

napomene na marginama aristotelove poetike

U savremenoj teoriji umetničkog dela u Poljskoj postoje četiri glavne konцепције:

a) **Formalistička konцепција.** Stvorena u krugu ruskih istraživača, a njeni poljski predstavnici bili su, uglavnom, M. Kridl, delimično K. Vojčicki i njihovi učenici. Književno delo ona poima kao jezičku tvorevinu (organizovani jezički iskaz višeg reda) koja u sebi sadrži zvučnu i značenjsku stranu. Ipak ne objašnjava pobliže šta su te dve strane. Podrobna istraživanja književnog dela nastoju da svede i ograniči na stilistička istraživanja.

b) **Predmetna konцепција.** Zastupao ju je E. Kuharski. Književno delo je, po njoj, skup „predstavā“, pri čemu priroda tih „predstavā“ ne dobija objašnjenja. Temin „predstava“ potiče od K. Tvardovskog, kod koga označava neke svesne doživljaje, pri čemu Tvardovski razlikuje akt, predmet i sadržaj predstavā. Iz izvoda Kuharskog vidi se da on preima na umu predstavljenе predmete, samo što ta pitanja pobliže ne precizira. Sigurno je, međutim, da Kuharski smatra jezik književnog dela nečim što ili uopšte u delu ne spada, ili, u svakom slučaju, što je za delo nebitno.

c) **Konцепција koja delo tretira kao posebnu sfjeru stvarnosti.** Njen autor je J. Klajner. On u delu izdvaja četiri „sfere“: a) individualizovani jezik (celinu verbalnog materijala), b) način saznanjogn zahvata i srednjavanja predstava, c) sadržinu ili predstavljenе predmete kao takve, d) duhovnu snagu i iskustvo umetnika, što se ispoljava u stvaralaštvu i formiraju. Te pojedine „sfere“, kao i njihova uzajamna veza u toj konцепциji takođe misu pobliže obrađeni. To je prva moderna poljska teorija književnog dela.

d) **Dvodimenzionalna i višeslojna konцепција** koju je stvorio R. Ingarden. Književno delo se u njoj shvata kao čisto intencionalni proizvod autorovih subjektivnih stvaralačkih operacija. Jezički faktori igraju u delu drugu njegovu dimenziju: redosled njegovih delova i faza, i, samim tim, istupanje u delu svojevrsne *quasi-vremenjske strukture*. Delo je, dakle, istovremeno višeslojno i višefazno. Delo se u mnogočemu načelno razlikuje od spisateljskih tvorevin drugе vrste. Između ostalog, u svakom sloju književnog umetničkog dela istupaju estetski vredni kvaliteti čiji skup stvara polifoniju kvaliteta presudnu za tip i vizuru umetničke vrednosti dela. Ta teorija — za razliku od napred navedenih — nastoju da objasni prirodu svih komponenata književnog dela i da pokaže svojevrsnu strukturu, kao i karakteristični način postojanja književnog dela i, zajedno s tim, njegovu vezu kako sa autorom, tako i sa primaocem — čitaocem, i, najzad, odnos dela prema realnom svetu.

Izuzev formalističke konцепцијe, sve ostale spomenute teorije nastale su u Poljskoj, ali nisu izolovane od inostrane nauke, i u tom smislu što su iz inostrane nauke ciple izvezne impuse, i u tome što su same uticale na istraživanja vršena u inostranstvu.

Navedene koncepције teorije dela književne umetnosti razlikuju se jedna od druge u mnogočemu i rađaju niz spornih problema, od kojih su najvažniji sledeći:

I. Koliko slojeva ima u književnom delu? Kuharski prihvata jedan („predstavljeni“, predmetni), formalisti dva (dvoslojnost jezika), Klajner i Ingarden četiri, ali tu se sve „sfere“ koje razlikuje Klajner, ne daju poštoveti sa „slojevima“ dela po Ingardenovom shvataju, mni sva, po Ingardenovom mišljenju, pripadaju delu.

II. Treba li književnom delu priznati mnogofaznost, to jest struktturnu odliku zajedničku s muzičkim delom (kao i sa filmskim delom), odliku koja bi omogućavala da se u delu pojave vremenske strukture i s tim vezani umetnički efekti.

Jedino Ingardenova koncepцијa jasno prihvata tu mnogofaznost i trudi se da je pobliže izanalizira, izvodeći je iz osnovnih svojstava jezičkih tvorevin: iz rečenice i skupova rečenicâ, i pokazujući iz nje izvedene pojave estetski značajne za dela književne umetnosti, no koje mogu — strogo uvez — da istupaju u svakom književnom delu. Ostale koncepцијe ne iskazuju se jasno u tom pogledu, iako neki autori (na primer, Klajner) pripisuju književnom delu takve pojave i svojstva koji ne bi bili mogući bez priznavanja mnogofaznosti dela (na primer,

Klajnerovi zaključci o ulozi vremena u raznim književnim rodovima, mada on ne razlikuje vreme pokazano u delu od *quasi*-vremenske strukture samog dela).

