

# »uticaj« i »oponašanje«

urlich weisstein (urlih vajsstajn)

Ključni pojam svih komparativističkih istraživanja bezuslovno mora biti pojam uticaja, pošto on po svojoj prirodi pretpostavlja postojanje dva produkta: delo od kojeg polazi i delo na koje utiče. Metodološki — to jedva da treba i naglasiti — razlike između proučavanja uticaja u okviru jedne nacionalne književnosti i onih koje prelaze granice zemlje postoje samo toliko ukoliko se kod poslednjih radi o pesničkim tvorevinama napisanim na različitim jezicima.

Prema mišljenju Ihaba H. Hassana (Ihab H. Hasan) u književno-naučnoj radionici na žalost „the concept [of influence] called upon to account for any relationship, running the gamut of incidence to causality, with somewhat expansive rang of intermediate correlations“<sup>41</sup> („koncept [uticaj] poziva na objašnjenje svake veze u nizu od slučaja do uzročnosti sa nekim dometima posredničkih korelacija“ — prev. Zoja Karanović). Posebno u američkim stručnim krugovima je ovo, za uporednu nauku o književnosti svakako životno važno pitanje, poslednjih godina ponovo stajalo u žiži interesovanja. U drugoj i delimično vatreno vođenoj debati uzeli su učesnici, osim Hassana, naučnici kao Anna Balakian (Ana Balakian), Haskell Block (Haskel Blok), Claudio Guillen (Klaudij Giljen) i Joseph T. Shaw (Džozef T. Šo)<sup>2</sup>. Ova debata je doživela svoj privremeni vrhunac i zaključak na simpozijumu, koji je održan povodom prvog zasedanja američkog društva komparatista<sup>3</sup>. Mi ćemo nadalje razmatrati shvatanja upravo s pomenutih istraživača kako bismo došli do razjašnjenja pojma (uticaja).

Da bismo predupredili metodološke zabune najpre nećemo uzeti u obzir da mnogostrukost onoga koji vrši (Ausstrahler) (*emitter, emitteur*) i onoga koji prima (Empfänger) (*receiver, recepteur*) jedan književni uticaj nisu u direktnom kontaktu, nego se mogu dovesti u dodir putem posrednika (Mittelsmänner) (*transmitters, intermediaries, transmetteurs*) u ličnosti prevodilaca, recenzenata kritičara, naučnika ili putnika ili pak putem knjiga ili časopisa. Funkcija posrednika, koja je ovde izostavljena, biće određena, iako samo površno, u sledećem poglavlju. Da pomenemo ipak dva primera, koja bi mogla poslužiti skretanju pažnje čitaoca na činjenicu da se kod uticaja ni u kom slučaju ne radi uvek o jednostavnim odnosima uzroka i delovanja.

Dž. T. Šo navodi Mihaila Ljermontova, pesnika koji je model bajronovske priče u stihu preuzeo od Puškina, ipak se dodatno sam vratio Bajronu, da bi za svoje delo učinio korisnim odlike Engleza, koje je njegov zemljak prevideo ili odbacio. Bajronov uticaj na Ljermontova je, dakle, bio dvostruk. Ovo posmatranje podstiče američkog naučnika na sledeća razmišljanja:

One of the most complex problems in the study influence is that of direct and indirect influence. An author may introduce of a foreign author into a literary tradition, and then, as in the case of the Byronic tradition in Russia, it may proceed largely from the influence of the native author. But as the tradition continues, it may be enriched by another native author going back to the foreign author for materials or tonalities or images or effects which were not adopted by the first author (S/F, str. 68). (Jedan od najsloženijih problema u izučavanju književnih uticaja je onaj, koji se odnosi na direktan ili indirektan uticaj, jedan autor može unositi uticaj stranog autora u književnu tradiciju i onda, kao što je slučaj sa bajronističkom tradicijom u Rusiji, da se to može nastavljati dalje od uticaja domaćeg autora, ali kako se tradicija nastavlja ona se može obogatiti drugim domaćim autorom, vraćati stranom autoru za građu, tonalitet, imidž ili efekte koji nisu bili prihvaćeni kod prvog autora (prev. Z. K.).

Na primer Benjamine Franklina i njegove zbirke moralizatorskih opštih mesta *Poor Richard's Almanac* pokazuje A.O. Aldridge (Oldridž), pored toga, da „one author may be influenced by parts of another's work without being aware of his predecessor as an artist or of the totality of his work“ (Symposium, str. 146). (Autor može biti pod uticajem jednog dela rada drugog autora, a da nije svestan svog prethodnika kao umetnika ili njegovog dela u celini — prev. Z. K.). Neke od maksima, koje se nalaze u almanahu, potiču, naime, iz pera La Rochefoucaulda (La Rošefuko), a da se pojedinačno ne može dokazati da li Franklin iste preuzima direktno od francuskog aforističara ili svoje znanje ima zahvaliti nekoj engleskoj kompilaciji.

Dok se okrećemo sistematskom posmatranju problema činimo to ukazujući da naučnik koji se bavi uporednom književnošću principijelno ne sme praviti vrednosnu razliku između aktivnog (onog koji deluje) i pasivnog (onog koji prima) faktora uticajnog odnosa. Na kraju krajeva, isto je tako malo sramotno nešto uzeti, kao što je samo po sebi vredno hvale nešto dati. Mora se početi od psihološke činjenice

da se *emitter* najčešće ne pokazuje kao takav a da je *receiver* samo retko svestan svoje zavisnosti.

Kao važan izuzetak, iz upravo postavljenog pravila, važi školsko ili grupno obrazovanje, u kome je davanje i primanje u odnosu učitelja prema učenicima ili vođe prema onima koji ga slede najčešće svesno usklađeno. Ali, ovde se uopšte ne radi o uticaju već o oponašanju. Dalje, treba primetiti da će se, pri tretiranju problema, *emitter*-u posvetiti srazmerno malo pažnje, jer će se njegov doprinos, prema činjeničkom stanju, obraditi u poglavlju o istoriji uticaja (*receptija, reception, diffusion, success*, načitanost) pri čemu će estetički kriteriji — bar u početnom stadijumu ispitivanja — igrati podređenu ulogu, jer se receptija — već čisto hronološki gledano — može obeležiti najbolje kao prvi stupanj primanja.

Koliko će se naše poglavlje baviti književnim uticajem, kako svesnim tako i nesvesnim prihvatanjem od strane jednog *receiver*-a, neka za sada ostane otvoreno. Prema sadržini bi bilo najbliže ograničiti pojmove „uticaj“ i „oponašanje“ tako da „uticaj“ važi kao nesvesno opnašanje, a „oponašanje“ kao svesni uticaj. Kao što Šo tačno primećuje: „In contrast to imitation, influence shows the influenced author producing work which is essentially his own. Influence is not confined to individual details or images or borrowings or even sources — though it may include them — but is something pervasive, something organically involved in and presented through artistic works“ (S/F, str. 65). („Nasuprot imitaciji, autor na kojeg je uticano stvara delo, koje je sasvim njegovo. Uticaj se ne ograničava na individualne detalje ili imidže ili pozajmice ili čak izvore — iako ih može uključiti — već je on nešto prožimajuće, nešto što je organski sadržano i prezentovano kroz umetničko delo“ — prev. Z. K.). Oldridž definiše uticaj kao „something which exists in the work of one author which could not have existed had he not read the work of a previous author“ (nešto što postoji u delu jednoga autora što ne bi moglo tamo biti da on nije čitao delo prethodnog autora). Šo odobrava time što utvrđuje: „Influence is not something which reveals itself in a single, concrete manner, but it must be sought in many different manifestations“ (Symposium, str. 144). („Uticaj nije nešto što se otkriva u pojedinačnom, konkretnom maniru, već se mora očitavati u različitim manifestacijama“ — prev. Z. K.). Drugačije izraženo: uticaj nije ni u kom slučaju identičan sa doslovnim podudarnošću.

