

РАЗВОЈ ПОЕТИКЕ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ
КОД СРБА

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

S C I E N T I F I C M E E T I N G S

Book CXCIII

DEPARTMENT OF LANGUAGE AND LITERATURE

Book 32

DEVELOPMENT OF
POETICS IN SERBIAN LITERATURE

SERBIAN LITERARY THEORY

Proceedings of the Round Table

”Development of Poetics in Serbian Literature – Serbian Literary Theory”,
held at the SASA, organized by the Committee for the Study
of the History of Literature on November 4, 2019

Accepted at the third online meeting of the Department of Language
and Literature, held on 23 June 2020, on the basis of reviews from
Academician *Nada Milošević-Dorđević* and
Corresponding Member *Slobodan Grubačić*

E d i t o r
Academician
ZLATA BOJOVIĆ

B E L G R A D E 2 0 2 0

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ
Књига СХСIII

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Књига 32

РАЗВОЈ ПОЕТИКЕ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ
КОД СРБА

Зборник радова са Округлог стола
„Развој поетике српске књижевности – Теорија књижевности код Срба”,
одржаног у САНУ у организацији Одбора за проучавање
историје књижевности 4. новембра 2019. године

Примљено на III скупу Одељења језика и књижевности,
одржаном електронским путем 23. јуна 2020. године, на основу рецензија
академика *Наде Милошевић-Ђорђевић*
и дописног члана *Слободана Грубачића*

У р е д н и к
академик
ЗЛАТА БОЈОВИЋ

БЕОГРАД 2020

Издаје
Српска академија наука и уметности
Кнеза Михаила 35, Београд

Технички уредник
Никола Стевановић

Лектор
Тања Рончевић

Коректор
Рајка Павловић

Тираж: 300 примерака

ISBN 978-86-7025-873-0

Штампа
Colorgrafx, Београд

© Српска академија наука и уметности 2020

САДРЖАЈ

Љиљана Јухас-Георгиевска <i>Прозни жанрови старије српске књижевности</i>	7
Ljiljana Juhas-Georgievska <i>The Prose Genres of Old Serbian Literature</i>	21
Ирена Шпадијер <i>Поетички ставови српских средњовековних писаца</i>	23
Irena Špadijer <i>Poetic Standpoints of Old Serbian Writers</i>	31
Мирјана Д. Стефановић <i>Апорије периодизације књижевности</i>	33
Mirjana D. Stefanović <i>Aporien der Periodisierung der Literatur</i>	39
Михајло Пантић <i>Нацрт за историју српских ђесничких ђоеђика</i>	41
Mihajlo Pantić <i>An Outline of the History of the Poetics of Serbian Poetry</i>	51
Никола Грдинић <i>Теорија уметности код Срба – методолошка ђиђања</i>	53
Nikola Grdinić <i>Theory of Art in Serbia – Methodological Issues</i>	68
Тања Поповић <i>Источни канон, Slavia orthodoxa и српска књижевност новој доба</i>	69
Tanja Popović <i>The Eastern Canon, Slavia Orthodoxa and Serbian Modern Literature</i>	80
Зорица Несторовић <i>Однос античке и народне књижевности у ђоеђикама стилских ђраваца српске књижевности XIX века</i>	81
Zorica Nestorović <i>The Relationship Between Ancient and Folk Literature in the Poetics of the Style Directions of Nineteenth-Century Serbian Literature</i>	92
Ненад Николић <i>Фигура ђесника код Бранка Радичевића и ђоеђика српској романтизма</i>	93
Nenad Nikolić <i>Branko Radićević's Representations of Poet and the Poetics of Serbian Romanticism</i>	105
Душан Иванић <i>Почеци књижевнокритичке мисли о ђриђовијеђи у српској књижевности</i>	107
Dušan Ivanić <i>The Beginnings of Literary Criticism of the Short Story in Serbian Literature</i>	113