III. Kakva je „materijalna“ (kvalitetna) priroda književnog dela i kakav, s tim u vezi, način njegova postojanja? Naime, da li je delo nešto psihičko? — kako su nekada hteli inostrani psihologisti, naročito u Nemačkoj pred kraj XIX veka, a kod nas, u stvari, krajnje podsvesno svi istoričari književnosti, a od teoretičara Klajner (bar u prvoj fazi svojih istraživanja), kasnije pak Kuharski; kod Kridla je to pitanje nerazjašnjeno, jer se ne zna šta u tom pitanju treba misliti o jezičkim tvorevinama. Da li je delo takođe nešto fizičko? — kako bi želeli da misle „fizičkisti“ iz kruga bećkih neopozitivistika, a kod nas još pre njih neki logističari, na primer, u svojoj prvobitnoj konceptiji K. Ajdukjević, koji je posle prvog svetskog rata, zajedno sa St. Lesnjevskim i njegovim učenicima, proglašavao da je rečenica izvesni „napis“, i u početku tvorio čisto formalističko-fizičkištu i, istovremeno, „operacionu“ konцепцију jezička². Ili je delo, takođe, neka posebna sfera stvarnosti? — kao što je želeo Klajner, koji, uostalom, ne određuje pobliže kakva bi to trebalo da bude sfera. Iz nekih njegovih iskaza, ipak, kao da se probija sklonost ka povratku na psihologizam. Ingarden je takođe sklon da književno delo smatra nekom naročitom „sferom stvarnosti“, trudeći se ipak da pobliže precizira njenu prirodu, kao i način postojanja dela: on u njemu vidi čisto intencionalni predmet koji ima naročitu strukturu, čiji su bitni osnovi, s jedne strane, u autoru, *respective* u njegovim stvaračkim aktima, a s druge — u nekim jezičkim predmetima (u pisanim znacima, recimo, na papiru) i, najzad, u idealnim pojmovima i idejama. Da li je, najzad, književno delo neki idealni predmet? — kako proglašava Valdemar Konrad, oslanjajući se na *Logische Untersuchungen* E. Huserla?

Taj problem formalisti uopšte ne pokreće (bar koliko je meni poznato). Jer tvrdnja da je književno delo visoko organizovani jezički iskaz — sama po sebi taj problem ne razrešava. Naime, sve zavisi od toga šta je, sa opšte tačke gledišta, „jezik“, odnosno, tačnije govoreći, jezička tvorevina ili proizvod. Polažeći od opštih materijalističkih kulisâ formalizma, može se samo naslutiti da bi on pre bio sklon da književno delo smatra ili nečim „psihičkim“ ili nečim „materijalnim“. No, to pitanje nije jasno postavljeno.

IV. Da li se delo književne umetnosti (pesničko delo) na bitan način razlikuje od drugih spisateljskih tvorevina, na primer, od naučnih, propagandnih, političkih dela i slično, ili, pak, između njih nema takve načelne razlike? U čvrstoj vezi s tim ostaje niz problema u aspektu kojih se razmatra i čitavo pitanje, iako se obično ne razgraničavaju dovoljno skrupulozno pitanja i načelni pojmovi koji, pri tom, igraju ulogu. Najvažniji od tih problema su sledeći:

a) U čemu se sastoji načelni karakter izjavnih rečenica koje istupaju u delu književne umetnosti? Jesu li to sudovi, ili — po Ingardenovoj terminologiji — *quasi-sudovi*, ili pak „supozicije“ (po terminologiji lavovske škole, *respective* takođe *Annahme* u jeziku Majnonga, od koga je lavovska škola taj pojam preuzeala), da li se obično ne razgraničavaju dovoljno skrupulozno pitanja i načelni pojmovi koji, pri tom, igraju ulogu. Najvažniji

b) Kakvu funkciju izvršava delo književne umetnosti u odnosu prema čitaocu s jedne strane, i autoru, s druge? Pri tom se, naravno, imao u vidu funkcija koja proističe iz raznih osobina dela, i koja je tim osobinama prilagođena. U tom smislu moglo bi se piti, takođe, kakva je namena (poziv) dela književne umetnosti? Treba li ono da se dopada čitaocu, i, prema tome, da u njemu izaziva neki naročiti „estetski“ doživljaj, ili je njegov zadatka da nekoga u nešto ubedi ili pak o nečem pouči, to jest da mu dâ nekaško saznanje, odnosno znanje o stvarnom svetu, o autorovoj ličnosti i životu, o svetu u kome je on živeo u vreme stvaranja dela i tako dalje, ili, najzad, treba čitaoca da preobradi u moralnom pogledu, na primer, da ga opremini ili pak da izvrši neku naročitu ulogu u životu ljudskog društva, na primer, da utiče na ove ili one društvene tokove, na konstituisanje ovih ili onih društvenih grupa, na stvaranje kulture ili nacionalne, plemenske odnosno klanske svesti i tako dalje — ili pak, na kraju, treba po malo da čini sve to, a već od individualnih svojstava dela da zavisi koji će od tih zadataka delo obavljati bolje ili gore, neposrednije ili sporednije?

c) Kakav je odnos pesničkog dela — i posebno sveta predstavljenog u njemu — prema „stvarnosti“ (to jest prema realnom svetu)? Naime, da li je predstavljeni svet iz pesničkog dela: 1. „podražavanje“, slika vanumetničke stvarnosti, ili pak 2. u odnosu prema realnom svetu, barem u onom delu koji nas okružuje, obavlja funkciju „repräsentatione“ (marksisti bi rekli funkciju „odraza“), ili, 3. predstavlja samo za sebe svet onoga što je, moguće ili verovatno, a što je, istovremeno, izatcano iz veza onoga što neophodno koegzistira, ili najzad 4. predstavlja svet koji postoji sâm za sebe, za koji će reprezentovanje stvarnoga sveta biti samo neka vrsta preteksta kako bi tom prilikom

došlo do komponovanja unutrašnje monolitne celine, sračunate na to da u sebi sadrži estetski vredne kvalitete koji za sobom povlače konstituisanje estetske vrednosti?

d) Kakav je odnos dela književne umetnosti prema njegovom autoru? Sadrži li to delo predumlajaju autorovu „ispovest“, čija vrednost zavisi, pre svega, od „vernosti“ i iskrenosti — ili je ono, pak, samo nehotični „izraz“ njegovog individualnog života i ličnosti — izraz, čija vrednost zavisi od stepena „životnosti“ i „plastičnosti“ kao i ovapločenja onoga što izražava — ili, najzad, delo predstavlja isključivo realizaciju autorovih umetničkih namerâ, čija vrednost zavisi od toga u kojoj meri je autor uspeo da u delu ovaploti skup estetski vrednih kvaliteta koji su autoru služili kao svojevrsni svetionik u njegovoj stvaralačkoj umetničkoj viziji, i kakav je odbir tih kvaliteta i način njihovog uskladivanja?