Ako se potpuno žele iskoristiti mogućnost koje proizilaze iz obrade materije sa različitih stanovišta, tada je najbolje uspostaviti red koji bi započeo fenomenom *prevoda*, preko *prerade*, *oponašanja* i *uticaja* vodio u uzlaznoj liniji do originalnog umetničkog dela pri čemu se pod originalnošću ne moraju bezuslovno podrazumevati formalne ili sadržinske novine, već i nova koncepcija ili nova konstelacija, koje se katkad sadržinski ili po obliku oslanjaju na uzore. U tom pogledu delimo u potpunosti mišljenje Welleka (Veleka) i Warrena (Vorena):

Originality is usually misconceived in our time as meaning a mere violation of tradition, or it is sought for at the mere material of the work of art, or in its mere scaffolding — the traditional plot, the conventional frame — work. . . . To work within a given tradition and adopt its devices is perfectly compatible with emotional power and artistic valute<sup>4</sup>. (Originalnost se u naše doba shvata najčešće pogrešno u značenju prostog narušavanja tradicije, ili se za njom traga na pogrešnom mestu jedino u materiji umetničkog dela ili jedino u njegovoj građi — tradicionalnom zapletu, konvencionalnim okvirima. . . . Delo unutar postojeće tradicije i koje usvaja njena sredstva sasvim je kompatibilno po emocionalnoj snazi i artistskoj vrednosti — prev. Z. K.).

Dijalektika originalnosti i oponašanja provlači se kroz istoriju književnosti i umetnosti kao crvena nit. Tako će oponašanje (pogrđno ime mu je eklektika) biti slavljeno u klasicističkim epohama, a odbacivaće ga Sturm und Drang, romantizam, surealizam. Neprihvatljiv je u svim vremenima kao *plagijat*, to znači kao oponašanje bez naznake uzora ili kao kao citat bez podatka o izvoru. Pritom ostaje dosta često neizvesno gde prestaje plagijat i počinje stvaralačko uobličavanje oponašanjem; tako u Brechtovom (Brecht) drskom i poznato-ozloglašenom iskorišćavanju Villonovih (Vijon) prevoda K.L. Ammera (Amer) u *Dreigroschenoper*<sup>5</sup>.

„In the case of imitations“ kaže Šo, „the author gives up, to the degree he creative personality to that of another author, and usually of a particular work, while at the same time being freed from the detailed fidelity exacted in translation“ (S/F, str. 63). („U slučaju imitacije“, kaže Šo, „autor se uzdiže do onog stepena do kojeg to može njegova kreativna ličnost do stepena kreativnosti drugoga autora i često svakog posebnog dela, istovremeno biva oslobođena od detalja vernosti koji se očekuje“ — prev. Z. K.). Kod *prerade* koje, kada se radi o delima na stranom jeziku, dovoljno često polaze od doslovnog prevoda, srešćemo se sa kongenijalnim pretvaranjem koje stremi u pravcu umetničke, samosvojne vrednosti, ili — kao kod engleske obrade *drame Der Besuch des alten Dame* (*Poseta stare dame*) Friedricha Dürrenmatta (Fridrih Durenmat), koju je uradio Maurice



Valency. (Moris Valensi) — sa pokušajem prilagodavanja ukusu strane publike. Pri tom često dolazi do stvaralačke izdaje (*trahison creatrice*). U najnovije vreme su se značajni američki pesnici — mislimo, pre svega, na Roberta Lowella (Lovell) — služi svojevrsnim oblikom početnog podražavanja, koje sami označavaju *imitacijom*. Oni su — kao Goethe (Gete) u *West-östliche Divan (Zapadno-istočni divan)* ili Ezra Pound i Bertold Breht u oslanjanju na kineske uzore — nadovezujući se na već postojeće prevode stranog pesništva stvorili parafrazičke pesme, koje su u osnovi originalni produkti.

Još jedan način oponašanja ne počiva na specifičnom obrazcu, već se odnosi na stil jednog pesnika ili stil cele jedne epohe. U nauci o književnosti fungira ovaj način oponašanja pod imenom „stilizacija“: „Related to an imitation but perhaps best considered separately is a stylization, in which an author suggests for an artistic purpose another author or literary work, or even the style of an entire period, by a combination of style and materials“ (S/F, str. 63). (U vezi sa imitacijom, ali ju je možda najbolje posmatrati posebno, je stilizacija u kojoj autor predlaže za artistički primer drugog autora ili književno delo, ili čak stil čitavog perioda sa kombinacijom stila i grade, — prev. Z. K.). Šo navodi kao primer Puškinov epitafor Bajronu i primenu staroruskog stila u pojedinim delovima *Evgenija Onjgina*. Podsetićemo, s tim u vezi, na školsku praksu, koja je bila ustaljena još krajem prošlog veka, da se pesme pišu u stilu klasika ili savremenika, kao što je sledeći Rudolfa Germera morao da čini T. S. Eliot u St. Luisu još 1905<sup>6</sup>.

Kao komičnu varijantu stilizacije treba spomenuti *burlesku*, koja je (kao u operetama Gilberta (Zilberta) i Sullivana), otkrivala nameru, da pomalo iskrivljeni stil, koji je oponašala, učini smešnim. Nasuprot tome, u *parodijskoj stilskoj imitaciji (Pastiche)*, koja nije humoristična, izmešane su formalne (ređe sadržinske) crte iz različitih dela i ponuđene u slobodnoj formi. Ukoliko oponašanje literaturnih uzora ima za cilj da im povredi ugled, onda se govori o *parodiji*, pri čemu neizbežno dolazi do deformacija<sup>7</sup>. Dok kod *satire* i *karikature* život služi kao model, za to kod parodije služi umetnost. Pri tom treba obratiti pažnju da se parodija i satira nalaze često u istom delu — često čak i na istom mestu — i da se na taj način dopunjuju i uzajamno štite. Inače, dešava se često samo od sebe da se kod parodije svesno izopačeno oponašanje književnog uzora preobraća u umetničku originalnost. Nesvesna parodija je, nasuprot tome, protivrečnost u sebi samoj, iako ima pokušaja da se u tu rubriku uvrste nakaradnosti (Stilblüten), kič i klišeji.

Parodija i travestija su, kao stvaralačke forme kritike, prelazne pojave od pozitivnog ka tako zvanom „negativnom“ uticaju. Pod tim podrazumevaju naučnici kao Ana Balakian javljanje novih tendencija i težnji kao reakcije na dotada vladajuća mišljenja u umetnosti i pravce ukusa, ukoliko: umetničke pobune ili revolucije. Istorija umetnosti nudi za to mnoštvo primera, tako, na primer, Victor Hugo odbacuje francusku neoklasiku Cornellea (Kornej) i Racina u predgovoru svoje drame *Cromwell* ili Marinettijevo (Marinetti) futurističko odbijanje muzejske umetnosti.

