

lingvistika, poetika i književni žanrovi

edvard stankjević

Uspomeni svoga nekadašnjeg profesora,
pa prijatelja, Romana Jakobsona

1.

U znamenitom predavanju koje je održao na konferenciji o stilu u jeziku, na Univerzitetu Indijane 1958, Roman Jakobson je završio svoje izlaganje riječima koje su uputile lingvistiku, u toku narednih dviju decenija, da proučavanje umjetnosti riječi privrati kao jedno od svojih glavnih zanimanja. »Svi mi svakako razumijemo«, rekao je Jakobson, »da su i lingvista gluvi za pjesničku funkciju jezika, i istraživač književnosti ravnodušan prema problematiki lingvistike i neupućen u lingvističke metode, podjednako grub anahronizam«.

Jakobson nas je podsjetio da zanimanje lingviste za peoziju opravdava činjenica da je poezija jezička umjetnost, koja pokreće u djelovanje sva sredstva datog jezika kako bi uspostavila sadržaj i formu književnog djela. Uprkos vječnim prigovorima pjesnika i filozofa o tiraniji jezika i o njegovoj nepodesnosti umjetničkoj svrsi (»Jezik je praktički mediji, sluškinja za sve poslove iz koje se mora izvući čist, idealan glas«, rekao je Valeri), očigledno je jezik pjesnikovo jedino oruđe, mada ga on može upotrebljavati i zajedno sa znakovima drugih vrsta (npr. muzika, geste, grafički oblik). Da je pjesnik ili pisac prvenstveno majstor, mada ne nužno i žongler, u rukovanju riječima, ne zahtijeva posebnog obrazlaganja. Čovjek se može prisjetiti anegdote o slikaru Dega, koji se žalio svom prijatelju Malarmeru kako mu je teško da piše pjesme mada ima za njih dobrih ideja. Na što je Malarmer odgovorio: »Poezija se pravi riječima, ne idejama«. Zanimljivo je da ova anegdota doživjela obrat kod slikarevog suvremenika, hemičara Pastera, koji je na raspitivanje nadobudnog stranog naučnika da li bi mogao kod njega da radi i sa nesigurnim svojim znanjem francuskog, navodno odgovorio: »Nauka se, prijatelju, ne pravi riječima nego idejama«. Poanta je ovih anegdota da nauka i poezija teže različitim svrhama i prihvataju različit odnos prema jeziku. Nauka, koja želi da joj iskazi odgovaraju činjenicama, može kazivati svoje nalaze na različite načine. Može ih bez gubitka na informaciji prevoditi sa jednoga jezika na drugi ili iz prirodnog jezika u neki vještacki, sve dok jasno određuje kontekst kazivanja i odnos svojih nalaza prema empirijskom iskustvu. Poezija je, naprotiv, težeći estetskoj svrsi, ravnodušna prema mogućnosti da bude potvrđena činjenicama, i zavisi isključivo od forme svoga izraza, uključujući i jezik kojim je iskazana. Zato je poezija »zapaamtljiva«, ne podaje se parafrasi, a dobar je prijevod pjesničkog teksta i sam izvorno umjetničko djelo.

Ipak, navedene anegdote mogu da zavedu na više nego jedan način. Nikakve se »ideje«, bile one naučne ili svakodnevno praktičke, ne mogu sazdati bez posredovanja jezika, koji je u osnovi svakog stvaranja pojmove, dok se poezija ne može sastojati od riječi bez značenja. Doduše, kada je Malarmer savjetovao svom prijatelju da zaboravi ideje i da se osloni na riječi, mora da je imao na umu baš takav prazan jezik, koji ne prenosi poruku. Jer je pjesnička avantgarda s kraja prošlog vijeka vjerovala da poezija, koliko je »čista« umjetnost, mora prekinuti svaku vezu sa praktičkom ili referencijskom funkcijom i uzdici se u položaj muzike ili, kako bi Valeri rekao, »izvući čist, idealan glas iz praktičkog medija«. Takva radikalna i pojednostavljena predstava o poeziji bila je ispisana na zastavi mnogoga modernog pjesničkog pokreta, od simbolista sve do futurista i dadaista, kojima se referencijsko i lako dostupno značenje činilo pravom suprotnošću poetskog. Međutim, dobro je pozнатo da su čitave pjesničke tradicije teže izričito saznavnim, didaktičkim i praktičkim svrhama, ne dovodeći time ni najmanje u pitanje svoj estetski poduhvat.

Moderna traženja novog pjesničkog jezika, koji neće biti opterećen praktičkom ili referencijskom funkcijom, kako su utjecala na pravac razvoja moderne poezije i na teoriju pjesništva. Lako je jedva moguće odrediti se predstavljačke funkcije umjetnosti u mediju koji je bitno sazdan od znakova koji znače, novi estetski program podstakao je dvije različite ali tijesno povezane tendencije u umjetnosti riječi: potragu za novom pjesničkom formom i igru jezikom kao izvor pjesničke invencije. Lako su romantičari već bili proglašeni primat forme nad sadržajem i »neprelaznu« prirodu poezije, ostalo je da simbolisti i njihovi slijedbenici odrede pravac ove nove jezički orientirane umjetnosti. Malarmeov poziv da se odrekнемo autoriteta pisci i da »preputimo inicijativu riječima« začeо je, u stvari, pohod na fonetske, leksičke i sintaktičke mogućnosti jezika. »Rekao sam«, piše Aragon u predgovoru za *Oči Elzine*, »da nema poezije koja ne bi bila promišljanje jezika, i na svakom koraku izmišljanje tog jezika nanošo. Ono što podrazumijeva razbijanje ustaljenih jezičkih okvira, pravila gramatike i zakona govora«. Na sličan su se način prema jeziku poezije odredili svi značajniji novatori u modernom pjesništvu.

Uverenje da je jezik poezije ukorijenjen u poeziji jezika brzo se teoriji sklopi u jednom nizu istraživačkih orientacija. Najjasnije su ga iskazali rусki formalisti, među kojima je bilo i lingvista i istraživača književnosti, preduvezši da revidiraju načela tradicionalne poetike (i da istovremeno opravdaju pokušaje svoje pjesničke sabrake, futurista). O teorijama i sudbinama lingvistički orijentirane poetičke škole mnogo se raspravljalo, pa se one ne

