jadikovanje kao doslovni citat u francuskom jeziku (Frisch, *Stücke II*, 77). I samo su književni kritičar i filolog nagovoreni, kada se biskup, u petom činu (o čemu ću još govoriti), pita da li se komad, tj. Don Juan (prividni) život donosi na scenu i da li je to zaista iz pera Španca Gabriela Telleza alias Tirso de Molina: jezičko-stilistička odmeravanja dopuštaju ovu sumnju.

Samo: Frisch uzima iz arhetipskih drama ova tri autora (Tirso, Moliere i Da Ponte/Mozart) samo teatralne rekvizite, on ih ne parodira. Takođe, ni Don Juan nije parodistička, u komično izobličena figura. »Parodira se«, tačnije: mnogo više se pobija kliše o Don Juanu kao inkarniranom putenosti. Ova donžuanska karakteristika traži se, naravno, uzaludno u sva tri dela. Tirsa de Molinasa »pra«-drama je prvenstveno religiozna drama; Don Juan je *Burlador*, podrugljivac i zločinac koji, doduše, veruje, ali bez misli na Boga, a čini zločine protiv božje milosti; da je njegovo uživanje u izrugivanju i njegovo ponašanje suprotno od božanskog i ljudskog reda i poretka, između ostalog, i njegove bezdušne strasti da vara žene, vara i obeščašćuje, sve je to sporedna stvar. – Moliere je nadoknadio, nakon više od jednog i po stoleća, religiozni aspekt društvenokritičkim, njegov Don Juan je intelektualni libertin u vreme Ludviga XIV, koji sve ono što je državi i crkvi sveto stavlja pod znak pitanja. Da bi svoj duhovni i moralno slobodni život neometano mogao da vodi u bigotnom društvu, stavlja na sebe masku licemera, neiskrenog laskavca, *hipokrita*. Da bi snagom vlastitog erotičnog zračenja namamio jednu ženu, uspeva mu isto toliko malo koliko i Don Juanu Mozart/Da Pontoa. Ovaj želi, doduše, da bude neodoljiv, ali »ga na to ne goni seksualno zadovoljstvo, već potraga za vrednošću«: on je narcisoidni egzibicionista, a ne seksualni monoman (up. Rotzer /Recer/).

Značenje Don Juana kao neodoljivog zavodnika zahvaljujemo više 19. stoleću i, pre svega, interpretaciji E.T.A. Hoffmanna i, naročito, Kierkegaardu. Prema Kierkegaardu, Don Juan je inkarnacija putene genijalnosti koja je određena, definisana, kao zavodenje. U njemu je »požuda apsolutno određena kao požuda«, koja je zbog toga »apsolutno zdrava, pobedonosna, trijumfirajuća, neodoljiva i demonska«. Don Juanova ljubav nije »duševna već putena, a putena ljubav nije verna prema svojoj suštini, već apsolutno bezverna, ona ne ljubi jedno biće, već sva, tj. ona zavodi sve«.

Eto: ovi prikazi tačno odgovaraju predstavi koju sebi stvara obični muškarac o Don Juanu, čak i kad ništa od Kierkegaarda ne poseduje, a kamoli da je tek pročitao njegovu (po mom sudu, kongenijalnu) interpretaciju Mozartove operске muzike. I, u prilog ovoj interpretaciji: recepsijom (i povrh svega vulgarnom recepsijom Kierkegaardove recepcije) piše Frisch parodiju, »kontrastno zavodnik«. Jer je Frisch mišljenja da je Don Juanova »slava kao zavodnika (...) nesporazum koji dolazi sa ženske strane«. Don Juan je više »intelektualac«, »koji želi da sazna ono što ugada« (Frisch,

Stücke II, 313f), pošto je saznao kako je ljubav varljiva i ukalupljena, kako je zamenjiv i izmenjiv njen predmet. »Don Juan« je njegova uloga, to je slika, da se zapravo čitav svet iz nje sastoji (Frisch), jer ta uloga daje pogrešan smisao njegovim radnjama. Jer »ne zato što on voli žene, već zato što nešto drugo (na primer, geometriju) voli više od žena, mora ih uvek iznova napuštati. Njegova nevernost nije ogromna pokretačka snaga, već strah da samog sebe promeni, strah da sebe samoga izgubi« (Frisch, *Stücke II*, 314). Frischov Don Juan, narcis bez odnosa sa *Ti*, u potrazi je za samim sobom, za vlastitim identitetom. Postaje jasno: mit o Don Juanu, tj. postarhetipski donžuizam, Frischu služi samo kao pokrov, kao teatarski ukras za njegovu »radikalno istovetnu temu« (Stauble) To je problem samoostvarivanja, koje samoostvarivanje ne želi da uspe u onoj sredini koja je uvek spremna da pravi sliku o bližnjem, koja mu nameće ulogu iz koje se više nikad ne može osloboditi. Juan veruje da može izmaći svojoj pozorišnoj egzistenciji budući da svoju ulogu akceptira na paradoksalan način i svoju vlastitu vožnju po paklu inscenira kao scenski spektakl. Tek pošto napusti borbu protiv predrasuda, može, u petom činu, da se vrati u dvorac koji mu je kao utočište stavila na raspolaganje bludnica Miranda, koja je napredovala u vojvotkinju. Utočište u kojem se on nesmetano može posvetiti geometriji, u kojoj želi da sa one strane društvene egzistencije ostvari svoje duhovno biće (Rotzer). Ali i ovo ne treba da mu uspe u toj konačnoj odluci, jer je njegov duhovni zahtev previsok: on sumnja da »nas stvaranje (...) deli u muškarca i ženu« (Frisch, *Stücke II*, 81). Dosledno ga obara stvaranje: pol je ipak omća oko vrata i čini ga ocem, što je prema Frischu »njegov prvi korak ka zrelosti« (Frisch, *Stücke II*, 317).