Profesor Balakian upozorava na to da se takvi „negativni“ uticaji pojavljuju najčešće u okviru neke nacionalne književnosti, kada sinovi žele da se pobune protiv svojih literarnih očeva:

It is interesting to note that very often the influences of authors of the same nationality and language upon each other are negative influences, the result of reactions, for generations often tend to be rivals of each other and in the name of individualism reject in the work of their elders what they consider to be the conventions of the past (YCGL 11 /1962/, str. 29).

(Interesantno je primetiti i to da su vrlo često uticaji autora iste nacionalnosti i jezika, jednih na druge, negativni uticaji, tj. rezultati reakcije, jer su dve generacije često međusobno rivački nastrojene, pa tako, u ime individualizma, mlada generacija odbacuje delo starije koje je za nju puno konvencija prošlosti — prev. Miodrag Radović).

Uporedna nauka o književnosti će se retko baviti ovim čudnovatim, ali karakterističnim fenomenom, možda i zbog toga, jer „there is no longer a question rivalry, and particularly as the reading of foreign literature is done generally at a more mature age when one may be more aware of the need for models and direction“ (ibid)<sup>8</sup> („ne može biti govora o suparništvu, posebno zato što se strana književnost čita, uglavnom, u poznijim godinama, kada obično postoji veća svest o potrebi modela i pravca“ — prev. Z.K.). — Kao dražesna varijanta „negativnog“ uticaja neka bude pomenut i pojam *protivnacrt (Gegegentwurf)*, koji je stvorio Breht. Ovde se radi o tom da se književni uzor, okretanjem njegovog polemičkog vrha, preobrati, tako reći, u svoju suprotnost, kao što je Breht hteo sa Beckettovim (Beket) *Waitin for Godot*.

Pokušaćemo da postavimo i dalje granice, kako bismo predupredili moguća terminološka i stvarna preklapanja. Neophodnost jednog takvog regulisanja granica vidi se jasno iz činjenice da francuski teoretičari uporedne nauke o književnosti nisu uvek, na žalost, bili spremni da razdvajaju „uticaj“ i „delovanje“. Tako kod Van Tieghema (Van Tigem) stoji: „D'ailleurs, dans la pratique, l'étude de l'influence d'un écrivain à l'étranger est si étroitement liée à celle de son appréciation ou de sa fortune... qu'il est le plus souvent impossible de les séparer l'une de l'autre“ (Van Tigem, str. 117). („Uostalom, u praksi, proučavanje uticaja jednog pisca u inostranstvu tako je tesno povezano sa

proučavanjem njegovog delovanja ili njegovog uspeha (...) da je najčešće nemoguće razdvojiti ih jedno od drugog“ — prev. M.R.).

U svom nesamostalnom prikazu, u kom Guyard (Gijar) ne preza ni od plagijata<sup>9</sup>, on uporno pokušava da svrsta uticaj u jednu od više pojava koje treba kompleksno posmatrati i obraditi i to čini u svom radu pod naslovom „La Fortune des auteurs“ („Uspešnost pisca“). On izričito objašnjava da se mora „soigneusement“ („brižljivo“) praviti razlika između *diffusion (širenja)*, *imitation (oponašanja)*, *succès (uspeha)*, i *influence (uticaja)*, ali u navedene „plusieurs sortes d'influence“ ubraja i kult Rouseaua (Rusoa), dejstvo Šekspirovih drama na francuske romantičare, kao i evropski rasprostranjene Voltaireove ideje prosvetiteljstva (Gijar, str. 22). K tome, peto poglavlje, pod naslovom „Influence et Succès“ („Uticaj i uspeh“), u njegovom priručniku, počinje rečenicom koja zatamnjuje stvari: „La fortune des auteurs en dehors de leur pays a certainement suscité en France et parmi les disciples étrangers de l'école comparatiste française plus de travaux qu'aucune autre branche de la littérature comparée“ (ibid, str. 58). („Uspešnost pisaca izvan njihove domovine sigurno je podstakao u Francuskoj i kod stranih sledbenika francuske uporedne škole više radova nego bilo koji drugi ogranak uporedne književnosti“ — prev. M.R.).

Bolju mogućnost razlikovanja poseduje Jean-Marie Carré (Žan-Mari Kare), koji, u svom predgovoru Gijarovom pregledu o stanju i zadacima komparativističkog istraživanja, „études d'influence“ obeležava kao „difficiles à meurer“ i „souvent décevantes“ i prednost naglašeno daje studijama recepcije. Kako u svom članku u *Yearbook of Comparative and General Literature*, tako i na, već spomenutom, simpozijumu Balakian Ana se energično brani od kontaminacije studija o uticaju i recepciji, pokazujući da su pretpostavke, koje se moraju uzeti u razmatranje za ove studije, u osnovi različite. Studije o recepciji mogu, doduše, baciti novo svetlo na umetničku psihologiju onoga koji vrši uticaj, ali se one ipak najčešće kreću na sociološkoj, (narodno)psihološkoj ili čak statističkoj razini. Kod studija o uticaju radi se ipak prvenstveno o umetničkim potencijama koje treba izraziti, pri čemu se kvantitativna merila zamenjuju kvalitativnim. I ovde je, dakle, na delu dijalektika izvornosti i poriva oponašanja:

One is sometimes led to wonder whether any study of influence is truly justified unless it succeeds elucidating the particular qualities of the borrower, in revealing along with the influence, and almost in spite of it, what is infinitely more important: the turning point at which the writer frees himself of the influence and find his originality (YCGL 11 /1962/, str. 29).

(Ponekad smo navedeni da se upitamo da li je ijedno proučavanje uticaja zaista opravdano, ako nema uspeha u otkrivanju specifičnih kvaliteta pozajmljivača, kada se uz taj uticaj otkrije i ono što je uprkos njemu beskraino mnogo važnije: a to je tačka preokreta u kojoj se autor oslobađa njega i pronalazi svoju vlastitu originalnost — prev. M.R.).

U jednom sudu Gustava Lansona, koji citira Gijar, ta razlika između kvantiteta i kvaliteta, sa osvrtom na determinizam naturalista, formuliše se, štaviše, još opširnije: „Les grandes avers sont celles que la doctrine de Taine ne dissout pas tout entières!“. Koherencija studija o recepciji u osnovi počiva na jedinstvu ličnosti onoga koji vrši uticaj i njegove slave i posmrtnne slave koja se prati i treba da bude ocenjena. Poseban slučaj predstavlja upotreba citata i aluzija. Doslovna podudaranja (ako nisu slučajnost) predstavljaju površne oblike uticaja; da, one uopšte pripadaju području recepcije. Preokret kvantiteta u kvalitet sledi, naime, tek u delima takve vrste, kakva je ispitivao Herman Jeyer (Majer) u svojoj prefinjenoj studiji *Das Zitat in der Erzählkunst*<sup>10</sup> (*Citat u pripovedačkoj umetnosti*), naime, u romanima u kojima je citat kao lajtmotiv postao strukturalni element. U tom pogledu je posebno informativna naturalistička skica „Papa Hamlet“, koju su Arno Holz (Holc) i Johannes Schlaf (Johanes Slaf) objavili pod norveškim pseudonimom Bjarne P. Holmsen, gde se stalnim uplitanjem citata iz Šekspirovih drama sledi parodično-satirična namera. Nesvesni citati — kao mnogobrojne reminiscencije na Fausta u novoj nemačkoj književnosti, koje čekaju na monografski prikaz — nisu pravi uticaji već i zbog toga, jer se javljaju najčešće pojedinačno i ustvari su sastavni deo obrazovanja.