moraju prikazivati ovdje. Dovoljno je reći da je jedno od osnovnih načela formalista bilo da pjesnički tekst kao autotelička struktura »privlači pažnju na sebe sama« u procesu u kojem takode »čini očiglednim« jezički znak. Struktura pjesničkog teksta, tvrdilo se dalje, izrazito je usporediva sa jezičkim sistemom po tome što je i jedno i drugo sastavljeno od spletova međusobno zavisnih i međusobno uslovljenih znakova. Ovo isticanje paralelizma među kodom i porukom sadržavalo je u sebi pokušaj da se razriješi sosirovskva antinomija između *langue* i *parole*, tako što bi se pokazalo da i poruka (ili bar poruka u svojoj strogo organiziranoj pjesničkoj formi) podrazumijeva onu vrstu organizacije koja bi, po Sosiru, mogla da postoji samo u jezičkom kodu. Pokušaj da se poveže proučavanje jezika (*langue*) i govora (*parole*) pojavio se u isto vrijeme i u drugim lingvističkim orientacijama, a nigdje toliko živo koliko baš među Sosirovim učenicima, koji su namjeravali da razviju jednu »nauku o govoru« koja bi dopunila »nauku o jeziku« njihova učitelja. Ali Sosirov rascjep među jezikom i govorom nije tako prevladan, budući da, po Sešaju, jednom od voda ženevske škole, nema među njima pravoga uzajamnog odnosa zato što se jezika tiču »intelektualni« i »gramatički« zakoni jezičke aktivnosti, dok u govor pripada sve ono što je »gramatičko«, »vitalan« i »spontano«. Neka od tih shvaćanja podrazumijevala su se i u Sosirovom *Kursu*, mada dualizam što ga je Sosir uspostaviti nije nipošto onoliko radikalni koliko se obično misli. Sosir je priznavao važnost govora kada je pisao da se jezičke »promjene začinju u onoj oblasti jezičke aktivnosti koju mi ne proučavamo: u govoru«. Sosir je, takođe, shvatao da jezik nije zatvoren i samorefrencijalan sistem, već da uključuje upućivanje na spolašnju realnost ili, kako bi to on rekao, na »treći objekt«, što implicira aktivno učešće govornika u govornom procesu i uzajamno djelovanje među jezičkim kodom i govornom porukom. Sosir je sam bio daleko od toga da povuče nepremostivu granicu između jezičke kompetencije i ispoljavanja, i svakako bi odbacio vjerovanje koje je danas u modi a po kome je jezička kreativnost nešto što ne pripada govorniku nego pravilima izbora u datom jeziku.

Svijest da se jezik ne sastoji od čvrsto određenih i za upotrebu spremnih znakova, koji bi bili korišćeni u predviđljivim sintaktičkim vezama, iskazao je, dugo prije Sosira, otac modernog empirizma Džon Lok, odupirući se utopiskim i apriorističkim idejama racionalista koji su očekivali da jezik radi kao tačan i dobro podmazan sat. »Pokušati da se usavrši jezik svijeta«, pišao je Lok, »značilo bi misliti da svi ljudi treba da imaju iste predstave i treba da govore samo o onome o čemu imaju jasne i odredene ideje, što se ne može očekivati ni od koga ko nije dovoljno došao da vjeruje kako bi ljudi mogao da navede bilo da budu vrlo učeni ili da malo govore«. A »kako se dosjetljivost i mašt«, nastavlja Lok, »bolje snalaže u svijetu nego suva istina i pravo znanje, figurativan govor i aluzija će se u jeziku teško prihvatiti kao nesavršenost i zloupotreba. Priznajem, u raspravama u kojima nam je više stalno do uživanja i zadovoljstva nego do pouke i napretka, takvi se ukrsi teško mogu uzeti kao pogreške«.

Kreativan i dinamički vid jezika, koji je posljedica međusobnog djelovanja jezika i govora, ranije su u našem vijeku najjasnije opisali praški lingvisti, koji su u jeziku poezije vidjeli to djelovanje ostvareno u najvećoj mogućoj mjeri. »Sve u umjetničkom djelu«, proglašava jedna od teza praškoga kruga (objavljenih 1929), »omogućuje nam da iskusimo čin govora u njegovoj cijelini i otkriva nam jezik ne kao gotov statički sistem nego kao stvaračku energiju«. Općenitiju teorijsku formulaciju dobilo je pitanje o odnosu koda i poruke u djelima K. Bilera, koji je ustanovio tri osnovne funkcije jezika, saznavnu, apelativnu i emotivnu, čemu je Roman Jakobson dodaš još tri: fatičku, metajeziku i poetsku. Tražena spona među kodom i jezikom činila se tako čvrsto uspostavljenom, budući da su tzv. »funkcije jezika« zapravo one upotrebe poruke koje se ostvaruju korišćenjem distinkтивnih znaka jezičkog koda. Ipak, valja zapaziti da je od šest funkcija jezika, što ih je utvrdio Jakobson, samo poetska funkcija privukla ozbiljniju pažnju i u djelima Jakobsona samog i u radovima njegovih slijedbenika. To ne mora da čudi, jer je poezija nešto što odgovara svim drugim »funkcijama jezika« uveztim zajedno. U svakodnevnom govoru sve funkcije jezika teže da se ukrste, dok poezija, koja je gotovo isto toliko univerzalna koliko i »obični« govor, predstavlja posebnu jezičku oblast: posjeduje jasno oblikovane manje ili veće tekstove, u raznolikosti žanrova i književnih tradicija; čita se ili izvodi pod posebnim uslovima; povezuje se lako s drugim umjetnostima; traje kao samostalna sfera kulture. Čisto lingvistički pristup »poetiskom jeziku« ne može a da ne previdi ove kritičke aspekte umjetnosti riječi, zato što je upravljen samo na one osobine »poetiskog jezika« koje ga razdvajaju od drugih jezičkih funkcija i koje su naporedne jezičkom kodu ili se iz njega izvode. Kada se poetika shvati kao *ancilla philologiae* (osobito u formi u kojoj se dosad tako određivala), njenje se područje prirodno suožava, ma koliko se inače može dokazati da su uspešna bila nastojanja one lingvističke poetike koja je otkrivala zavisnost poezije od strukture datog jezika (na primjer, u izboru metričkih obrazaca). Program takve poetike izmicala je, međutim, činjenica da poezija nije jednostavno »ostvarenje« sredstava sadržanih u jezičkom kodu, nego je i prevazilaženje njihovih vrijednosti, zato što pridaje tim sredstvima funkcije i značenja koja nemaju u svakodnevnom govoru. Adekvatno zamišljena poetika tek treba da se zasnuje, jer moderna teorija vidi odnose jezika i poezije u okviru i odviše suženom, ili pitanje o tim odnosima postavlja u pojednostavljenoj i pretežno neodgovorajućoj formi. U onome što slijedi ukratko ću prikazati glavne pristupe jezičkoj umjetnosti i ono što smatram njihovim najvećim nedostacima.

Teorijsko pitanje: »Šta je poezija?« dovelo je do tri više ili manje različite interpretacije, kojima su korijeni u tradicionalnoj poetici a obrisi im se nagovještavaju u djelima Aristotelovim (u njegovoj *Poetici, Reterici, Nikomahovoj etici* i spisu *O tumačenju*). Možemo ih nazvati a) funkcionalnim, b) formalnim i c) lingvističkim pristupom.

Funktionalni pristup ima možda najdužu i najpostojaniju tradiciju, jer su mnoge književne forme nerazdvojno prepletene praktičkim funkcijama. Horacijski zahtjev *prodesse et delectare*, odnosno predstavljanje koje postaje prijatnijem uz pomoć ukrasa, upravlja je književnom praksom i teorijom u toku vijekova, izražavajući se oštrom u svim vrstama crkvene književnosti, u didaktičkim djelima, i u novije doba, u djelima socijalističkog realizma. Uverenje da je umjetnost »svrhovita bez svrhe« u suštini je moderno ot-

kriće, mada je već Aristotel tvrdio da vrijednost umjetnosti leži u djelu samom i da pjesnički iskazi nisu ni istiniti ni lažni.