Драгана Б. Вукићевић <i>Реализам и реализми – њромена метаоквира у књижевноисторијском разумевању реализма</i>	115
Dragana B. Vukićević <i>Realism and Realisms – the Change of a Meta-Framework for the Literary-Historical Understanding of Realism</i>	127
Јован Делић <i>Поетика српске модерне и њени рефлекси у савременом српском њјесништву</i>	129
Jovan Delić <i>Poetics of the Serbian Modern and its Reflexes in Contemporary Serbian Poetry</i>	145
Славко Гордић <i>Поетичка усмерења српског њјесништва на размеђу XX и XXI века</i>	147
Slavko Gordić <i>Poetic Tendencies of Serbian Poetry at the Turn of the 21st Century</i>	155
Марко Недић <i>Поетика социјалистичког естетизма? Генеза и рецејција</i>	157
Marko Nedić <i>Poetics of Socialist Aestheticism? Genesis and Reception</i>	170
Снежана Милосављевић Милић <i>Савремене књижевнотеоријске ѡпарадигме и њихови рефлекси у ѡпоетици српске књижевности</i>	171
Snežana Milosavljević Milić <i>Contemporary Literary Theoretical Paradigms and Their Reflexes in the Poetics of Serbian Literature</i>	180
Радивоје Микић <i>Морфолошки аспекти романа у савременој српској књижевности</i>	183
Radivoje Mikić <i>Morphological Aspects of the Novel in Contemporary Serbian Literature</i>	196
Предраг Петровић <i>Авангарда као ѡпоетика ѡревновања ѡрадиције</i>	197
Predrag Petrović <i>Avant-Garde as the Poetics of a New Evaluation of Tradition</i>	208
Младенко Саџак <i>Иманентне ѡпоетике у роману Омерпаша Латас Иве Андрића</i>	209
Mladenko Sadžak <i>Immanent Poetics in the Novel Omerpaša Latas by Ivo Andrić</i>	222

ПРОЗНИ ЖАНРОВИ СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

ЉИЉАНА ЈУХАС-ГЕОРГИЕВСКА*

С а ж е т а к. – Пошто представи све прозне жанрове старе српске књижевности, аутор рада своју пажњу посвећује једном од најзначајнијих међу њима – житију. Прати развој тога жанра у првом веку његовог постојања (XIII – сам почетак XIV века). Полази од најстаријег дела, *Житија Свештої Симеона* од Светог Саве, које је написано око 1208. и представља интегрални део *Свуденичкої житиика*. Мада ово дело формацијски (у саставу је типика) припада *житијорским житијима*, оно својим обимом, видовима приступа јунаку, надилази уобичајене моделе и донекле се приближава развијеним житијима.

Житије Свештої Симеона од Стефана Првовенчаног (настало између 1208. и 1216) у раду се посматра у светлости житијног типа коме припада – *развијено (ојсежно) житије*. Пратећи даљи развој жанра, аутор рада се зауставља на *Житију Свештої Саве* од Доментијана (завршено 1242/43. или 1253/54. године). Приказује његове особености; одређује његову типолошку припадност (житије црквеног поглавара). Говорећи о житијним делима Теодосија Хиландарца (стварао крајем XIII и почетком XIV века), Љ. Јухас-Георгиевска указује да он прибегава другачијим поетичким решењима од Доментијана. Превасходно приповедач, у свом *Житију Свештої Саве* значајно смањује учешће поетско-реторских садржаја. У раду се назначава да је *Житије Свештої Петра Коришкої* од овог писца прво *житије јусџињака* у српској литератури.

Кључне речи: стара српска књижевност, проза, жанр, типологија жанрова, микро-жанрови, XIII и почетак XIV века

Стара српска књижевност представља целовити систем; током свог петовековног трајања развила је низ књижевних жанрова са препознатљивим обележјима. Први књижевници, Свети Сава и Стефан Првовенчани заслужни су за утемељивање неких од најзначајнијих књижевних жанрова

* Филолошки факултет, Београд, Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, и-мејл: ljiljanageorgievaska@yahoo.com

ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ КОД СРБА – МЕТОДОЛОШКА ПИТАЊА

НИКОЛА ГРДИНИЋ*

С а ж е т а к. – Теоријске расправе о уметности које се називају и поетикама, треба разликовати од научног жанра за који се користи исти назив, и од науке о књижевности. Поетичке расправе су уверења о томе како треба стварати, неутрална према питању истинитости онога што тврде. У њима се стално расправља о истим питањима само се решавају на различите начине. Издвајају се три проблемска подручја: 1. однос уметника према настанку дела; 2. однос дела према стварности, и 3. однос дела према публици. Сва три подручја су међусобно повезана, и условљена. Анализира се хијерархијски однос између поменутих три елемента описа, и промена тог хијерархијског односа кроз време.

Кључне речи: теорија уметности, поетика, ентузијазам, техне, мимезис, учење о идејама, публика

ДВЕ ДИСТИНКЦИЈЕ

Теорије о начелима уметничког стварања називају се још и поетике. Када се каже поетика, понајпре се мисли на метод истраживања који у себи укључује експлицитну, имплицитну и имагинативну поетику. У већини случајева она се заснива на индукцији, опису оних начела која се могу ишчитати из анализе књижевног дела. Тај приступ покрива израз имплицитна поетика, а у каснијем времену називана је иманентном. Први је овај метод код нас образложио Мирослав Пантић у реферату на саветовању о проучавању југословенских књижевности одржаном у Бањој Луци, и објављеном у *Пушчевима* 1965. Проширио га је и допунио Иво Тартаља у студији *Пријоведачева естетика* (1979) са појмом имагинативне поетике, теоријским исказима који се јављају унутар фикционалног простора књижевног дела. Новица Петковић засновао је пројекат иманентне историје српске књижевности, то јест историјског развоја начела уметничког стварања изведен из анализе књижевних

* И-мејл: grdinic@eunet.rs

дела у хронолошком следу. То би у најкраћем били најважнији моменти у развоју оваквог приступа који су веома распрострањени у нашој науци.