U okviru našeg izlaganja na temu „uticaja“ neka bude pomenuta na ovom mestu još i ova vrsta „negativnog“ uticaja, koju Robert Escarpit (Eskarpi) označava kao stvaralačku izdaju.<sup>11</sup> Francuski sociolog književnosti pod tim podrazumeva činjenicu da publika potonjih generacija pogrešno razume delo. Eskarpi govori o *récupérations (preuzimanje)* ili *résurrections*, koje omogućuje pesništvo da postigne „au delà desbarrières sociales, spatiales ou temporales, des succès de remplacement auprès d'autres groupes étrangers au public propre de l'écrivain“ („iznad društvenih, prostornih ili vremenskih prepreka, zamenjene uspehe kod drugih stranih grupa za neuspeh kod vlastite javnosti pisaca“ — prev. M.R.), i nastavlja dalje:

Nous avons vu que lespublices extérieurs n'ont pas un accès direct à l'œuvre. Ce qu'ils lui demandent n'est pas ce que l'auteur a voulu y exprimer. Il n'y a pas coïncidence, convergence entre leurs intentions et celles de l'auteur, maisil peut y avoir compatibilité. C'est-à-dire qui l'auteur n'a pas voulu expressément l'y mettre ou peut-être même n'y a jamais songé (str. 111).



(Videli smo da strana publika nema direktan pristup delu. Ono što publika od njega traži nije ono što je pisac njime hteo da izrazi. Nema podudarnosti ni približavanja između njenih namera i intencija pisca, ali može postojati saglasnost. To znači da pisac nije hteo nešto izričito da stavi u delo ili možda nikad nije ni sanjao o tome – prev. M.R.).

Kao tipične primere jednog takvog pomeranja težišta, koje počiva na socijalnim, istorijskim i razlikama koje su generacijski uslovljene, pominje Eskarpi popularnost Suiftovog (Swift) *Gulliver's Travels* i *Robinson Crusoe* Daniela Defoa, koji su danas omiljeni kao književnost za decu i, obrnuto, da klasična knjiga za decu *Alice in Wonderland* Lewisa Carrolla (Luis Karol) zanima i odrasle čitaoce i kritičare.

Kod prevođenja se stvaralačka izdaja ne može zaobići i ne bez razloga kaže se u narodu *traduttore traditore*. Gledano sa stanovišta književnosti koja recipira doslovno prenošenje (posebno kod lirskog pesništva) je zločin u svakom slučaju. Može se oprostiti tek onda kada je prevod sa jednog jezika na drugi kongenijalan „parce qu'elle donne une nouvelle réalité à l'auteur en lui fournissant la possibilité d'un nouvel échangé littéraire avec un public plus vaste, parce qu'elle l'enrichit non simplement d'une survie, mais d'une deuxième existence (Eskarpi, str. 112).

Najstvaralačkija je, naravno, izdaja kada se preobraćanje originala ne ograničava samo na čisto prenošenje, iako i na tom stupnju pretvaranja prevod nekad igra ulogu (videti odnos Baudelairea prema Edgaru Alanu Pou). Ana Balakian usmerava pažnju na, u tradiciji 19. veka čvrsto ukotvoren, lanac *trahisons créatrices*, koji se po želji može produžiti na obe strane: naime, rodoslovno stablo francuskih simbolista, koje doseže do nemačkih romantičara (pre svega, Novalisa) preko A.W. Schlegela (Šlegel), Coleridgea i Mallarmeja i preko njih (francuskih simbolista) pokazuje posledice još u surrealizmu.

Na putu ka centralnom problemu ovog poglavlja moramo se još dva puta prethodno zaustaviti. Tako se mora naglasiti da u takozvanim analognim i paralelnim studijama ne može biti govora o uticaju u pravom smislu nego, u najbolju ruku, o srodstvu po izboru (*affinités*) ili „lažnom“ uticaju. Zadržimo se na jednom primeru koji citira Van Tighem:

Il y a des affinités très marquées, dui paraissent d'abord dues à une influence d'ailleurs plausible; une enquête plus approfondie montre qu'il n'en est rien. Deux exemples de ce cas peuvent être considérés comme classiques. Cet Ibsen, dont on parle tant, n'est pas original, disait Jules Lemaitre en 1895. Toutes ses idées sociales et morales sont dans George Sand, Georg, Brandes... lui répondit qu'Ibsen n'avait jamais lu Sand. Peu importe, disait Faguet à M. Huszár. Cela importe beaucoup: ils ont puisé dans le même courant, mais ils n'ont pas de dette l'un envers l'autre: il n'y a pas eu d'influence. L'autre exemple est celui de Daudet, considéré à partir du *Petit Chosé*, comme un imitateur de Dickens. Or, il a constamment ni l'avoir lu. Si étrange que cela paraisse, il n'y a donc pas eu d'influence, mais courant commun (Van Tighem, str. 136 i dalje).

(Postoje veoma izraženi afiniteti, koji u prvi mah izgledaju kao da dolaze od inače prihvatljivog uticaja; nešto dublje ispitivanje pokazuje da od toga nema ni traga. Dva primera takvog slučaja važe za klasične pisce. Taj Ibsen, o kome se toliko govori, nije originalan, pisao je Žil Lemetr 1895. Sve njegove društvene i moralne ideje potiču od Žorž Sand, Džordž Brand... mu je odgovorio da Ibsen nikad nije čitao Ž. Sand. Zar je to važno, kazao je Fage M. Husaru. To je veoma važno; oni su crpili iz istog toka, ali jedno drugom ništa ne duguju: uticaj ne postoji. Drugi primer je Dode, koji je zbog *Mališana* smatran za Dikensovog podržavaoca. No, on je uporno poricao da ga je čitao. Ma kako to čudno izgledalo tu nije bilo uticaja, već je reč o zajedničkom pravcu – prev. M.R.).

Van Tighem bi iz ovoga zaključio da se odnos Ibsena prema George Sand i Daudeta prema Dickensu (Dikens) mora obuhvatiti nadređenim pojmom *littérature générale* (ne *littérature comparée*). Ovo pitanje ostavljamo otvorenim, ali principijelno delimo mišljenje Ihaba Hasana da se mora praviti tačna razlika između afiniteta i uticaja:

When we say that A has influenced B, We mean after literary or esthetic analysis we can discern a number of significant similarities between the works of A and B .... So far we have established no influence; we have only documented what I call affinity. For influence presupposes same manner of causality (Hasan, str. 68).

(Kada kažemo da je A uticao na B, mislimo da se posle književne i estetske analize može uočiti niz signifikativnih sličnosti između A i B (...)) Na ovaj način nismo utvrdili uticaj; mi smo samo dokumentovali ono što ja zovem afinitetom. Za uticaj se pretpostavlja izvestan manir kauzalnosti – prev. Z.K.).