Nereferencijalna funkcija poezije polazište je i težište većine suvremenih književnih teorija. Pored simbolista i modernih pjesnika poput Arčibalda Makliša, koji je pisao da »pjesma mora biti, a ne značiti«, u jednoj ili drugoj formi obrazlagali su je filozofi jezika i istraživači književnosti. Po Karpunu i Ingardenu, poezija se razlikuje od običnog jezika po tome što se ne sastoji od iskaza nego od »pseudo-iskaza«; za Dž. Ostina književnost je »parazitski jezik« odnosno »Performativna izjava« koja je »na naročit način šuplja i prazna« (tako o govoru glumca); za Dž. Serla u pitanju je »ajde da se pravimo« vid značenja«, koji »ni na koji način ne mijenja značenje riječi i drugih jezičkih elemenata«; za R. Barta to je »sistem varljivog označavanja«. Ovako uporno isticanje nereferencijalne funkcije književnosti slaže se s našim intuitivnim osjećanjem da književnost stvara svoj vlastit svijet, ali teško da omogućuje neki uvid u funkcionalisanje tog svijeta. Ta negativna definicija poezije pretvara referencijalnu funkciju u mjerilo jezičke umjetnosti: previda činjenicu da se jezik ne sastoji samo od izjavnih rečenica nego i od apelativnih i emotivnih izraza koji su podjednako imuni prema kriteriju istinitosti (činjenica koju je znao i Aristotel, koji je po istinitoj vrijednosti upoređivao poeziju sa molitvom); drugo, ona potčenjuje sposobnost književnih djela da obavijeste o stvarnom stanju stvari, ponašajući se prema svim njihovim iskazima kao prema izmišljanju; i treće, ona zanemaruje holističku prirodu književnih djela, usredoruđujući se na istinosnu vrijednost pojedinih rečenica. Čovjek se, tako, teško može složiti sa Serlom kad tvrdi da književno djelo »ni na koji način ne mijenja značenje riječi i drugih jezičkih elemenata«, zato što odnosi unutar cjeline dovode do uspostavljanja novih svojstava koja nisu sadržana u značenju dijelova. Don Kihot je bio bliži istini kad je rekao: »Bog sâm zna da li Dulsineja postoji ili ne postoji na svijetu i da li je ona proizvod mašteli ili nije; to nisu stvari koje se mogu istražiti do kraja.« Slično tome, kada čovjek koji govori engleski čuje izrek »Rolling stones gather no moss«, on ne preduzima ispitivanje da li je ta izjava istinita ili lažna, nego je tumači na odgovarajući način uzimajući u obzir bogatstvo njenih metaforičkih značenja, podrazumijevajući da treba da shvati pjesničku funkciju jedne izreke i da je protumači kao takvu u odgovarajućem kontekstu.

Jedan drugi funkcionalni pristup želio je da izjednači poeziju (naročito lirsку poeziju) sa izražavanjem emocija, a sažeto je opisan u Verdsvetovoj slavnoj riječi po kojoj je poezija »emocija koja se prisjećamo u spokojsvju«, što je izazvalo T.S. Eliota da kaže da poezija nije »ni emocija, ni prisjećanje a, bez izvršanja značenja, ni spokojsvje«. Bilerovo i Jakobsonovo razdvajanje emotivne i poetske funkcije, kao i uzdržavanje od emocionalnosti u suvremenoj poeziji, u velikoj su mjeri oduzeli privlačnost ovome ranije često navodenom mišljenju, koje se još uvijek zna pojavit u priručnicima o književnosti i udžbenicima lingvistike.

Drugi pristup poeziji, formalni, mnogo je izazovniji, a važnost mu se pokazuje očiglednou u čitanju pjesništva u užem smislu riječi. »Formalni metod«, koji je postao glavno istraživačko oruđe ruskih formalista, pokazao se neočekivano plodnim prvenstveno zato što se primjenjivao na proučavanje pjesama i onih drugih djela koja su »ogoljavala« svoje formalne postupke. Nedostaci se metoda počinju pokazivati kada se forma predstavlja odvojenom od sadržaja i kao sama sebi svrhom. Fromalističko načelo (u rječima Školovskog), po kojem je »sadržaj književnog djela samo povod za pokazivanje forme«, zanemarivali su, u stvari, i formalisti sami kad god su se doticali značenja književnog djela ili raspaljivali o pitanju funkcije forme.

Treći ili lingvistički pristup poeziji duguje svoju današnju udarnu snagu orientaciji suvremene poezije na jezik, iako mu se može zapaziti srodnost sa jednom starijom tradicijom (vezanom za imena Rusoa i Herdera) koja je poeziji pristupala kao posebnom jeziku, primitivnjem i životnjem od »intelektualnog« jezika.

U lingvističkom tumačenju jezičke umjetnosti razlikujemo više gledišta, u kojima su se izrazile razlike u lingvističkoj teoriji, djelomično razlike po vrsti znanja o književnosti. Jednostavnosti radi, možemo ih podijeliti na dva tipa: jednostrani lingvistički pristup, koji uzima običan jezik kao mjerilo poezije i pristupa joj kao odstupanju od jezičke norme; i promišljeniji pristup, koji o pjesničkome govoru kao o jednoj od osnovnih funkcija jezika. Prvi je pristup prihvatio više istraživača književnosti (S. Levin, Ž. Koen, C. Todorov), a nov mu je podstrek dala transformaciona gramatika, koja svaki figurativan izraz (i napose metaforu) shvata kao odstupanje od pravila izbora u danom jeziku. Ni jedan od tih istraživača nije uspio da pokaže na koji se način »kršenje« kakvo provodi pjesnik razlikuje od onoga u svakodnevnom govoru ili, uostalom, od metaforičkih izraza koji su uobičajeni u nauci (da se prisjetimo samo takvih termina kao »polje«, »talas«, »crna rupa« i sl.). Dobro je poznato, na drugoj strani, da neki pjesnici i čak čitave pjesničke škole izbjegavaju upotrebu »slike« odnosno pjesničkih figura koje su, kako je Lok spomenuo, »uživanje i zadovoljstvo« običnog jezika. Danas je već postalo savršeno jasno da pojam pravilnih »gramatičkih« rečenica izmiče svakom pokušaju pouzdanog vastitog određenja i samo je jedan od varavih pojmovra transformacione gramatike.

Mišljenje po kojemu poezija predstavlja jednu od funkcija jezika nerazdvojno je povezano s imenom Romana Jakobsona. Unutrašnja povezanost Jakobsonove konceptije i njegova velika sinteza lingvističke i književne teorije učinili su to mišljenje vladajućim obrascem jedne lingvističke orientirane poetike. Ne smiju se, međutim, u njegovoj teoriji previdjeti praznine koje omogućuju uvid u neka ograničenja nastiljena od »formalnog metoda«, u čijem je stvaranju i kasnijoj djelomičnoj reviziji Jakobson i sâm učestvovao. Glavni su nedostaci teorije u njenoj ograničenoj primjenljivosti na umjetničku prozu (koja se, po Jakobsonu, opasno približava referencijskom polu), u odstvitu holističke konceptije književnih tekstova i u stavljanju poezije u istu ravan sa drugim funkcijama jezika. (Rani su formalisti, kao i njihovi preteče u 18. vijeku, razumijevali poeziju kao poseban jezik.) Budući da Jakobsonova teorija nudi najpotpuniji i najsistematicniji program u suvremenoj poetici, neće biti neumjesno da se neke od njegovih ideja pažljivo razmotre.

3.

Jakobsonovo određenje jezičkih funkcija osniva se, kao i njegova analiza fonoloških i gramatičkih kategorija, na skupovima binarnih opozicija.