Sva ta pitanja tesno su povezana među sobom, i ovakav ili onakav način njihovog razrešenja odlučuje o tome koju vrstu razgraničenja treba sprovesti između dela književne umetnosti i bilo kakvog drugog pisanih dela. Pri tom treba pamtiti da čak i veoma velika razlika između jednog i drugog ne isključuje postojanje posrednih, ako se tako može reći, hibridnih tvorevina. I obrnuto — postojanje takvih posrednih tvorevina ne služi kao argumenat za to da nema načelne razlike između književnog umetničkog dela, i, na primer, naučnog ili publicističkog dela.

Tako, na primer, oni koji proglašavaju da književno umetničko delo treba čitaocu da saopšti neku „istinu“ (ponekad se dodaje „umetničku“ ili „poetsku“, ali što to, u stvari, znači, nikome nije poznato)³, takođe će tvrditi da su izjavne rečenice u poetskom delu sudovi, a predmeti u njemu predstavljeni jesu, *respective* treba da budu slike vanpoetske stvarnosti, čija vrednost zavisi od stepena postignute sličnosti. Čak će se, možda, naći i takvi koji će tvrditi da su to naprosto sudovi o nekim stvarnim predmetima. Oni, istovremeno, neće videti suštinsku razliku između poetskih dela (književne umetnosti) i ostalih pisanih tvorevina, na primer, naučnih delâ. Najzad će oni sigurno stajati na stanovištu da pesničko delo „izražava“ autorova psihička stanja, da je, u stvari, svako od njih neka vrsta autrove ispovesti, i tim je savršenije, što je iskrenije, „neposrednije“, „istinitije“. Drugi, pak, iz te iste grupe traže takođe „istinitost“ umetničkog dela, pošto pesničko delo smatraju sredstvom za određeno uplivisanje na čitaoca, bilo u duhu nekog morala, religije, ili u duhu ovog ili onog političkog odnosno društvenog programa. Estetske vrednosti umetničkog dela, ukoliko se njihovo postojanje uopšte prihvata, u najboljem slučaju se priznaju kao sredstva za postizanje vanumetničkih ciljeva dela.

Onaj, međutim, koji vidi suštinsku razliku između pesničkih delâ i drugih pisanih proizvoda (na primer, naučnih delâ), istovremeno se ne slaže s tim da su izjavne rečenice u pesničkim tekstovima sudovi *sensu stricto*, kao što ne smatra, takođe, da predmeti predstavljeni u pesničkom delu jesu ili bi morali biti slike vanumetničke stvarnosti, i posebnu njihovu vrednost ne vidi u tome ako takvi baš jesu, ili njihove mane ako takvi nisu. On delo ne tretira kao skup „istinâ“ o bilo čemu (bilo o autoru ili svetu koji ga okružuje), i delo ne razmatra pod uglom viđenja da li ono daje informacije o autorovom životu i pogleđima i, tim pre, o svetu koji ga okružuje. Istovremeno s tim, najzad, taj procenjivač ne vidi suštinsku funkciju dela književne umetnosti ni u njegovom moralnom delovanju na čitaoca, ni u nečem drugom, pa ma to delovanje čak bilo činjenica. Pripisujući delu izvesnu vrednost, obavezan je, u takvom slučaju, da u njemu pokaže specifične estetski vredne kvalitete, kao i poseban kompozicioni princip njegove strukture.

S problemima koje smo upravo naveli vezan je još jedan koji se već ne odnosi na samo umetničko delo, nego samo na način opštenja s njim: naime, pri kojoj vrsti skupova svesnih alkata opštimo sa pesničkim delom i kakve vrste doživljajâ ono izaziva u nama u trenutku kad smo se s njim već upoznali. To pitanje vodi nas, s jedne strane, u teoriju saznavanja književnog dela⁴ i, s druge strane, u estetiku i otvara široke perspektive ka problemu uloge umetnosti u životu čoveka i čitavih ljudskih zajednica. Uopšte uzeto, ipak, pitanja koja nastaju u toj oblasti nalaze se u stanju početnih priprema, i to čak kod predstavnika pravaca, za koje ti problemi moraju da imaju veoma veliki značaj.

Cetiri glavna sporna pitanja koja sam naveo (u stvari, četiri grupe pitanja) predstavljaju skup najvažnijih problemâ, od čijeg će rešenja zavisiti kako dalji razvoj takođe teorije književnosti, tako i organizovanje daljih svestranih književnih istraživanja.

Pri takvom stanju stvari možda će biti korisno da se baci retrospektivni pogled na klasična dela takođe evropske poetike, koja su tokom vekova određivala pravac istraživanja i interesovanja.

Pokušajmo, pre svega, da konfrontiramo Aristotelove poglede na delo književne umetnosti, iznesene u raspravi **O pesničkoj umetnosti**, s problemima koji nā danas zanimaju.