Pri svoj verodostojnosti ovoga iskaza treba voditi računa o tome da su ova kompleksa samo retko jednoznačno razdvojena, jer su afiniteti i uticaji često koegzistentni, pri čemu duh vremena ništa ne objašnjava. Tako, na primer, Claudio Guillen ukazuje u jednoj napomeni uz svoju raspravu „Literatura como sistema“, koja je vredna pažnje, na činjenicu da se u *Celestina*, koja je pripisana Fernandu de Rojasu, doduše, mogu naći sličnosti sa drugim španskim pesničkim tvorevinama, ali ti „uticaji“ po svom značaju zaostaju za onom stoičkom tradicijom – kako se ona odslikava u Petrarčinom (Petrarka) *De*

*remediis* – a da se pri tom ne osećaju doslovne sličnosti sa Petrarcom.<sup>12</sup>

Istraživanje koje se bavi problemom uticaja ne sme da ne uzme u obzir književnoistorijski veoma važan pojam *izvora*. Povezanost uticaja i izvora je već i spoljašnja zbog okolnosti da obe imenice ukazuju na tok vode. Izvor je, naime, početak toka, a uticaj (kod ušća) njegov cilj, na kome prestaje kretanje. U području književnog istraživanja bilo bi dobro da se ova dva pojma razdvoje tako što će „izvor“ naći primenu na tematske obrasce, dakle materije, koje, doduše, imaju materijalnu vrednost ali su u stvari neknjiževne ili preknjiževne prirode. Što govori o *source* kao o stvari koja „providing the materials of the basic part of the materials – especially the plot – for a particular work.“ (S/F, str. 64) („omogućuje građu ili osnovu građe – posebno zaplet – za pojedinačno delo“ – prev. Z.K.). Izvori bi bili, dakle, kako *Chronicles* Raphaela Holinsheda (Rafaela Holinšeda) i Plutarhove biografije velikih Grka i Rimljana, tako i dnevne novosti koje daju podsticaj za pesnička dela.

Insistirajući na toj razlici izbeći će se konflikt sa jezičkom praksom, po kojoj reč *izvor* služi za obeležavanje jednog, već ranije oformljenog, modela. Ipak, i ovde postoje slučajevi u kojima je preklapanje neizbežno, jer su već sami izvori književnost, kao kod mitološke i legendarne građe, koja je, i po svojoj osnovnoj sadržini, poznata samo u pesničkom obliku. Krajnje jednostavno izraženo: svakoj drami o Prometeju u stvari služi Eshil, a svakoj drami o Edipu i Antigoni Sofokle kao uzor i istovremeno kao izvor.

Posle ovog dugog uvoda dajemo reč jednom istraživaču koji odbija da prihvati pojam književnog uticaja, da, koji jednostavno tvrdi da taj pojam skreće (istraživanje) sa pravoga puta i da stvaralačkoj umetnosti i pesničkoj mašti daje dokaz o njihovoj nesposobnosti. Pošto uticaj predstavlja pasivno ponašanje K. Giljen – o njemu se radi – želi da ga odstrani iz estetike i zadrži samo *in psychologicis* kao pomoćni most između izvora i originalnog dela. Tako shvaćeni uticaj, koji obuhvata i pojam izvora, postaje rekvizit građe, njegovo postojanje pokazuje jedino to da je nemoguća jedna stvarna *creatio ex nihilo*.<sup>13</sup>

Služimo se Giljenovim argumentima kao odskočnom daskom: Ovde, sledeći američkog naučnika, polazimo od jasne činjenice da se kod razmatranja književnih uticaja moraju uzeti u obzir kako dela koja se posmatraju tako i njihovi pokretači, iako nedostaje glavni akcent na odnosu jednih dela prema drugima. Ihab Hasan nas podseća, njemu svojstvenom pronicljivošću, na to, da „no literary work can be said to influence another without the intermediacy of a human agent“ (Hasan, str. 69). („nema književnog dela za koje, se može reći da je uticalo na drugo bez posredovanja ljudskog elementa“ – prev. Z.K.). Tako smo, zapravo, prisiljeni da se pri određivanju uticaja bavimo psihologijom, čak i onda kada to nije naša namera; jer, isto tako je pogrešno tvrditi da se uticaji dešavaju samo između dela (Žirmunski), kao i aksiomatski utvrditi da oni počivaju samo na međusobnom odnosu dva autora (Giljen).

Na početku svoje rasprave „The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature“ Giljen se pita: „When speaking of influences on a writer, are we making a psychological statement or a literary one?“ (*Proceedings II*, knj. I, str. 175). („Kada se govori o uticajima na pisca, da li činimo psihološki ili literarni prikaz?“ – prev. Z.K.). U svom prilogu za ACLA simpozijum isti naučnik, da bi potkrepio svoju tezu, se poziva na opštu jezičku praksu kojoj se kaže da je na nekog autora B uticao neki autor A, dok bi, u stvari, trebalo da glasi da se u delu B1 nalaze tragovi dela A1. „Thus“ komentariše Giljen, „we prefer to retain the equivocal -X was influenced by Y-, where we blend the psychological with the literary“ (CLS, Special Advance Issue, str. 150). („Dakle, komentariše Giljen, dajemo prednost dvosmislenom pridržavanju -X je bio pod uticajem Y-, gde spajamo psihološko sa književnim“ – prev. Z.K.).

U toku svog sistematskog izlaganja pokušava Giljen da razreši ovaj prividni paradoks koji je odavno postao opšte mesto književnoistorijskih napisa. Najpre zamera činjenici da svim istraživanjima uticaja kao osnova služi beskrajni i neprekidni lanac uzroka i delovanja, kada oni u stvarnosti pripadaju u dva različita reda i reprezentuju dva različita načina postojanja. Tako se između autora A i njegovog dela A1 povlači psihologija procesa stvaranja, između dela A1 i autora B psihologija prihvatanja i između autora B i njegovog dela B1 ponovo psihologija procesa stvaranja – ovoga puta obogaćena procesom prihvatanja. Istovremeno, pak, A1 i B1 treba da se klone psihološkog subjektivizma i da budu povezani samo književnim zajedništvom. Bar tako tvrde oni istraživači kojima je takozvana „intentional fallacy“ (Hasan naziva „expressionist fallacy“) trn u oku i koji se ne daju odvratiti od toga da je umetničko delo svesni ili nesvesni odraz svoga tvorca i s toga je gvozdanim psihološkim lancima privezana za njega.

U književnoj kritici je do sada traženo dva rešenja ovoga problema i o ova se raspravljalo. Jednostavnije, u pozitivističkom 19. veku omiljeno rešenje sastojalo se u tome da je kvalitativna razlika umetnosti i psihologije osporavana ili nivelisana i zahtevan je sled uzroka i delovanja, koji je deterministički podređen zakonu kauzaliteta, sasvim kao da je korak od A do A1 jednako vredan kao korak od A1 do B i od B do B1. Ovo mehanističko, kvantitativno shvatanje umetničkog,



stvaralačkog procesa počiva na pretpostavci da pod suncem nema ničega novoga, a da je i mašta samo jedna estetička mašina za mešanje. Taine (Ten) je prema očekivanjima i glavni optuženi u procesu, koje Giljen pokreće protiv toga kritičnog *modus vivendi*:

Taine's interpretation of the creative act is not as explicit as his view of the nature of art or of the relationship between an artistic work and the people or the environment which produce it; to indicate a starting-point and an end—result, a cause and produkt, is not the same as to show how the distance between two is eliminated, that is to say, as to question the process of creation itself. We know that in Taine's system every work of art is determined by a cause and should be explained by it; but to indicate, again, that A controls B is not of show how the artist went from A to B (*Proceedings* II, knj. I, str. 176).