Među šest funkcija jezika poetska se funkcija javlja kao opreka metajezičkoj. »Poezija i metajezik«, pisao je Jakobson, »djimetralno su suprostavljeni: u metajeziku sekvenca se upotrebljava da bi se sagradila jednačina, dok se u poeziji jednačina upotrebljava da bi se sagradila sekvenca.« Da bi se to postiglo, poezija »projicira princip ekvivalentnosti sa ose sličnosti na osu blizine«. Ovo »pravilo projiciranja« gradi jezičku poruku kao sekvencu ekvivalenta koji bilo podsjećaju jedan na drugoga (tj. predstavljaju sinonime), bilo stope u opreci (tj. predstavljaju antonime). Pored ekvivalenta po značenju (u prvom redu gramatičkih ekvivalenta koji, u Jakobsonovim terminima, čine »gramatiku poezije«), poetsku poruku grade glasovnim paralelizmi ili »figure zvuka«, koje preinacuju i dopunjaju »figure misli«.

Kao što sam rekao ranije, »poetska funkcija« nije nipošto uporediva sa ostalim funkcijama jezika. Poezija podrazumijeva organizaciju tekstova, dok su ostale funkcije jezika otvorene prema spolašnjim kontekstima a prenose se distinkтивnim jezičkim formama koje pripadaju jezičkom kôdu (npr. upotreba predikata za referencijalnu funkciju, uzvik za emotivnu funkciju ili formi obraćanja za apelativnu funkciju). Poezija se može služiti sredstvima jezika, ali ona ostaje funkcija govora (parole), ma koliko da se neke tradicije poezije u različitim vremenima znale da stvore i posebne pjesničke jezike (npr. pjesnički cehovi Irske i Islanda) ili »vještačke« dijalekte (npr. jezik Homerov) da bi im se proizvodili razlikovali od praktičke proze. Upotreba takvih jezika ili izrazito pjesničkih formi nije ni nužan ni dovoljan uslov u građenju književnog teksta. Jakobsonovo pravilo projiciranja, uz to, u generalizaciji istovremeno i pretjeruje i ne ide dovoljno daleko: pretjeruje zato što je svaka sintagmatska sekvenca sagradena od ekvivalenta koji su inherentni jezičkom kodu (tj. osi selekcije), a ne ide dovoljno daleko zato što nije primjenjiva na umjetničku prozu, jer je prvenstveno mišljenja da posluži kao objašnjenje strukture pjesme, koja je sazdana na pravilnom rasporedu glasovnih i semantičkih ekvivalenta (kakva je rima ili izmjena jakih i slabih slogova i u stihu). U poeziji ne moraju odgovarati opreka u jeziku i rezultat su, na



kraju krajeva, individualne zamisli ili, tačnije, suočavanja individualne zamisli i književnih konvencija. Građenje djela podrazumijeva tako, ne samo upotrebu glasovnih i gramatskih ekvivalenta već i ekvivalenta u širem smislu književnih, kakvi su odnosi s obzirom na radnju, likove, koordinate vremena, glasove pripovijedanja i stilove govora. Usko određeno pravilo projiciranja ne može, dalje, ponuditi objašnjenje za dinamička, stvaralačka svojstva koja se javljaju u procesu čitanja. Različito od praktičke poruke, koja se razotkriva progresivno, književni se tekst razvija u više pravaca, ma koliko nužno težio prema nekoj krajnjoj svrsi, razrješenju. Kao što je Džon Apdajk tačno zapazio, pjesma izaziva predstavu linije koja djeluje kao da se krivi i obrće a zapravo je savršeno ravna. Krivljenja i obrtanja pjesničke linije budu pažnju čitaoca i sile ga da traži skriveno jedinstvo uprkos vidljivim protivječnostima. Pjesnički tekst tako se takođe razlikuje i od paradigmatskog sistema jezika (osi selekcije) po tome što ne podrazumijeva alternativne vrste ili-ili, već povezuje, u složenoj dijalektici poezije, ili-ili sa i-i. Semantički se ekvivalenti, naime, međusobno prožimaju i osvjetljuju, proizvodeći, po Geteovim riječima, »čudesne odraze... koji putujući od ogledala ne blijede nego jedan drugog uspaljuju«. Ideju polarne suprostavljenoosti i pojčavanja (*Polarität und Steigerung*) još je uverljivije izrazio Džerald Menli Hopkins: »Poezija pretvara svaku sličnost u razlog za iznenadenje nad idućom razlikom... a sličnosti i antiteze sami mišljeni su da proizvedu veću razliku.« Težnja poezije da poveže i razdvoji (*das Geeinte zu entzweien / das Entzweite zu steigern*) oblikuje organizaciju pjesničke poruke u kojoj jasno izraženi pojedini dijelovi dobijaju svoje konačno značenje tek jedan s obzirom na drugoga i svi s obzirom na tekst kao cjelinu. Ovaj odnos dijelova prema cjelini zahtijeva takvo kretanje unaprijed i unazad koje linearan ili tem-

poralan slijed pretvara u simultano postojanje u kojemu se početak i kraj, središta i ivice, prednji i zadnji plan, neprestano međusobno preinajuju i novo određuju. Lingvistovo razdvajanje dviju osa jezika, kao i retorička razlika medju metaforom i metonimijom, zato su male važnosti za razumijevanje teksta u kojemu se dva pola međusobno uslovljavaju i dopunjaju. Metaforičku moć montaže, jedne tobože metonimske strukture, snažno je nagnao Sergej Ejzenštejn, majstor i teoretičar te forme. »Dva susjedna dijela«, pisao je, »bivaju nužno spojena u jednu sliku koja se iz njihove suprotstavljanja razvija kao nova kvaliteta.« Tako postaje takođe jasno zašto se glasova ponavljanja i paralelizmi, koji su naročito vidljivi u stihu, ne koriste samo kao površni muzički ili eufonijski efekti, nego su nezamjenljivo vezivno tkivo koje dijelove spaja i ugraduje u sve veće i sve povezivanje cjeline. Ranije spomenuta dinamička svojstva, sa kojima se suočavamo u čitanju književnih tekstova, vječna su svojstva svih formi umjetnosti, koja pokazuje da tzv. poetska funkcija jezika prevazilazi područje lingvistike i pripada onoj široj oblasti koju smo navikli nazivati »semiotikom umjetnosti«. Istina je da se u istoriji različitim umjetnostima težnja strogog povezanih kompozicionih cjelinama (koje sam u drugoj prilici nazvao centripetalnim strukturama) često sudara sa suprotnom težnjom slabo povezanim, centrifugalnim formama. Međutim, samo izdvajanje umjetničkog djela iz praktičkih konteksta, različite vrste okvira koji označuju njegove granice i raznovrsni postupci koji ga vežu u cjelinu sprečavaju raspadanje estetskog artefakta u nespojive odlomke ili u slijed osnovan na pukom dodavanju. Jedinstvo estetskog predmeta mora se zato vidjeti kao jedno od njegovih osnovnih svojstava, i to je jedinstvo ono što u krajnjoj liniji razlikuje jezičku umjetnost od običnog govora, bez obzira na to koliko je i taj govor prožet glasovnim figurama i retoričkim tropima. Strukturalna poetika, koliko i svako drugo teorijsko nastojanje u oblasti umjetnosti, mora imati na umu Kantov zahtjev: »Ima još jedan obzir koji je više filozofske i sistematske po karakteru; naime, da se tačno shvati ideja cjeline i da se zatim svi dijelovi vide u njihovu međusobnom odnosu.«

4.