Upitajmo kakve bi opšte sudove o književno-umetničkom delu trebalo prihvatići kad bi se neka Aristotelova tvrdjenja pokazala kao istinita. Aristotelu su, kao što će se pokazati, bila poznata barem nešto od pitanja koja zamajaju današnje književne teoretičare, a što se drugih tiče, čini se kao da ih je znao i posredno rešavao, ne baveći se njima **expressis verbis**. Postoje, najzad, problemi i pogledi Aristotelu potpuno nepoznati, ali takvi da pre leže na putu njegovog istraživanja, nego što bi trebalo da su isključeni od strane njegovog istraživačkog stava.

ad I. Utvrdimo, pre svega: u Aristotelovoj **Poetici** nema svesno razvijene ni mnogoslojne, ni mnogofazne konceptije književnog dela. Kad bismo Aristotela upitali o njima, sigurno ne bi imao nikakav unapred pripremljeni odgovor. Ali u tekstu **Poetike** istupaju razna tvrdjenja čije prihvatanje izgleda razumljivo i pravosnažno jedino pri istovremenom zauzimanju određenog stanovišta naspram te konceptije, to jest, dužni smo da budemo načisto u pogledu opštih problema koji se tiču osnovne strukture književnog dela.

Aristotel — kao što je poznato — prihvata, prvo, šest raznih „delova“ tragedije (nešto manje u epopeji), naime, fabulu (tok predstavljenih događaja, **mythos**), karaktere (**ethos**), „misao“ (**dianoya**), danas bismo rekli: ukupnost psihičkih svesnih činjenica koje se javljaju kod prikazanih lica pod uticajem onoga što se dešava ili govori u tragediji, dalje — ono što se u njoj govori (**lexis**), zatim „svet onoga što je vidljivo“ (**opseos kosmos**) i, najzad, takozvani „pev“ (**melopoia**).

Dalje je poznato da spomenutih šest delova književnog dela (tačnije: tragedije) Aristotel deli u tri grupe: a) one pomoću kojih se ostvaruje „podražavanje“ (**hois mimountai**), a to su: **lexis i melopoia**, b) izdvojene po tome kako „podražavaju“ (**hos mimountai**) i c) one koje „podražavaju“ (**ha de mimountai**). U treću grupu spadaju fabula, karakteri i „misli“. No u delu je ista ne samo uloga tih triju poslednjih faktora: oni se sami nalaze u čvrstim međusobnim vezama koje čine razumljivom njihovu pojавu u jednoj grupi. Aristotel o tome jasno govori, podvlačeći da zbivanja koja ulaze u sastav fabule, kao ona u kojima se obavlja delatnost lica koja istupaju u tragediji, ne mogu da se obavljaju bez „karakterâ“ tih lica. Pri tom su, po Aristotelovu mišljenju, u tragediji najvažniji baš događaji, radnja koju tvore „karakteri“. Ali to je već pitanje koje se specijalno tiče strukture tragedije i koje ima značaj više za umetničku kompoziciju dela, nego za njegovu opštu strukturu. S druge strane, takozvane „misli“ su fakti svesti koji poniku u ličnostima drame usled onoga što se u njoj govori i čini, dakle opet nešto tako što je najtešnje vezano s „fabulom“ i „karakterima“. Obe te okolnosti čine da fabula, karakteri i „misao“ u delu predstavljaju kako funkcionalno, tako i strukturalno, jednu komponentu višeg reda, jedan, kako bismo mi danas rekli, njen „sloj“, naime ono što smo nekad nazvali „predstavljenim svetom“ u delu književne umetnosti.

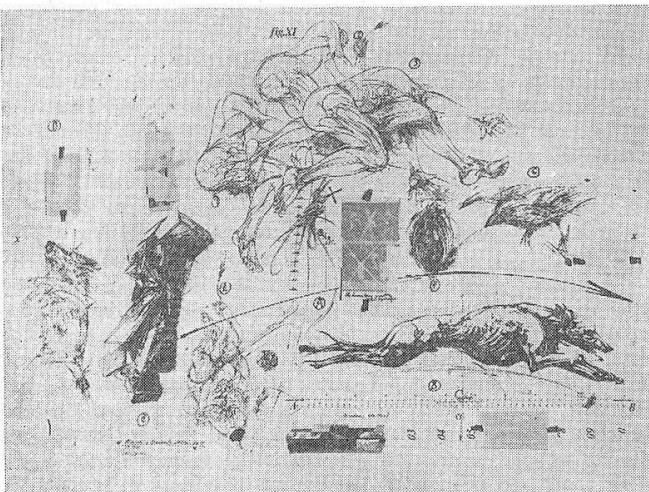
Moglo bi se još sumnjati da li su te komponente „predstavljenog sveta“, spomenute u fabuli, karakterima i „misli“ — po Aristotelu — zaista efektivne komponente dela, ili je on, možda, imao u vidu samo „predmete“ što se nalaze izvan umetničkog dela, o kojima se u delu samo govori, ali koji sami pripadaju već u stvarni, vanumetnički svet. Sumnju ipak uklanja sâm Aristotel i to raznim putevima, ne formulišući je ipak **expressis verbis**. Prvo, usled toga što su svih predmeti oni koji i podražavaju (**scilicet**) nešto različito od njih, i to, kako se dosad obično shvatalo, baš predmete koji spadaju u „prirodu“, dakle u stvarni, vanumetnički svet. Drugo, sve se to — po Aristotelu mišljenju — u mnogome razlikuje od onog što se „podražava“ u stvarnom svetu. Naime, po Aristotelu, ljudi predstavljeni u tragediji bolji su od stvarnih, dok su u komediji gori. Najzad, što se tiče načina postojanja, ti se predmeti nekako razlikuju od stvarnih predmeta. Jer — kao što se vidi iz teksta **Poetike** — ono što je u komadu predstavljeno nekako nema onu individualnost kakvu imaju stvarni predmeti o kojima govori, na primer, istorija. Sve je to nekako opštije, i jeste ono što je verovatno, i protkano onim što je neophodno. Uostalom, o tim predmetima se jasno tvrdi da su „delovi“ tragedije, što znači da su njene komponente, a ne jedino nešto na šta bi se ona samo odnosila.