(Osvrnimo se sada ukratko na Tena i na intelektualni ambijent ranih komparatista. Očito je da Tenovo shvatanje stvaralačkog čina nije tako eksplicitno koliko je to njegovo gledanje na prirodu umetnosti uopšte ili na odnos između umetničkog dela i ljudi ili okolnosti koje su to delo stvorile. Pokazati jedno polazište i konačan ishod, uzrok i njegovu posledicu nije isto što i pokazati kako se ukida odstojanje između jednog i drugo, odnosno nije isto što i dovesti u pitanje i sam proces stvaranja. Znamo da je u Tenovom mišljenju svako umetničko delo determinisano nekim uzrokom i da ga tim uzrokom valja objašnjavati; ali, opet, držati da „A“ vlada nad „B“ ne znači i pokazati kako je umetnost prešla od „A“ na „B“ — Claudio Giljen, *Književnost kao sistem*, str. 30–31, prev. Tihomir Vučković).

Giljen odbija ovo pojednostavljeno rešenje u saglasnosti sa većinom savremenika. Mnogo mu je simpatičnija Croceova (Kroče) teorija koja se zasniva na uverenju da je svako umetničko delo tako *sui generis* i da je od svih ostalih umetničkih dela odvojeno dubokom provaljom: „Nel momento della nascita di una nuova opera d'arte tutte quelle precedenti che erano presenti allo spirito del poeta, perfette o imperfette, grandissime, mediocri o pessime, diventano tutte, alla pari, materia“<sup>14</sup>, to znači, dakle, izvorni materijal. Kod sledbenika Kročea slični pogledi prodiru u kasnim tridesetim i ranim četrdesetim godina na kod američkih New Critiks i, u nemačkom jezičkom području, kod Emila Steigera (Štajger). Tako stoji i u Štajgerovoj knjizi *Die Kunst der Interpretation (Umetnost interpretacije)*, pozitivista koji se obaveštava šta je nasleđeno i šta naučeno, pogrešno koristi zakon kauzalnosti i izgleda kao da je zaboravio da se stvaralaštvo, baš zato što je stvaralačko, ne može izvesti.<sup>15</sup>



Giljen, doduše, načelno deli ovo shvatanje, ali kao komparatista ne želi da se potpuno odrekne pojma uticaja. (Uostalom, praksa pesnika T.S. Eliota i Ezre Paunda, koje su novi kritičari hvalili, stoji u suprotnosti sa Kročevom teorijom. Dokaz za to daje tehnika montaže u Waste Land, Cantos, kao i načine igre koje je opisao Joseph Frank u svom eseju *Spatial Form in modern Literature*<sup>16</sup>, metode koje je označio zajedničkim imenom „reflexive reference“.) On umiruje svoju savest pokušavajući da ostvari kompromis između pozitivizma i apsolutizma i to na taj način što psihološkim kategorijama dopušta da važe, a da se ne odriče kvalitativnog skoka. Uticaj je, naime, u njegovom programu jednostavno poveren na psihološki kolosek i pojavljuje se kao trenutak ili faza stvaralačkog procesa:

Our idea of influence... would define an influence as a recognizable and significant part of the genesis of a literary work of art... The writer's life and his creative work exist... on two different levels of reality. Influences, since they develop strictly on the former level, are individual experiences of a particular nature: because they represent a kind of intrusion into the writer's being or a modification of it or the occasion for such a change; because their starting-point is

previously existing poetry; and because the alteration they bring about, no matter how slight, has an indispensable effect on the subsequent stages of the *genesis* of the poem (*Proceedings* II, knj. I, str. 181).

(Naše shvatanje uticaja... bi uticaj definisalo kao prepoznatljiv i značajan čimilac nastanka književnog dela. ...Piščevo život i piščevo stvaralački rad teku... u dva međusobno različita sveta postojanja. Zato što se zbivaju strogo na jednom nivou, uticaji su ovakva ili onakva individualna iskustva, i to zbog niza razloga: zato što predstavljaju vid prodora u piščevo biće ili menjanje njegovog bića ili povod za takvo menjanje; zato što im je polazište poezija koja je ranije postojala; zato što promena koju oni izazivaju, ma koliko neznatna bila, neminovno deluje na potonje faze *geneze* pesme — prev. T.V. str. 36–37).

Giljen u uticaju vidi, dakle, samo proces proticanja, ne i njegov rezultat, ono što je uteklo. Ali, on se vara kada pod tim okolnostima govori o uticaju kao prepoznatljivom (*recognizable*) sastavnom delu *geneze* jednog umetničkog dela. Primeri koje sam uzima u obzir pokazuju isuviše jasno kako filologu retko uspeva da prođe u radionicu genija; iako je najčešće čista slučajnost kada nam poznata biografija jednog pesnika pruža oslonac za takvu vrstu uticaja.

Da je problem, koji je postavio Giljen, pre logički nego poetološki proizlazi odatle što je američki naučnik u jednoj primedbi, koja se odnosi na odgovor Haskela Bloka, priznao da je teško utvrditi „the exact moment in which a work of art becomes independent of its creator and assumes an aesthetic vitality of its own“ (ibid, str. 182, napom. 14), („pravi momenat u kome umetničko delo postaje nezavisno od svoga stvaraoca i dobija sopstveni život“ — prev. Z.K.) kao i odrediti u kojoj tački sledi kvalitativni skok a prestaje da važi zakon kauzalnosti.

Giljen je, u svom pokušaju da razmatranje književnih uticaja postavi na novu osnovu, metodološki nepravio grešku propuštanja ili *petitio principii*, koja je pokolebala celu konstrukciju koju je postavio. On, naime, rasvetljava svojim čitaocima (pa i sebi samome), da to što on obeležava kao uticaj i kao objekat ozbiljne naučne delatnosti, želi da sačuva od svih zamerki, vaskrsava pod jednim drugim imenom — imenom interpretacije. On, naravno, govori i o „genetic incitation“ i to pozivajući se na španskog istraživača Amanda Alonsa, koji tvrdi: „Las fuentes literarias deben ser referidas al acto de creación como incitations y como motivos de reacción“<sup>17</sup> („Književni izvori moraju da se odnose na čin stvaranja kao podsticaji i kao pokretači reaganja — prev. M.R.).

Inspiracija je u stvari psihološka kategorija. Ona kao delovanje na pesnika pretpostavlja lično iskustvo, koje samo izuzetno ostavlja vidne tragove. Ona je, i onda kada je obožavana kao božanski dar i ovenčana oreolom, kao što se kaže, onaj sastojak umetnosti koji se ne može ni prenositi niti se može s njim komunicirati. Inspiracija obeležava onu tačku u kojoj, iz mase moguće građe i načina predstavljanja, munjevito zasvetli bit dela koje se koncipira. Pošto je inspiracija po svojoj prirodi često neknjiževna — ona crpi svoje hranu iz slikarstva, muzike, istorije — da je iz samog života nije moguće odrediti.