Odsutnost holističke konцепције poezije i zanemarivanje dinamičkih aspekata pjesničkih djela utjecalo je i na proučavanje književnih žanrova, koje je i danas jedna od najnerazvijenijih oblasti teorije književnosti. Jakobson je odredio žanrove ovako: »Lingvističko proučavanje poetske funkcije mora prekoračiti granice poezije, a na drugoj strani, lingvističko ispitivanje poezije ne smije se ograničiti na poetsku funkciju. Osobito raznih pjesničkih žanrova podrazumijevaju razliku po mjeri u kojoj u njima učestvuju druge jezičke funkcije. Epska poezija, usredotočena na treće lice, snažno pokreće referencijalnu funkciju jezika; lirska, upućena na prvo lice, prisno je povezana s emotivnom funkcijom; poezija drugog lica prožeta je konativnom funkcijom, pa moli ili savjetuje, zavisno od toga da li joj je prvo lice potčinjeno drugom ili drugu prvom.«

Predloženo određenje književnih žanrova sukobljava se s našim razumijevanjem autonomije umjetnosti. Dok nepoetske funkcije jezika teže da se stope ili prepletu (na primjer, često se podudaraju emotivne i fatičke forme jezika, a izjavni iskazi mogu biti emocionalno nabijeni), »poetska funkcija« čini zaista posebnu kategoriju, bar dotele dok je naše zanimanje upravljeno prema književnim tekstovima, a pojmom poezije ne razvodnjavamo kako bi mogao da obuhvati svaki metaforički jezički obrat i svagdje prisutne forme primijenjene jezičke umjetnosti. Povezivanje poetske i nepoetskih funkcija, kakvo susrećemo u parolama, reklami, propovijedima i šalama, ne preobrazava te izraze u autonome predmete, ukoliko se, naravno, ne desi da se oni odlikuju po svoje praktičke namjene i prekinu veze sa *hic et nunc* (odnosno *illuc et tunc*) situacijskim kontekstom u kojima su nastali. Proučavanje poezije ne mora mimoilaziti takve prelazne forme, ali njegovo pravoj oblasti pripadaju tekstovi koji, po Aristotelovoj riječi, imaju »početak, sredinu i kraj«. Aristotel je, u stvari, bio među prvima koji su vidjeli razliku medju *retorikom*, koja proučava upotrebu najelementarnijih »poetskih postupaka« za praktičke svrhe, i *poetikom*, koja se bavi strukturom cjelevitih tekstova. Granica medju poetskim i nepoetskim tekstovima nije, naravno, uspostavljena jednom zauvijek, već se mijenja kako se mijenjaju mode i književne škole, kao i književna kompetencija i stanovište čitaoca. Razlika ipak nije kvantitativna nego kvalitativna, i izvire iz same prirode strukturiranih cjelina. Nesigurnost linije koja razdvaja umjetnička djela od praktičkih predmeta uvodi, nesumnjivo, neku mjeru subjektivnosti u proučavanje umjetnosti, ali to je, na nesreću (ili na sreću), neprilika sa kojom svijest koja sudi mora izći na kraj kad god se suočava sa svjetom vrijednosti i promjenljivoga ukusa.

Drugi je nedostatak Jakobsonovog pristupa što »poetsku funkciju« određuje u terminima formalnim (poetska funkcija »upotrebljava jednačinu da bi sagradila sekvencu«), dok druge funkcije opisuje u pozitivnim, semantičkim terminima (upućuju na svijet, izražavaju stav govornika, pridobijaju slušaoca). Čini se umjesnjim da se formula obrne (»pozicija upotrebljava sekvencu da stvari jednačinu«) i da se pažljivije prikažu složena svojstva koja se radaju u poetskoj »jednačini«.

Još je nategnutij pokušaj da se na gramatička lica prebaci teret razlikovanja između tri osnovne funkcije jezika i tri tradicionalna književna žanra. Ni tri funkcije jezika ni književni žanrovi ne podaju se lako takvom redukcionizmu. Narativna se književnost može pisati u svakom licu, i u pravilu uključuje, kao i drama, polifoniju glasova i izraz lica. Lirske se pjesme mogu pisati i u prvom i u drugom licu (npr. Gетеova *Warte nur, balde ruhest du auch*), a mogu se one lako i odreći upućivanja na lice. Drama se neprestano prebacuje s lica na lice (uključujući i drugo lice publike). Jakobsonova karakterizacija triju žanrova vraća se tradiciji koja je uspostavila važnost lirike kao emocionalnog žanra i prihvatala Geteovu formulu iz *Zapadno-istočnog divana*: »Postoje samo tri prave prirodne forme poezije: ona koja jasno prihvjeta, ona koja je entuzijastički uzbudena i ona koja djeluje lično«. Međutim, ni pojmom »prirodnih formi« ni kriteriji za tročlanu podjelu nisu se nikad jasno odredili, mada se već davno, kod Grka, uspostavilo razlikovanje žanrova (bar epa i drame). Naročito je nesigurno osnovana tvrdnja po kojoj lirska poezija izražava emociju, jer velik dio lirske poezije nije ni na koji način emocionalan, dok su različiti drugi poetski žanrovi u jednoj ili drugoj prilici znali sebi prisvojiti istu tu ulogu (u Francuskoj 18. vijeku pravim se

sredstvom za izražavanje »strasti« smatrala opera a ne lirika). Naslanjanje na mutne metafizičke predstave bilo je trajna smetnja u formulisanju jedne primjerene teorije žanrova. Tako su neki njemački naučnici (Fijetor) vidjeli u književnim žanrovima »fundamentalne stavove« (*Grundeinstellungen gegenüber der Welt*), dok su ih drugi (V. Kajzer) razumjeli kao »izvorne ljudske pojave« (*Uph kdb (Uphänomene)*); treći su ih (Ž. Paul, Hegel, Fijetor) takođe određivali u terminima gramatičkih kategorija (sadašnje vrijeme i lirika, prošlo i epika, buduće i drama), dok su četvrti upoređivali tri žanra sa sloganom, riječju i rečenicom. Po K. Hamburger, narrativni žanrovi su mimentički, dok lirika prenosi lično iskustvo (*Ich-Erlebnis*); za C. Todorova narrativna književnost je oblast izmišljanja, dok je lirska poezija žanr formalnih postupaka (rime, ritma i retoričkih figura).