Ma kako ipak te stvari stvarni stajale i ukazale se u daljim razmatranjima i u kakve bi teškoće u vezi s pojmom **mimesisthai**, ili bar s tradicionalnom interpretacijom tога pojma dovodile, na osnovu tih Aristotelovih tvrdjenja čini se sigurnim da on, govoreći o pojmovima **mythos**, **ethos** i **dianoya** ima na umu tačno jednu određenu komponentu samoga književnog dela, i to baš onu koju danas nazivamo slojem „predstavljenih pred-

meta“ u delu. Ali u „delovima“ dela koje izdvaja Aristotel mogu se pronaći i drugi njegovi slojevi.

Jer drugi „deo“ tragedije (ali isto tako i komedije, a kako se čini, po Aristotelu, i epopeji) jeste **lexis**, doslovno „ono što je rečeno“ u književnom delu, a naročito u tragediji). Na osnovu Aristotelovih izvoda u XX, XXI i XXII glavi **Poetike**, ledzis obuhvata kako ono što bismo danas nazvali zvučanjem reči i pojavama, tako i zvučno-jezičkim tvorevinama (u primeni na čitavo delo — zvučno-jezičkim slojem dela), i čije bliže istraživanje Aristotel dodeljuje „metrici“, kao i ono što predstavlja značenje reči, **respective** smisao rečenica koje ulaze u sastav dela, što znači njegov „značenjski“ sloj. To proizlazi kako iz odredaba pojedinih vrsta reči, na primer, imenica ili glagola, tako i iz odredbe rečenice, koju nalazimo u **Poetici**. Rečenica („govor“) za Aristotela jeste „skup reči koji ima neko značenje i u kome bar pojedini delovi imaju značenje za sebe.“

Na taj način već tri sloja koje sam u književnom delu izdvojio i pribrojao u njegovu strukturu, nalazimo u osnovi Aristotelovih tvrdnjih o „delovima“ tragedije. Aristotel, pri tom, ne samo što izdvaja njihove komponente u delu (u tragediji i epopeji), nego, štaviše, daje niz bližih detalja svakoga od njih, iako ne stvara njihovu opštu teoriju, niti objašnjava njihovu uzajamnu struktturnu vezu i, najzad, ne objašnjava ulogu koju jedan sloj igra u odnosu prema drugima i prema celini dela, ne daje, dakle, opštu teoriju slojeva književnog dela. Ali tek prihvatanje te teorije sređuje komponente dela koje navodi Aristotel i dopušta da budu obuhvaćene jednom kompaktnom strukturom. U tragediji, najzad — iako, po Aristotelu, ne u epopeji — nalazi se još jedan „deo“ koji odgovara danas izdvojenom sloju izgleda rekonstruisanih u delu. Aristotel se izražava veoma karakteristično: **opseos kosmos**. Govori, dakle, o svetu onoga što je viđeno ili vidljivo. Doduše, T. Simko taj obrt prevodi kao „scenski dekor“. Naime, na jednom mestu Aristotel razmatra izgled gulumca (ili, tačnije, lica predstavljenog u tragediji) i podvlači njegovu važnost za umetničku predstavu. A drugo, on ne govori izrazito o dekoru, nego se služi terminom koji ukazuje ili na, ono što je viđeno, ili na „prizor“, spektakl, eventualno baš na izgled nečega. On, duđe, taj **opseos kosmos** ne ubraja u umetnost (pesničku) i na karakterističan način ga isključuje iz epopeje (o komediji, pri tom, ne govori, ali to je, valjda, slučajno), i čak izrazito govori da ga nema u čitanju tragedije, koja nam se i pored toga „takođe dopada“. Po Aristotelu to, dakle, nije nešto što bi bilo neophodno u — kako bismo danas rekli — čisto književnom delu. Istovremeno, ipak, Aristotel taj **opseos kosmos** pridodaje uz način na koji se u tragediji postavljenoj na sceni obavlja „podražavanje“. Pri svemu tome, ipak, iako Aristotel tu, čini se, previda nešto što se u izvesnom smislu ispoljava u svakom delu književne umetnosti, u izvesnim gramicama ipak je u pravu. Naime, kad bismo pod tim **opsis** shvatili ono što istupa u tragediji i u svakoj pozorišnoj predstavi — naime, konkretne opažajne izglede (pre svega, vizuelne) koje nam dostavljaju dekor i realni glumci koji igraju na sceni, izgledi koji nam, putem doživljaja, dopuštaju obavljanje gotovo opažajne percepcije predmeta predstavljenih u pozorišnoj predstavi, a ne percepciju realnih autora i realnih stvari predstavljenih na sceni (dekoru) — valjalo bi se složiti s Aristotelom da taj način predstavljanja („podražavanja“) postaje u pozorišnoj predstavi gotovo isto toliko važan činilac predstave kao i reči izgovorene od strane aktivnih lica, da je to, istovremeno, način koji iskoračuje van oblasti čisto književne umetnosti, van čvrste oblasti onoga što se može postići čisto jezičkim sredstvima, što, dakle, strogo uzev, ne spada u obim



vladimir veličković (yu) »upotrebljeni elementi i dokumenti«

istraživanja „poetičke“. Takve konkretnе vizuelne izgledе ne dostavlja nam, takođe, ni tragedija kada se samo čita, niti ikoje čisto književno umetničko delo, mada iz tog uopšte još ne proizlazi da, na primer, u epopeji nije bilo ničeg takvog što bi bar u izvesnoj meri zamjenjivalo *opsis* u tragediji. Ako Aristotel tvrdi da *opsis* u epopeji naprsto otpada, onda s tačke gledišta današnje četvoroslojne koncepcije književnog dela ne bi moglo da mu se dà za pravo utoliko što — kako sam nastojao da počažem na drugom mestu — u čisto književnim delima istupa sloj shematizovanih izgleda, znači takvih koji su izraženi jezičkim sredstvima i za vreme čitanja konkretnizovani u imaginativnom materijalu. Da se u tom slučaju putevi Aristotela i četvoroslojne koncepcije književnog dela razilaze — to nam se čini sigurnim na osnovu ovde navedenih Aristotelovih tvrdjenja. No — kao što će se pokazati — to pitanje ipak nije tako jednostavno i ko zna ne bi li u toj tački Aristotelove izvode trebalo podvrgnuti daljnjim istraživanjima.