Sam Giljen spominje jednu pesmu svoga oca Jorga (*Cara a cara*) kojoj je odlučujući impuls dala ritmička osnova Ravelovog Bolera: „The stubborn, unrelenting, obsessive quality of this piece's rhythm — but only its rhythm — fired the poet's initial desire to write his tenacious response to the more chaotic aspects of life“ (*Proceedings* II, knj. I, str. 185). („Tvrđoglav, nepopustljiv, opsesivan kvalitet tog dela ritma — ali jedino njegovog ritma — raspaljuje pesnikovu početnu želju da ispiše svoj istrajni odziv na haotične vidove života, — prev. Z. K.). Kod Valéryjeve (Valeri) *Cometière Marin* je prema ispovesti pesnika to bila ritmička figura, nezavisna od specifičnih muzičkih uzora, koja je pesniku lebdela pred očima i vodila ga, korak po korak, ka tome da pronađe metričku i strofičku formu i da na kraju tom obliku nađe odgovarajuću sadržinu.

Kod interpretacije se, dakle, radi o jednom raspoloženju o kome ništa ne znamo niti naslućujemo, ukoliko nam sam pesnik ne dopusti da bacimo pogled na njegovo duhovno-duševno stanje u trenutku stvaranja. Takvo raspoloženje jedva da se može naučno dedukovati. Pod tim uslovima nije moguće ići putem kojim je krenuo Giljen.

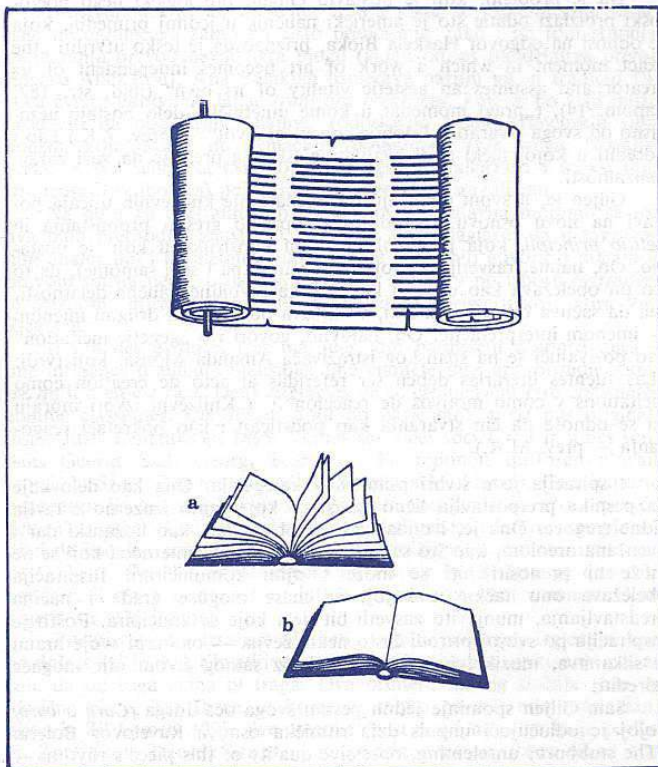
Da li pri određivanju književnih uticaja smemo da prekoračimo područje književnosti je pitanje koje će, ukoliko druge lepe umetnosti dolaze u obzir, biti objašnjeno u osmom poglavlju našeg uvoda, koji je zamišljen kao ekskurz. Teško je reći kako treba da se ponašamo prema vanumetničkim uticajima. Ne baveći se pobliže ovim pitanjem moramo nagovestiti da su naučna ostvarenja i spoznaje jednoga Darvina, Marksa, Frojda ili Ajnštajna bile, doduše, korisne pesništvu (npr. U naturalizmu, u surrealizmu, u socijalističkom realizmu itd), ali se tim uticajima ipak ne sme pokloniti previše pažnje, jer u takvim slučajevima uticaj „will usually be upon content, rather than directly upon genre and style, upon *Weltanschauung* rather than upon artistic form“ (S/F, str. 67) („će obično biti u vezi sa sadržinom, pre nego direktno u vezi sa žanrom i stilom, u vezi sa *Weltanschauung*-om (pogledom na svet), pre nego u vezi sa umetničkim oblikom“ — prev. Z. K.). Metodološki se čini da je, u svakom slučaju, umesno razdvojiti te neumetničke uticaje od umetničkih, dakle, pri razmatranju



nju surealizma zalučiti značaj Frojda i Charcota (Šarko) od značaja Ahima fon (Achim von) Arnima i Lotreamona (Lautrémont)<sup>18</sup>.

Nećemo završiti a da ne ukažemo na Giljenovo ocenjivanje uticaja koji se mogu prepoznati u samom umetničkom delu i, ako je potrebno, izrekemo kritiku. Američki naučnik, naime, sve uticaje svrstava u oblast književne tradicije i konvencije. Pod tim on podrazumeva nadindividualne forme, tipove, sadržine, ili načine predstavljanja (*topoi*, sadržaj i oblik elegije, šema drame u pet činova, mitske i legendarne figure itd), koja se ne mogu — ili se više ne mogu — pripisati jednom pesniku kao pronalazaču već su postale opšte dobro i postala su, za pesnike koji pripadaju istom kulturnom krugu, tako reći druga priroda.

Aldridge označava tradiciju i konvenciju kao „resemblances between works which form part of a large group of similar works held together by a common historical, chronological or formal bond“ (CLS, Special Advance Issue, str. 143) („sličnost među delima čiji je oblik dao velike grupe sličnih dela koja su se držala zajedno opštom, istorijskom, hronološkom i formalnom vezom“), dok Giljen smatra da tradiciju treba shvatiti dijahrono, a konvenciju sinhrono:



One tends to think of conventions synchronically, and of traditions diachronically. A cluster of conventions forms the literary vocabulary of a generation, the repertory of possibilities that a writer has in common with his living rivals. Traditions involve the persistence of certain conventions for a number of generations, and competition of writers with their ancestors (ibid. str. 150).

(Neko ima sklonosti da o konvencijama razmišlja sinhronijski a o tradicijama dijahronijski. Skup konvencija oblikuje književni rečnik generacije, repertoar mogućnosti koji pisac ima zajedno sa živim suparnicima. Tradicije uključuju trajanje određenih konvencija za niz generacija i takmičenje pisaca sa svim prethodnicima — prev. Z. K.).

Protiv ograničavanja tradicije i konvencije bio bi pojam, kao pojam književnog programa ili manifesta, koji bi svesnom istraživanju svakog pojedinca ili jedne grupe pretpostavljao jasno omeđan cilj, dok se tradicija i konvencija odlikuju upravo time da tamo gde one deluju nije posedi svest o cilju.

Giljen apsolutno ne postavlja retorsko — ili, u svakom slučaju, ne samo retorsko-pitanje: „Did Renaissance poet have to have read Petrarch in order to write a Petrarchan sonnet?“ (ibid.). („Da li je renesansni pisac morao da čita Petraraku kada je hteo da piše petrarkistički sonet?“ — prev. Z. K.). I pošto je odgovor negativan on zaključuje da „literary conventions are not only technical prerequisites but also basic, collective shared influences“ („da književne konvencije nisu samo tehnički uslovi nego takođe i osnovni kolektivno postojeći uticaji koji su svima na raspolaganju“ — prev. Z. K.). Ovom tumačenju se malo može zameriti, ipak, ono nas ne oslobađa dužnosti da u svakom pojedinačnom slučaju veoma tačno preispitamo da li su kolektivni uticaji dovoljni za objašnjenje sadržinskog ili formalnog podudaranja.