Ne čudi što su se neki teoretičari književnosti, suočeni s takvim obiljem određenja, sasvim odrekli nastojanja da odrede distinktivna obilježja književnih žanrova, napose lirike. Čak i tako pronicav kritičar kao R. Velek sklon je da se zapita o vrijednosti jedne književne tipologije. »Pokušaj da odredimo opću prirodu lirike (ili lirskoga),« piše on, »moramo se odreći u prilog proučavanju raznolikosti poezije i opisa žanrova koji se mogu pojmiti u konkretnosti njihovih konvencija i tradicija«. Ovaj poziv da se književna djela proučavaju »u njihovoj konkretnosti« znači, naravno, povlačenje iz teorijskog mišljenja, tako da se Velek našao u tome u društvu onih misilaca koji su, kao Kroče i Spingarn, tražili da svako djelo razmatramo po njegovoj vlastitoj mjeri, kao izraz individualnog nadahačnja. Međutim, ako ima neka stvar koja pada u oči i neukom čitaocu, to je činjenica da mi ne privajamo književnost »uopće«, nego da čitamo romane, uživamo u pjesmama i gledamo drame, te da podjela književnosti na različite žanrove nije proizvod maštne nego jedna od najpostojanijih osobina jezičke umjetnosti, u opreći prema drugim umjetnostima koje se ne dijele na sličan način. Književni žanrovi su konvencije ili pjesnički kodovi koji posreduju između jezika i pojedinačnog djela, i predstavljaju referencijalnu podlogu prema kojoj se djelo gradi i percipira. Kao svaka druga društvena konvencija ili kód, oni se mijenjaju u vremenu i prostoru, ali sadrže neke invarijantne crte kojih smo intuitivno svjesni, iako ih ne umijemo uvijek iskazati teorijskim jezikom. Pitanje je, dakle, šta su distinktivna obilježja književnih žanrova? Prije odgovora, vratimo se pitanju o referencijalnoj funkciji književnih tekstova. Za te se tekstove vjerovalo da nisu ni istiniti ni lažni (ako prihvativmo mišljenje da se ne sastoje od iskaza nego od pseudo-iskaza) odnosno da su i istiniti i lažni (ako se složimo da miješaju poetsku sa nepoetskim funkcijama). Taj dvostruki paradoks možemo izbjegći ako prihvativimo holistički pristup i shvatimo da književni tekst nije zbroj pojedinačnih »iskaza« ili jezičkih funkcija nego integralna cjelina koja uspostavlja vlastit sadržaj i kontekst.

Pitanje o referencijalnom odnosu o praktičkim funkcijama javlja se samo onda kada je tekst rastavljen na svoje pojedinačne sastavne dijelove, pa kada ove želimo usidriti u situacijski kontekst jednoga stvarnog iskaza, kontekst koji književni tekst kao umjetničko djelo svim sredstvima pokušava da zamagli i prevaziđe. Prevaziđenje referencijalnog naročito se ističe kada takav tekst poriče ono što inače tvrdi, kao u slučaju nekih srpskohrvatskih epskih pjesama koje govore o istorijskim dogadjajima ali završavaju formulom »Nas lagali, mi polagujemo«, ili kada nam Don Kihot u istom dahu kaže da je saznao svoju priču iz jedne stare (tj. pouzdane) hronike i od jednog Arapina »čiji je rod poznat po tome što voli da laže«. Izdavanje teksta iz konteksta govornog čina možda je najvidljivije u pozorištu, koje povlači granicu (i zavjesu) između publike koja je smještena u mraku i predstave koja se zbiva na osvijetljenoj pozornici. Prekoračivanje te granice doživljjava se kao kršenje autonomije drame, kao onda kada naivni gledalac iskače na scenu da bi spasio junakinju od smrti ili da bi kaznio izdajnika. Samo u suvremenoj umjetnosti, koja se igra granicom među umjetnošću i stvarnošću, publika se poziva da dode na pozornicu ili se scena tobože priključuje publici (kao, na primjer, u teatru Brethovu). Po svemu je ovome jasno da estetski status teksta ne zavisi samo od njegovih unutrašnjih osobina nego i od stava posmatrača: razbijajući tekst na njegove sastavne dijelove i vezujući ove, dio po dio, za neki situacijski kontekst, možemo ispitati njihov odnos prema spolašnjoj realnosti, ali čemo te spolašnje implikacije nužno morati da previdimo kad tekst budemo ogledali kao strukturiranu cjelinu. Dobro je poznato da već samo izdvajanje predmeta iz situacijskoga konteksta teži da izazove estetsku reakciju: tako su naši muzeji puni predmeta izvorno u tilitarnim (npr. komada nameštaja, oružja, odjeće, kuhinjskog posuda), dok moderna umjetnost nameće estetsko tumačenje takvih predmeta iskidajući ih iz njihovog praktičkog ambijenta (npr. Dišanov klozet). Na drugoj strani, i najčvršće organizirani umjetnički predmeti mogu se ispitati s razloga svoje praktičke korisnosti ili istorijske istinitosti, ako smo ih samo ugradili u neki spolašnji kontekst. Tako će istoričar papinstva moći da iskoristi Rafaelovu sliku Julija II pitajući se o bradavicama i oteklinama na papinim prstima (ako zna da je slika portret), dok će Balzakovi romani moći da nam mnogo kažu o francuskom gradanskom društvu (ako smo svjesni njihove istorijske pozadine).

Razlikovanje književnog i praktičkog teksta prepostavlja, dakle, i neki stepen književne kompetencije. Zahtijeva na početku bar moć prepoznavanja književnog teksta kao estetskog predmeta, a zatim traži i zapažanje njegova odnosa prema drugim tekstovima (u pogledu aluzija, citata i sličnog), znanje o vladajućim i tradicionalnim književnim kodovima, i razumijevanje o njegovoj pripadnosti jednom ili drugom književnom žanru.

Više sam putu napomenuo da praktička poruka može izvršiti svoje saznajne i druge funkcije samo ako se uklopi u govorni čin, koji može biti i nepotpun (kao u slučaju odsutnog ili potencijalnog primaoca) ali nije nikad prigušen. Funkcije takve poruke ispunjavaju se upotrebom simbola – indeksa (takvih kao što su kategorije lica, vremena i načina) koji označuju odnos učesnika govornog čina prema dogadaju koji se priopovjeda ili jednoga prema drugom. Samo se u poeziji, koja nema na umu pragmatičke funkcije, kontekst govornog čina dokida, jer poetski tekst, kao svako umjetničko djelo, uspostavlja svoj vlastit unutrašnji kontekst. Najuvjerljivije je to mišljenje izrazio Valeri, primijetivši da je poezija »čudan govor, koji kao da je proizveden nekim drugim a ne govornikom, i upućen nekom drugom a ne čitaocu«. Dokidanje stvarne govorne situacije je opet najvidljivije u pozorištu, gdje se uloga pošiljaoca prenosi na glumce (ili na skrivene animatore lutaka), a uloga primaoca na nijemu i anonimnu publiku, ili u usmenoj književ-

nosti, gdje se pitanje autorstva i ne postavlja, zato što je stvarni autor u pravilu nepoznat (dio je kolektivne tradicije), pa je potpuno izjednačen s ulogom izvođača.

Dokidanje govornog čina u poetskom tekstu ne dokida, međutim, upotrebu simbola-indeksa, koji su nezamjenljivi i najuniverzalniji osnovni sastojci jezika, već ove preobražava u integralan dio strukture i značenja teksta. Drugim riječima, govorni čin ulazi u poetski tekst kao strukturalna dubleta ispričanog događaja i daje osnovu za oblikovanje književnosti u tri različita žanra. Pretvaranje simbola-indeksâ u elemente kojima se gradi poetska struktura ponovo potvrđuje da poezija nije obično »ostvarenje« opreka sadržanih u jezičkom kôdu nego pravo i stvaralačko preobražavanje njihovih običnih funkcija.