Потребно је учинити још једну дистинкцију, између традиционалне поетолошке мисли и теорије, односно науке о књижевности. Обично се поетолошка мисао од Платона и Аристотела до конституисања науке о књижевности узима као њена претходница, односно као њен предначни период, а понегде, као у англосаксонској традицији, ни не одваја од теоријске мисли већ се поетолошки текстови посматрају заједно са оним које бисмо сврстали у методологију или напосто теорију проучавања књижевности. Њихову повезаност, и међусобни утицај нико не оспорава, али то су два различита концепта, два различита типа мишљења о књижевности па их и у начелу, и у пракси, треба разликовати.

КАРАКТЕРИСТИКЕ ПОЕТОЛОШКИХ ТЕКСТОВА

Поетички ставови су уверења о томе како треба стварати, и неутрални су према питању истинитости о ономе што тврде. Велика већина поетика су предлози, расправа о најбољим могућим решењима, критичка оспоравања владајуће норме, или претакање сопственог обрасца стварања у поетолошки текст, а тада се могу читати и као допуна, или део уметничког дела. У модерним временима писац или сликар прво је стварао сопствену поетику па тек онда сликао или писао по тим начелима. Али без обзира на мотивацију, или функцију коју су поетолошки списи имали у различитим временима, у њима се образлажу начела уметничког стварања према уверењу како треба стварати, док се наука таквим питањем не бави. Поетички искази су по правилу треба-искази. То не значи да у поетолошким расправама нема научне дескриптивности, напротив, значај и утицај Аристотелове *Поетике* у првој половини XX века у великој мери заснива се на (никако се не би могло рећи до краја тачном) уверењу да је он у своме спису кодификовао књижевну праксу свога времена дескриптивном методом. Наука, онда када се конституисала, укључила је у себе дескриптивна знања поетолошких расправа, али не и саму поетику као облик мишљења који се превасходно бави питањима стварања: како и по којим правилима изградити нешто противно природи? Поетика је облик мишљења који би се понајпре могао истраживати као историја идеја. Има своја тематска подручја, терминологију, и проблемска питања која су решавана у различитим комбинацијама и варијететима у зависности од историјских околности.

Поетичке расправе своју појмовну апаратуру изводе из саме природе процеса стварања уметничког дела. Обичне речи су претваране у термине (мимезис, ентузијазам, појесис), или су преузимани из реторике (емулација, декорум), или из других области знања (хармонија, пропорција, перспектива). Веома често су поређења или метафоре функционисали као ознаке за

уметничке концепције (кулинарска метафорика, поређење са пчелом или дивљим лабудом, лекарем). Репертоар термина, и израза са пренесеним значењем веома је широк, па их без читања поетолошких списа у хронолошком поретку није могуће другачије усвојити.

Место поетике међу наукама и сродним дисциплинама, мењало се кроз време од ниског и готово непостојећег статуса до високог. Најпре је свој положај установила у оквиру образовног система, тривијума и квадривијума, као подређена реторици. Из антике сачувано нам је веома мало поетолошких расправа, нарочито у поређењу са бројем сачуваних реторика, пре се јављају у склопу већих целина, него што су посебно замишљене и написане (најзначајнија поетика, Аристотелова, незавршена је). А и оне ретке и значајне (нпр. Хорацијева епистула или „Лонгинов“ спис *О узвишеном*) више су реторички оријентисане. У средњем веку поетика није постојала као посебна дисциплина, већ је била део граматике и реторике. Тома Аквински је у *Суми теологије* одредио поезију као најнижи, чулни, облик са знања, па је отуда и некаква „наука“ о поезији била на последњем месту. Тек крајем средњег века започиње процес конституисања поетике као посебне дисциплине, да би у ренесанси, нарочито у XVI веку настао највећи број поетолошких расправа икада до тада написан. Уз мању осеку током барокног периода, поетике се пишу до данас. Могло би се рећи да данас сваки уметник почиње да ствара након што је изумео своју поетику, штавише њихова уметност је без познавања поетике понекад неразумљива (нпр. сликарство Мондријана без његових теоријских списа). Поетика је постала део уметничког дела.