Naša kritika Giljenovog članka pokazala je da se pokušaj, da se pomoću dijalektike inspiracije i tradicije — konvencije reši problem književnog uticaja i da se na taj način spase umetničko delo kao nedeljivo, morao razbiti o terminološku liticu. Neupuštajući se u psihološke kategorije pokušao je Ihab Hasan istovremeno da pride stvari. U svom eseju *The Problem of Influences in Literary History. Notes Towards a Definition* veruje da može da dokaže „that the ideas of Tradition and of Development provide, in most cases, a sounder alternative to the concept of Influence in any comprehensive scheme of literature“ (Hasan, str. 66) („da ove ideje tradicije i razvoja određuju u većini slučajeva jednu alternativu prema konceptu uticaja u bilo kojoj književnoj šemi“ — prev. Z. K.).

Treba obratiti pažnju da Hasan *convention* zamenjuje sa *development*, dakle, da sinhrono uporedno ponovo pretvara u vremensko uzastopno.

Temeljnim i iscrpnim razmišljanjem Hasanu stvarno uspeva da razreši Gordijev čvor, koji sačinjavaju mnogostruko isprepletane niti koje su kompleksni podređeni pojmu „uticaja“, dok je Giljen bezuspešno nastojao da ga preseče. Naravno da to ne prolazi bez uopštavanja, jer, njemu je (Hasanu) stalo do toga da bude pravičan prema mnogostrukosti istorijskih, biografskih, socioloških i šta više psiholoških spoznajama. Njegovo izlaganje dostiže vrhunac sa tezom da u tom sveobuhvatnom pogledu uticaj više ne treba shvatiti kao „causality and similarity operating in time“, to znači kao *rappports de fait* (činjeničke odnose) i kakve bilo stvorene alegorije, već kao koordinatnu mrežu od „multiple correlations and multiple similarities functioning in a historical sequence, functioning... within that framework of assumptions which each individual case will distate“ (Hasan, str. 73), („višeznačne korelacije i višeznačne sličnosti koje funkcionišu u istorijskim sekvencama, funkcionišu... u tom okviru usvajanja koji će svaki individualni slučaj nalagati“ — prev. Z. K.). Ovo određivanje pojma je, na neki način, unapred dat odgovor na Giljenov pokušaj da zlo istera gorim. Jer, samo onda kada ostaje sačuvana ravnoteža između *rappports extérieurs (spoljni odnosi)* i *rappports intérieurs (unutrašnji odnosi)* i između specifičnih uticaja i opštih konvencija moguće je rekonstruisati neprekidan lanac A—A1B—B1.

1. *The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition*, u: *American Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (1955.), str. 67.

2. Ana Balakian, *Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods*, u: *YCGI* 11 (1962.), str. 24—31; Haskel Blok, *The Concept of Influence in Comparative Literature*, u: *YCGI* 7 (1958.), str. 30—37; Klaudio Giljen, *The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature*, u: *Proceedings* II, knj. I, str. 175—193; J. T. Šo *Literary Indebtedness and Comparative Literature*, u: *S/F*, str. 58—71.

3. *The Concept of Influence in Comparative Literature*, u: *CLS, Special Advance Issues*, str. 143—152.

4. V/V, str. 271. Uporediti Šoovu izreku: „The original author is not necessarily the innovator or the most inventive but rather the one who succeeds in marking all his own“ („Originalni autor nije nepoophodan inovator ili najinventivniji, nego je pre onaj kome je pošlo za rukom da svemu da sopstveni izraz“ — prev. Z. K.), *S/F*, str. 60.

5. Jedna od dve glavne teme, kojom se bavio četvrti kongres AILEX/CLA, glasio: „Definition and Illustrations of Literary Terms Related to the Notions of Imitation, Originality and Influence“ („Definicija i ilustracija književnih termina u vezi sa pojmovima imitacije, originalnosti i uticaja“ — prev. Z. K.). Ukazalo se jednom za svagde na drugu knjigu saopštenja sa zasjedanja (*Proceeding* IV, knj. II).

6. Radi se pri tome o pesmi *A Lyric* u kojoj Eliot oponaša stil Bena Jonsona. Videti Germerovu knjigu *T. S. Eliots Anfänge als Lyriker (Lirski počeci T. S. Eliota)* (1905—1915), koja je izašla kod Vintera u Hajdelbergu, 1966, str. 26.

7. Za određivanje pojma raznih podvrsta parodije videti moj članak *Parody, Travesty and Burlesque. Imitations with a Vengeance*, u: *Proceedings* IV, knj. II, str. 802—811.

8. S tim uporediti Šoovu tvrdnju: „Literary influence appears to be most frequent and most fruitful at the times of emergence of national literature and of radical change of direction of national literature and of radical change of direction of a particular literary tradition in a given literature“. („Književni uticaji pojavljuju se kao najefikasniji i najplodniji u vremenskim opasnostima za nacionalne književnosti i u vremenima radikalnih promena u kretanju pojedinih tradicija u datoj književnosti“).

9. U tu tačku pogledati recenziju Davida H. Malonea na Giljarovu knjigu u *YCGI* 2 (1853), str. 60—62.

10. Stuttgart 1962.

11. *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960. Dalje, treba obratiti pažnju na Eskarpijevo članak „Creative Treason“ as a Key Literature, u: *YCGI* 10 (1961), str. 16—21.

12. *Literatura como sistema. Sobre fuentes, influencias*, u: *Filologia Romanza* 4 (1957.), str. 11. napom. 2.

13. Za Giljenu uticaj predstavlja, kako ga shvata „stara“ komparatistika, vrstu izvora, u osvrstu: „El comparatismo... da por entendido que solamente una cuestion de perspectiva diferencia el estudio de fuentes del de influencias. Una fuente seria una influencia vista al revés, es decir, en la dirección que lleva del factor receptor al factor emisor“ (ibid. str. 8 i dalje). Njegova nastojanja imaju za cilj da ospore takvo shvatanje.

14. Cit. ibid. str. 10.

15. Zürich, 1955, str. 9 i dalje.

16. Članak je izašao u tri dela u *Sewan Review*, preuzet je potom u mnoge antologije i nalazi se, u laksoj prerađi, u Frankovoj knjizi eseja *The Widening Gyre*, New Brunswick, N. J. Rutgers University Press, 1965.

17. Citirao je Giljen u *Perspectivas de la Literatura Comparada*, str. 65.

18. U svom članku *Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods*, Ana Balakian nagovestava temu „Frojd i surealizam“ i tvrdnju: „As for the so-called influence of Freud, it is more „reception“ and „mutation“ than true influence... The intentions of the Surrealists were entirely different from those of Freud. The aberrations of the mind, deemed pathological by Freud, were sought out by the Surrealists as manifestations of intellectual caliber and flexibility, which could enrich the domain of art“ (*YCGI* 11 (1962.) str. 28). („Kao što je takozvani uticaj Frojda više „receptija“ ili „mutacija“ nego stvarni uticaj... Namere surrealista bile su u suštini drugačije nego Frojdove. Greške svesti, koje je Frojd patološki procenjivao, bile su kod surrealista videne kao manifestacije intelektualne sposobnosti i fleksibilnosti koje mogu dovesti u domene stvarne umetnosti“).

Iz: Weissteu, U.: „Ein Pühennig in dir Vergleichende Literaturwissenschaft“. Stuttgart, 1968. (kap III: Einfluss und Nachochungung)

Sa nemačkog:

Milana Mrazović