Da Aristotel, kad spominje *opsis* ili *opseos kosmos*, ne govori izrazito o opažajnim (vizuelnum) izgledima i uopšte ne priznaje jednu komponentu dela književne umetnosti koju danas imamo na umu kad govorimo o sloju shematizovanih izgleda — to, verovatno, dolazi, pre svega, otuda što je analiza čulnog opažanja u njegovu vreme još bila u potpunim začecima, te Aristotel usled toga uopšte ne raspolaže pojmom „izgleda“ opažanog predmeta (ili njegove rekonstrukcije u mašti), za razliku od predmeta koji se njegovim posredstvom ispoljava. Pojam „izgleda“ je rezultat istraživanja čulnih opažaja obavljenih tek u XX veku — uglavnom od strane fenomenologa. A drugo, Aristotel možda nije potpuno načisto u pogledu toga što razdvaja delo književne umetnosti od, na primer, naučnog dela. Ta pitanja, ipak, zahtevaju dala razmatranja.

Završavajući svoje izvode na temu šest „delova“ tragedije, koje Aristotel izdvaja, njihov rezultat mogao bi ovako da se formuliše: Aristotel ukazuje — putem empirijskog pozivljavanja na pojedine tipove dela — na takve komponente književnog dela, čije nas ubrajanje u delo, u pojedinim slučajevima, prisiljava da na opšti način priznamo njegovu višeslojnu strukturu (a naročito, po Aristotelu, četvoroslojnu u slučaju tragedije i komedije postavljene na sceni, i troslojnu u ostalim slučajevima). Aristotel bi se, dakle, danas izjasnio protiv formalističkih tendencija koje prihvataju samo dva sloja dela koja ulaze u njegov „jezik“. No, i pored toga ne može se reći — kao što sam već podvukao — da je kod Aristotela već svesno istaknuta „slojna“ koncepcija književnog umetničkog dela. Naime, u *Poeticis* nema ni opšte razrade strukture pojedinih slojeva, ni — što je za teoriju književne umetnosti važnije — svesti o polifoničnosti književnog dela, dakle o činjenici da pojedini slojevi unose u celinu dela skupove kvalitetâ potpuno specifičnih samih po sebi, i stoga različitih od kvalitetâ ostalih slojeva, a naročito, pak, estetski važnih kvaliteta čija posebnost biva održana u celini dela i koja, istovremeno, — zahvaljujući njihovom zajedničkom istupanju u delu i njegovim pojedinih fazama — vodi do polifonične harmonije ili kvalitetnog sazvučja. Tek to sazvučje odlučuje o umetničkom obliku i njegovoj umetničkoj respective estetskoj vrednosti. Aristotel toga, dakle, nije svestan. Glavna njegova pažnja u delu usmerena je na to što je *mythos*, *ethe* i *dianoia*, i na njihova razna formalna svojstva koja odlučuju o utisku kakav delo ostavlja na gledaoca, o njegovom *dynamis-u*. A tek u drugom planu on obraća pažnju na neke osobine *lexisa*, koje igraju ulogu pri stvaranju utiska kod gledaoca, respektive čitaoca, ne postajući ipak svestan polifoničnosti dela književne umetnosti. *Lexis* i *mepoia* su po sebi u tragediji samo sredstva „podražavanja“,

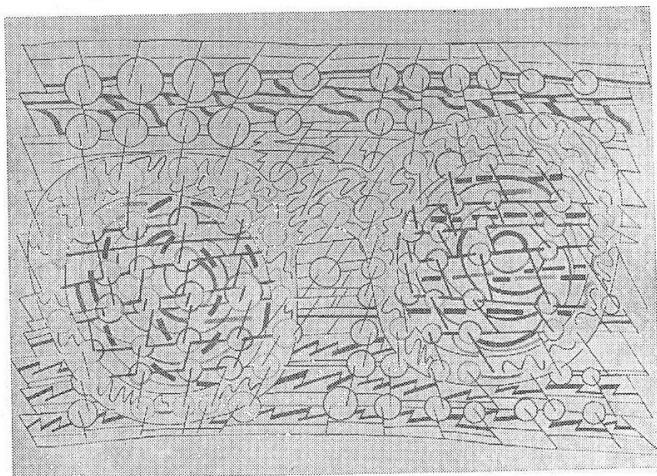
a ne nešto što samo za sebe istupa kao nešto svojevrsno u delu i što, istovremeno, u njemu obavlja ulogu posebnog estetskog činioča. Razlikujući *mythos*, *ethos* i *dianoia* od predmetâ stvarnog sveta⁸), Aristotel, takođe, ne uviđa da je u njima našao na neke potpuno svojevrsne bitnosti i stoga se ne bavi njihovim osobenim načinom postojanja ili nepostojanja (njihovom — kako bismo danas rekli — „fiktivnošću“ ili njihovom čistom intencionalnošću), slično, uostalom, kao što se ne bavi načinom na koji postoji književno delo kao i njegove pojedine komponente. To za njega uopšte ne predstavlja problem. On tretira književno delo donekle naivno, kao jedan od predmetâ s kojim se naprsto dolazi u dodir u životu, i on, na čisto empirijski način, nabrja one njegove delove i osobine o kojima je reč u *Poeticis*.