Svaki od tri književna žanra pridaje drugačiju ulogu ispričanom događaju i govornom činu. Drama i ep (uključujući i njegovu modernu varijantu, roman) mogu se karakterizirati prisutnošću dva obavezna obilježja; to su ispričani događaj (tj. priča ili radnja koja se razvija u vremenu i neizbjegno vodi razrješenju) i pripovjedač ili govorni čin koji razvija pripovijedanje, i njega i njegove protagoniste tumači. Dva se pripovjedna žanra razlikuju po predstavljanju govornog čina: u drami se on ostvaruje govorom i igrom glumaca, koji su istovremeno protagonisti događaja koji se pripovijeda a stavljeni su u fiktivni situacijski okvir koji jednoma i drugome služi kao pozadina. U epu, naprotiv, pripovjedač i pripovijedanje čine posebne mada tijesno povezane oblasti: pripovjedač može nastupiti kao objektivni (ili sveznujući) posmatrač ili može preuzeti ulogu ma koga od protagonista, iako se njegova prisutnost i autoritet i u tom slučaju neizbjegno osjećaju. Srodnost ovih dvaju žanrova je očigledna: oni se lako pretvaraju jedan u drugi (npr. u filmu koji koristi gradu romana) i mogu se djelomično preklapati (npr. kada autor neposredno progovori u drami, kao u Brehtovu »epskom« teatru, ili u dijalognom dijelovima romana). Nasuprot epu i drami, lirika odbacuje upotrebu pripovijedanja, pa onda i ulogu izdvojenog pripovjedača. Ako bismo na žanrove primijenili strukturalistički pojam označenosti, mogli bismo reći da su pripovijedni žanrovi označeni, dok je lirika neoznačena, po tome što ne gradi pripovijedanje i pripovjedač ili ih svodi na jedan jedinstven slučaj. Neoznačenost lirike svakako je razlog što se ona dugo nije prepoznavala kao poseban žanr i što je njen autonoman status još uvijek sporan. Negativno određenje lirike nije, naravno, dovoljno da bi je opisalo kao žanr, ako žanrom nazivamo vrstu čija se invariјantna obilježja moraju pojaviti u svačakom od njenih članova. Književni je tekst, ponavljamo, dinamička struktura sazdana na načelu »jedinstva u raznolikosti«. Raznolikost je izražena u heterogenosti dijelova koji se prividno kreću u različitim pravcima, a jedinstvo se postiže međudjelovanjem dijelova i težnjom da se spolašnje protivurječnosti pomire. Pripovijedni žanrovi ostvaruju svoje jedinstvo pomoću »radnje« koja se nezadrživo razvija prema razrješenju, dok lirika, koja nema dominante pripovijedne linije, postiže to jedinstvo pomoću kompozicione forme, tj. pomoću ritmičkog obrasca koji prožima čitavu strukturu djela a podržan je nizom dopunskega postupaka, kao što su rime, sintaktički paralelizmi, glasovna organizacija, grafički oblik i najzad, mada ne na posljednjem mjestu po važnosti, muzička pratnja. Važnost je forme za lirske žanr očigledna već po raznim njegovim nazivima koji uvijek nagovještavaju njegovu ritmičku konstrukciju (lat. *versus*, njem. *gebundene Rede*), kao što imena posebnih lirske vrste nepogrešivo upućuju na njihove muzičke izvore (npr. *Lied*, *canto*, sonet, rondo, elegija, oda, madrigal, ritornel). Pripovijedni i lirske žanrovi tvore, zapravo, komplementarne strukture, jer prvi grade svoju kompoziciju na jedinstvu širih semantičkih opreka (kao što su lik i radnja), a drugi na paralelizmima i jedinstvu vlastitih sastavnih dijelova. Pripovijedni žanrovi nipošto ne zabranjuju upotrebu ritmičkih i glasovnih efekata, i korište ih ponekad razmjerno obilno (kao u romanima Dž. Džojsa i V. Nabokova), ali je upotreba tih efekata u njima ipak sporadična i »ukrasna«, dok je formalna organizacija lirike sâm život toga žanra, jer forma tu porada značenje, dok značenje porada i oblikuje formu. O neophodnom međudjelovanju značenja i forme pronicavu su govorili takvi pjesnici kao Valeri, koji je stih shvatio kao »oskuliciju između zvuka i značenja«, ili Gete, po kojemu je forma sama dovoljna da pokrene značenje pjesme. »Da bi se napisala pjesma«, primjetio je, »čovjek ne mora imati nešto da kaže, jer i onaj ko ništa nema da kaže može ipak pisati stihove i praviti rime, u kojima jedna riječ priziva drugu i nešto se na kraju ipak pomali. I mada to još uvijek ne znači ništa, izgleda kao da nešto znači.« Bez funkcije forme da poveže u cjelinu, lirska pjesma je neprestano u opasnosti da se raspade u niz odломaka, kao što se događa u mnogo modernoj pjesmi. Odricanje od tradicionalnih metričkih formi, kakvo je bilo zaštitni znak moderne poezije, nadomjestilo se povećanom upotrebom drugih ritmičkih postupaka (posebno glasovnim ponavljanjima), što je proizvelo zgusnutije i u velikoj mjeri sasvim individualne lirske forme, zajedno sa zgusnutijim mrežama značenja. Pojačan naglasak na glasovnoj organizaciji pjesme istovremeno je vodio stvaranju djelâ (i čitavih pjesničkih programa) kojima se slavi forma kao takva i u kojima se uzori nađaju u onim sitnim, uglavnom usmenim vrstama (kao što su basme, razbaljice, zagonetke i igre riječima) koje zanemaruju značenje u korist glasovnog i ritmičkog efekta.

Cinjenica da postoje različiti književni žanrovi nipošto ne znači da su oni međusobno posve odvojeni, osobito u našem vremenu u kome je kritičan odnos prema krutim pravilima zamaglova granice među žanrovima, kao i one među jezičkom i nejezičkim umjetnostima. Ottako su romantičari počeli da zahtijevaju integralno, sinkretičko umjetničko djelo (*Gesamtkunstwerk*), položaj se žanrova neprestano mijenja. Tako je ep postao slobodnom formom koja je počela da uključuje lirske i dramske dijelove; lirika je prihvatala svakodnevni jezik realističke proze i prigušila ulogu lirskog ja, dok je drama umanjila važnost radnji i vremenskoni slijedu (kao u dramama Čehova i Beketa) ili stavila na scenu autora samog (u djelima Brehta). Stvaranje takvih mješanih, prelaznih formi nije, međutim, dovelo u pitanje samostalnost žanrova, jer su ostala nedirnuta njihova invariјantna obilježja. Invariјantne a distinktive osobine žanrova uključuju, kao što smo rekli, dihotomiju među pripovjedačem i ispričanim događajem u epu, njihovo srastanje u drami i gušenje te dihotomije u lirske tekstovima, kojima se jedinstvo gradi na zbijenoj formi kompozicije. Podrobni spisak osobina jednog žanra nije iscrpljen navodenjem ovih invariјantnih i obaveznih obilježja, već bi uključivao čitave skupove dopunskega, manje postojanih kategorija. Tim katego-