Ko ovde zaključuje da Frischov *Don Juan* nije Don Juan, zato što se venčao i postao otac, tada taj nije ništa naučio iz Frischove »parabole«: taj još uvek formira sliku o Don Juanu i ne želi da ga oslobodi njegove uloge. Kritika, koja je pisana odmah nakon premijere, nije znala šta da počne sa ovakvim Don Juanom. Veličao se pregnantni jezik, smeli dijalozi, liričnost, grotesknost, burlesknost – i svakako sa pravom, jer komedija koja se stvara »sa radošću da se piše pozorišni komad« neosporno je visokih kvaliteta i sigurno je estetski i književno-estetski užitak koji u potpunosti može da stvori samo onaj koji poznaje literaturu koja citira i parodira komediju. Parodirajući i karikirajući spoljašnji okvir je u svakom slučaju samo prividno jasniji, on ne treba da zavarava o dubini i značenju jezgra. Jer je »sekundarni mitos o genijalnosti čulnosti i putenosti bio kontrastivna ishodišna tačka za Frischove centralne teme: za denominaciju (Ti ne treba sebi da stvaras lik) i za saznavanje našeg Ja« (Rotzer). Za ilustraciju ovakve tematike prikladan je mit o Don Juanu, prikladniji od nekog drugog mita svetske književnosti, pošto je slika koju je čovek ranije imao o Don Juanu bila jednostrana i slobodna. I ovo je, pre svega, osnova za to zašto je Frisch još jednom »doveo« Don Juana na scenu. Upotreba Frischova Don Juana-mita pretvara se više u mit o donžuizmu i može se, na primer, porediti sa onom upotrebom grčkih mitova kod tzv. egzistencijalista Sartrea (Sartr) i Anouilh (Anuj): grčki mit koji je publika unapred pretpostavljala, jer je opšte poznat, služio je još samo kao delotvorna kulisa za nove teme.

Da onaj koji traži apsolutnu duhovnost i apsolutno ja »ne uspeva« i tokom vremena postaje banalan, čak bi se poželelo reći »human«, čini ga u 1953. i dalje prihvatljivim i to u odnosu prema ljubavnoj vožnji po paklu njegovih duhovnih i čulnih prethodnika, u odnosu na Fausta i Don Juana.

Ove male primedbe ne postavljaju zahtev da se Frischovo delo vidi približno iscrpno. Bezbrojni formalni i sadržinski aspekti morali su ostati nespomenuti u korist estetičkorecepcijskog i istorijskorecepcijskog aspekta koji nas je i zanimao: kako samo retki, u Frischovom *Don Juanu*, ne održavaju u prvoj liniji »Hohenkamm« – recepciju od autora do autora, od dela do dela; ovde je, pre svega, dat novi odgovor na pitanje koje su literatura i publika uvek postavljale u vezi sa Mozartovom muzičkom obradom i ipak slično odgovarale: šta je to što verovatno Don Juana navodi na njegov donžuizam. Frisch daje novi odgovor koji za svoju originalnost i delovanje prošlih književnih i »vulgarnih« recepcija zahvaljuje trima najvažnijim obradama ove građe, Molinaevoj, Moliereovoj i Da Ponte/Mozartovoj.

1. Ograničavam se na Jaussov izvođenja, jer su ona manje-više bila ishodišna tačka debate i u njima su skupljeni bitni aspekti. Uostalom, upućujem na bibliografiju u dodatku, a, pre svega, na Grimmovu bibliografiju (1977).
2. Ovim je Jaussov u tradiciji Gadamerove hermeutike koja je orijentisana na objekt, kao i tradiciji strukturalne semiotike Mukarovskog, orijentisane na subjekt. – Obrise ovih orijentacija v. kod Linka.
3. Za kritiku Jausssa i njegove osnove v. Grimm. Grimm razlikuje principijelne prigovore protiv teorije i zamrke protiv njene praktičnosti. Principijelnoj prirodi potrebna je kritika koja se zasniva na autonomiji poezije, autonomiji, koju literatura vidi kao »objektivirani i supstancijalizovani produkt« (Grimm). Marksistička književna kritika upućuje, pre svega, na istorijsku objektivnost književno-istorijskog procesa. – Up. i Lange i Juttner: up. i temperamentno-polemiki tekst Wittkowskog – sve je to, po meni, neophodna komplementarna lektira u vezi sa Jausssom i estetikom recepcije.

Manfred Schmeling (Hrag), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1982, 49 – 69.

sa nemačkog M. D. STEFANOVIĆ