Pored svih tih — ako je slobodno tako reći — „nedostataka“ Aristotelove teorije, ipak iznenađuje i, istovremeno, predstavlja jednu od suštinskih zasluga *Poeticis* to što se u svojim razmatranjima Aristotel bavi gotovo isključivo s maim delom književne umetnosti, tek uvidevši u nekom stepenu njegovu opštu strukturu i njene varijante, bavi se uticajem dela na gledaoca, što znači, u umetničkom funkcijom dela, i raspravlja na čemu ta funkcija počiva i od kakvih svojstava dela zavisi. Čini to, uostalom, odmah na opšti način, jednak u odnosu prema svim tragedijama ili komedijama i traži njihove suštinske momente. Daje prvu opštu teoriju dela književne umetnosti (u primeni, doduše, na vrste koje je sám izabrao). I tek na tom osnovu tvori izvesne normativne teze koje su kasnije tako često isticane na čelo njegovih pogleda, dok u njegovoj *Poeticis*, međutim, one igraju sekundarnu ulogu normi zasnovanim na čisto teorijskim razmatranjima. Jer tek kada se njihovi čisto teorijski rezultati priznaju za istiniti, i kad se dobije saglasnost u pogledu umetničke funkcije dela na naspram primaoca, te norme postaju razumljive i svoje obrazloženje crpu iz tih rezultata.

Karakteristično je, takođe, i ono čega nema u Aristotelovim razmatranjima u *Poeticis*. Na primer, uopšte nema analizâ posvećenih psihičkim procesima koji se događaju u autorovoju duši u vreme stvaranja dela, zatim, nema analize pojedinih tipova stvaralačâ kao psihičkih individua, niti analize autorove ličnosti na osnovu njegovih dela, ni, najzad, tretiranja pesničkog dela kao ispoljavanja ili izraza te ličnosti ili, pak, kao sredstva za saznavanje o tome kakva je autorova ličnost i njegova sudsrbina. Nema, dakle, svega onoga što je gotovo čitava istorija književnosti s kraja XIX i početkom XX veka, a delimično i u današnje vreme, smatrala za glavni i suštinski zadatak istraživanja književnosti. Ne mislim da bi Aristotel, kad bi za tu vrstu istraživanja literature saznao — smatralo da je bespredmetno ili nenaučno, i takvo istraživanje mesunjavio ima potpunu naučnu opravdanost, ako se samo sprovodi na naučno odgovoran način i uz primenu odgovarajućih sredstava. Ali sigurno je da Aristotel, razrađujući opštu teoriju dela književne umetnosti nije smatrao uputnim da se njome bavi u okviru problema te vrste. I, istovremeno, pokazao je da je moguće uspešno bavljenje „poetikom“ bez pomoći napred spomenutih istraživanja.

3

ad II. Ukoliko se radi o samoj teoriji strukture književnog dela, kod Aristotela nema izrazitog i teorijski svesnog razlikovanja dveju različnih dimenzija književnog dela, znači, jedne dimenzije koja bi išla kao „preko“ svih njegovih slojeva, i druge koja bi išla „duž“ njegovih raspona od početka do kraja. No i pored toga, Aristotel, postupajući čisto empirijski, razlikuje dve posebne vrste delova dela: one o kojima je već bilo reči, a koje su smetene u raznim „slanjevima“ književnog dela, i, kako ih je nazvao, „količinske“ ili „veličinske delove“. Njihovo prihvatanje u delu prisiljava u opštoj liniji na priznavanje druge dimenzije dela: njegovog raspona od početka do kraja i njegove višefaznosti; jer se samo u ovoj drugoj dimenziji mogu smestiti onakvi „delovi“ dela, kako ih razlikuje Aristotel (i, svakako, celokupna ondašnja poetika): „prolog“, „epizoda“, „eksodos“ i „hor“, a, takođe, i takvi delovi kao što su pojedini „činovi“ u današnjim dramama ili pojedine njihove „scene“, na primer, ekspozicija i tako dalje — kako bismo danas rekli dopunjajući Aristotelove diferencijacije — i, najzad, takve kao što su pojedina pevanja epa, ili poglavila romana. Sigurno će proći još mnogo vremena posle Aristotela, pre no što u istoriji „poetike“ dođe do jasnog uviđanja što je ono novo i suštinsko što ta nova „dimenzija“ unosi u umetničku strukturu književnog dela. Prve iskre toga, kao što ćemo videti, nalaze se tek kod Lesinga (ili, tačnije, kod njegovog prethodnika Spensa), a izrazitije kod Herdera. No čak ni dugo posle toga dugo se nije bilo načisto u pogledu važnosti tog problema za teoriju književne umetnosti i tek je naše vreme dozvolilo da se shvati ta „strana“ književnog dela i njeni specifični umetnički efekti. Aristotelovo utvrđivanje, ipak, da u književnom delu istupaju „količinski“ delovi — veoma je dragoceno. Jer on



bora iljovski (yu) »naočari u polju«

pokazuje kako čovek koji prethodno nije podlægao ovakvim ili onakvim estetičkim teorijama, može opšteći neposredno sa književnim delima u njima kao nešto sasvim prirodno takođe delove, čije je postojanje u delu moguće samo pri razmatranju njegovog raspona od početka do kraja.