rijama književni tekstovi duguju svoju gustinu i napetosti, svoje podjele na posebne vrste i podvrste, a i svoju podložnost istorijskoj promjeni. U epu one uključuju međuodnos glavne i sporednih radnji, predstavljanje vremena (npr. linearno, retardirano, isprekidano, retrospektivno), sukob među protagonistima, kontrast među radnjom koja razvija fabulu i opisom, promjenljivost stanovišta i glasa pripovjedača. Različito od klasičnog epa, koji je »sveznujućem« autoru pridavao više ili manje ustaljenu ulogu, moderni roman je našao nov izvor napetosti u protejskim vidovima pripovjedača (odnosno pripovjedača), što je privlačilo znatnu pažnju i romanopisaca i istraživača književnosti (E. M. Foster, K. Frideman, H. Džems, P. Labok, V. But, M. Bahtin). Mijene u položaju i liku pripovjedača (skriven i jasno naznačen, jedinstven i mnogolik, sa izmjenom upravnog i neupravnog govora) nisu nipošto smanjile njegovu ulogu, nego su je samo učinile složenijom i teže predvidljivom. Slični skupovi sekundarnih obilježja uvećavaju složenost dramskog žanra. Uz upotrebu glavne radnje koja nužno teče linearno (zbog ograničenja drame s obzirom na vrijeme) i uz prisutnost glumaca (odnosno hora) koji pripovijedaju i nose tok događaja, teatar se u razvijanju svojih unutrašnjih napetosti može poslužiti radnjom koja se zbiva izvan scene, izmjenom scena i tempom drame, kao i brojnim kontrastima koje nudi pozornica (npr. suprostavljanjem statičkih i pokretnih rekvizita, promjenom u osvjetljenju, upotrebom zatvorenih i otvorenih prostora, kostimima glumaca, međusobnim odnosom pozornice i auditorija). Jedna je od »dramskih« napetosti teatra posljedica činjenice da je on sinkretička umjetnost, mada je Mukaržovski bio svakako u pravu kad je tvrdio da je scena samo neobavezna komponenta dramskog žanra. »Drama je«, pisao je, »poezija dijaloga, a dijalog je radnja izražena jezikom: govori u dijalušu dobivaju vrijednost jednoga niza akcija i reakcija u teatru.« Da je uloga promjenljivih osobina podredena, pokazuje činjenica da one, ma kakva im važnost bila u nekim tekstovima ili u pojedinim periodima, teže da se vrte oko dviju središnjih osa pripovjednih žanrova, tj. događaja koji se priča i uloge pripovjedača.

5.

Izložene napomene navode na neke zaključke o odnosu poezije i jezika i o distinktivnim osobinama književnih žanrova. Poetika je proučavanje općih svojstava poetskih tekstova, koliko se oni razlikuju od poruka koje su zadate nepoetskim, sazajnjim ili pragmatičkim funkcijama. Budući da poetski tekstovi pripadaju uvijek nekom žanru, dužnost je poetike da proučava zajednička i distinktivna obilježja književnih žanrova. Književni žanrovi su konvencije ili kodovi koji posreduju između jezika i pojedinačnih tekstova. Pokušaji da se te konvencije odrede na osnovi pojedinih jezičkih osobina (kao što su lice ili vrijeme) pokazali su se promašenima, jer nisu uspjeli da objasne napetosti i jedinstvo književnih tekstova koji su djelomično unaprijed određeni sistemom žanrova a djelomično rezultat individualnog stvaraštva. Književni žanrovi su skupovi postojanih i promjenljivih obilježja koja su u različitoj mjeri podložna ograničenjima.

Određenje žanrova kao skupova distinktivnih i hijerarhijski organiziranih obilježja upućuje na sličnost književnih kodova i jezičkih sistema, odnosno, preciznije, fonoloških i pojmovnih obilježja koja, poput žanrova, tvore opreke što se ponavljaju pa razlikuju sve foneme i gramatičke forme jednog jezika. Ovakav paralelizam među poetskim i jezičkim kodovima nije slučajan, jer se u njemu izražava bitna istovetnost odnosa u jezičkim (i nejezičkim) strukturama. Ali podjednako je važno da se zapaze razlike koje među njima postoje, a koje izviru iz razlika po funkciji među jezikom i umjetnostima. Naročito su značajne ove: 1) Fonološki i gramatički obrasci jednog jezika sadrže konačan i obavezan broj opreka, dok su književni žanrovi pojave otvorenog tipa koje uz to dozvoljavaju raznolikost alternativa. Distinktivna obilježja žanrova uključuju samo dvije obavezne opreke: odnos među pripovjedanjem i pripovjedačem i odnos među cijelinom i dijelovima; sve druge dihotomije su neobavezne i mijenjaju se od djela do djela, od razdoblja do razdoblja, i od jedne posebne vrste unutar žanra do druge. Pozorite se može odreći kostima i rekvizita, dijalozi mogu biti zadati ili improvizirani (kao u komediji *dell'arte*) itd. Slične mogućnosti izbora postoje i u epskom žanru: klasični ep zahtijeva upotrebu ustavljenih metričkih obrazaca i »visokih« tema, dok u modernom romanu nema takvih ograničenja. Generičke osobine epskog nisu se time promijenile, *Božanstvena komedija* i *Ljudska komedija* isklesane su od istog kamena. Klasična je lirika bila označena čitavim nizom distinktivnih označaka: postojali su ustaljeni oblici stiha i strofe, koristili su se naročiti poetski izrazi i stalne teme (npr. u odi i elegiji); moderna je lirika odbacila sve ta ograničenja, ali je sačuvala zahtjev strukturirane forme. 2) Distinktivna obilježja poetskih tekstova nisu alternative po načelu ili-ili, nego se u isto vrijeme vladaju i kao međusobne opreke i kao međusoban odraz. Svaka opreka podrazumijeva, u stvari, potencijalnu jednačinu. Jednačenje je suprotnost ono što čini velike teme književnih djela (npr. život u smrti u *Božanstvenoj komediji*, vidjenje u sljepilu u *Caru Edipu*, niskost u plenitnosti u *Otelju*), a izražava se i u formalnim osobinama djela (svaki je dio pjesme istovremeno i nekakva cijelina; rime su jedna drugoj suprotnost ali i odjek). Komplementarnost suprotnosti osnova je gustoće pjesničkih djela i mnogostrukosti njihovih značenja. 3) Distinktivna su obilježja jezika invariјantna, dok su ona pjesničkih djela promjenljiva i svoje vrijednosti mogu mijenjati u toku razvijanja teksta. Tako protagonist romana može preuzeti ulogu pripovjedača, formalni elementi mogu dobiti simbolička značenja, statički rekviziti (npr. kip) mogu oživjeti i odlučiti ishod drame. Preobrazbe vrijednosti snaže dinamička svojstva djela i proizvode elemente otkrića i iznenadenja kakvi su karakteristični za sva velika umjetnička djela.

Književni žanrovi nisu, ukratko, propisane norme koje unaprijed određuju strukturu pjesničke poruke; oni samo naznačuju osnovne srazmijere, a ostalo prepustaju modi i individualnoj zamislji.

Sa engleskog rukopisa preveo S. P.

* Napomenama o odnosu lingvistike i poetike, u prvom dijelu ovog rada, djelomično se rezimira i djeđomimo razvijaju neka započinjanja koja sam izrekao u ovim ranijim radovima: »Poetics and Verbal Art«, *A Perfusion of Signs* (ur. T.A. Sebeok), Indiana University Press, Bloomington-London 1977, str. 54-76; »Structural Poetics and Linguistics«, *Current Trends in Linguistics*, 12 (ur. T.A. Sebeok), The Hague 1974, str. 629-659.

* The Poetic Text as a Linguistic Structure-, Sciences of Language, Tokyo 1974, str. 157-174.