4

ad IV. Aristotel se mi u svojoj *Poetici* (a, koliko mi je poznato, mi u bilo kome drugom od svojih dela) ne bavi ni opštom, „materijalnom“ prirodom dela književne umetnosti, ni njegovim načinom postojanja. Te probleme istakla su tek novovremenska teorijska istraživanja, započeta krajem XIX veka i jasno ih izdvoila teži zahvaljujući Huserlovom protestu protiv psihologizma u logici¹⁾. No ako u Aristotela nedostaje ta problematika, onda ujedno s tim nema svih omih označaka koje bi prisiljavale na pretpostavku da bi se Aristotel izjasnio za, na primer, psihološku konцепцију književnog dela. U najmanju ruku, ja sam uspeo da nađem jasne tragove toga. Govoreći mnogo o tragediji, komediji ili epopeji, on se potpuno snalazi bez psihološke terminologije. Nigde nema govora o nečem kao što su doživljaji autora ili čitaoca, doživljaji koji bi nekako ulazili u sastav dela. Ali i obrnuto: isto tako nema govora o delu kao nečem što bi ulazio u sastav nečijeg toka doživljaja ili što bi postojalo u autorovoj duši. Naprotiv, čak i tamo gde se Aristotel nadovezuje na izvesna psihološka pitanja (a to se dešava jednom, kad govoriti o izvornima nastanku i o ljudskoj isklonosti da uživaju u „slikama“, i drugi put, kad se govoriti o takozvanom *katharsisu*), on te probleme ne meša sa svojstvima ili komponentama dela i jasno im ih suprotstavlja kao nešto od njih različito. Jer u prvom slučaju, delo baš te činjenice *izaziva* (kao tragedija kad gledaoci dovedi do *katharsisa*), a u drugom, ono je samo rezultat određenih doživljaja.

Samo po sebi to još, naravno, ne dopušta pretpostavku da je Aristotel, tobože, pozitivno odredio opštu prirodu tvorevinâ te vrste, kao što su književna dela. Ne zna se, dakle, da li bi se izjasnio, na primer, za teoriju koja u delu gleda neki idealni predmet, ili bi se, pak, složio s tim da je u pitanju, izražavajući se današnjim jezikom, jedan od „čisto intencionalnih predmeta“ (ukoliko bi pojmove koji tu ulaze u igru uposte priznati kao zalkonomerne), ili bi, najzad, našao neki sopstveni odgovor na to pitanje koje se uklapa u okvire njegove pojmovne aparature. Iz Aristotelovih dela jasno se ipak vidi da on književna dela, nekako kao protiv volje, u izvesnom smislu naivno, izdvaja iz sfere onoga što je psihičko, i svoja razmatranja iz oblasti poetike nije ubraja u istraživanja kojima se bavio u svom delu *Peri psyches*. Da li bi on zato mogao da se složi s psihologističkom koncepциjom književnog dela? I da li bi, s druge strane, priznajući da književnom delu (a posebno tragediji i epopeji) pripadaju problemi kao što su „karakteri“, „tok događaja“ (*mythos*), u koje učestvuju predstavljena lica, i u kome, istovremeno, istupa *lexis* zajedno sa značenjima reči i rečenicâ — mogao da se saglasi s fizikalističkom koncepцијom književnog dela, po kojoj u jezičkim tvorevinama imamo posla, jedino s „napisima“ ili „mriljama mastilom na papiru“? Zar bi se mogao saglasiti da su mrilje mastila na papiru ili udubljenja pisaljkom na dašćicama sa pisanjem — ono što u čitaocu ili gledaocu samo po sebi izaziva *katharsis*?

¹⁾ Tako izgleda Ajdukjevićev stanovište u njegovoj habilitacionoj raspravi *Z metodologijom nauk scistich* (1921). Kasnije je ono pretrpelo izmenu u raspravi *O znaczeniu wyraceżen* (1931), u raspravi *Logiczne podstawy nauczania* (1936) i u ogledima objavljenim 1935. godine u „Erkenntnis“. To novo Ajdukjevićevu stanovištu ipak nije monolitno, a u nekim svojim crtama on upada u psihologizam. Ajdukjević se, uostalom, ne zanima za delo književne umetnosti, stalo mu je jedino do jezičkih tvorevin, razmatranih sa stanovišta logike i metodologije. I nema sumnje, problem ima znatno širi značaj od toga kakav mu se može pripisati isključivo s tačke gledišta književnosti kao umetnosti. Ja sam ga razmatrao takođe i s te opštije tačke gledišta i radi opštijih ciljeva, a dobijene rezultate primenjivao sam potom na konkretnie probleme koji se tiču dela književne umetnosti.

²⁾ Por. W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, u „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft“, t. III i IV.

³⁾ Vid. R. Ingarden, *O różnych rozumieniach prawdziwości w dziele sztuki*, u *Studia z estetyki*, t. I, str. 373.

⁴⁾ Uporedi R. Ingarden, *O saznavanju književnog dela*.

⁵⁾ Stavljam navodnike zato što se tako dosad govorilo, ali i zato što je sumnjuju da li je to zaista verno prenošenje sustinske Aristotelove misli, kad govoriti o *nimeisthiai*.

⁶⁾ Razume se, u komadima postavljenim na sceni sve je to ono što govorje predstavljena lica, uključujući i hor. Ne zna se da li bi, u primeni na epopeju, Aristotel ogranicio *lexis* na reči koje izgovaraju predstavljena lica, ili bi njime obuhvatio čitav tekst. No možda bi zbog toga što, je, na primer, Homer pevan, i što su pojedini delovi njegovih poema „pevanja“, Aristotel bio sklon da pojmon *lexis* stvarno obuhvati čitav tekst.

⁷⁾ Uporedi *Das literarische Kunstwerk*, poglavla VIII i IX.

⁸⁾ Već samo postavljanje problema „podražavanja“ svedoči o sprovođenju te diferencijacije.

⁹⁾ Vidi. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, t. I, 1900.

(nastavak u sledećem broju)

Preveo sa poljskog
Petar Vujičić

ivan focht

amuzija hegelijanstva