Једна од важних општих карактеристика поетика јесте константност антиномије *нормативности/индивидуализам*. Обично се старе поетике од модерних разликују по критеријуму нормативно/ненормативно. Заправо, све старе поетике пре романтизма проглашене су за нормативистичке. Треба зато указати како нормативизам у свим временима постоји као тенденција напредо са супротном тежњом да се на особен, свој, начин артикулишу правила грађења уметничког дела. У сваком историјском времену могућно је утврдити постојање притиска на индивидуалност, управо наметања конвенција без којих се не може, од језика, стила, сталних облика песме, врсте стихова, књижевних родова и врста, општих назора. И то је било тако одувек. У Аристотеловој *Поетици* у 25. поглављу изложена је прва апологија песничких слобода. Псеудо Лонгин излаже своју концепцију настанка добре, праве уметности у полемичком тону, али помирљиво каже: „Ипак, нека се свако весели ономе решењу које му се буде највише свидело.“ (*О узвишеном*, XXXVI, 3). Касталветро је у XVI веку одбацивао изграђивање нормe на подлози Аристотелових и Хорацијевих ставова, тврдећи да свако треба сам да измисли вештину којом ће писати, а за Франческа Патриција (1585) сама идеја нормативне,

прописивачке поетике погрешна је; поетолошки закони су сама уметничка пракса. Ђордано Бруно је сасвим модернистички рекао у *Херојским заносима* (1585) да има онолико књижевних родова и врста, и онолико правила, колико има правих песника. Насупрот томе у авангарди је био снажно изражен нормативизам у грађењу текста, и развијено драговољно потчињавање своје индивидуалности програму. Овога проблема, и онога што чине били су потпуно свесни. Растко Петровић је авангарду окарактерисао као неиндивидуалистичку, она ће остати будућим генерацијама „у облику анонимне и колективне манифестације уметничког стила“¹. А за надреалисте написао је да су се одрекли „посебног индивидуалног стваралаштва ради заједничке концепције“². Бити индивидуалан у томе времену схватало се као изузетак. Тако Милан Кашанин пише о Вељку Петровићу: „Одређеност његовог лика утолико је приметнија што наша нова књижевност обилује борбама ‘школа’ чије тежње се укрштају и личности замрачују.“³

Потчињавање себе норми није био толико притисак или наметање, већ је за стварање по одређеној норми владало опште одушевљење и занос, као код Милана Дединца: „А ми, ми (смо) опет били срећни и поносни, младалачки охоли, што је баш нас задесило, наш нараштај, да можемо да учествујемо у једном великом духовном покрету (...) што нам је додељено да можемо да дамо свој прилог једном уметничком преврату.“⁴ Без прихватања норми није могуће уметничко стварање јер у противном публика не би могла да разуме оно што јој се говори, књижевност је у великој мери заснована на конвенцијама. Парадокс авангарде јесте да је изградила чврсте норме стварања које су биле потпуни скок у односу на раније, због чега савременици већином нису разумели авангардну уметност. Једанпут је делегација из штампарије, када им је прекипело од слагања *Бурлеске...* Растка Петровића, дошла код издавача Цвијановића да га упозори да је књига коју они слажу потпуна глупост без икаквог смисла, и да му добронамерно скрећу пажњу на то, јер он вероватно ни не зна шта је то што штампа. У сваком пројекту уметничког стварања садржан је минимум конвенција који треба да омогући комуникацију са публиком, у противном долази до прекида. Антиномични однос норма/индивидуалност слојевит је, и комплексан, али је стално присутан у сваком времену у променљивом и динамичном односу. Разликовање старих поетика од модерних по опозицији нормативно/ненормативно заблуда је коју изгледа још увек треба доказивати.

¹ Р. Петровић, „Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности“, *Есеји и чланци*, Београд 1974, 25.

² „Надреалистичка мисао“, нав. књига, 278.

³ „Личност Вељка Петровића“, предговор за *Вељко Петровић, Сабрана дела*, књ. прва, Београд (без године), стр. [IX]

⁴ *Од немила до неграја*, 1957, 84.

У томе веома дугом периоду од преко две хиљаде година мисао о књижевности повезана је са мишљу о осталим уметностима и областима знања која данас видимо као одвојене. Од антике је уобичајено да се заједно расправља не само о сликарству, књижевности, музици, вајарству, или архитектури, већ и о разним занатима, јер се сматрало да припадају истом подручју вештина. Лирска поезија није се одвајала од музике, јер је у спрези са њом и постојала, по називу музичког инструмента добила је име. Није се увек правила ни чврста разлика између реторског говора и књижевног дела. Од позне антике реторска правила изграђена за судску праксу прешла су у књижевност и постала правило грађења не само прозе, већ и поезије. Може се рећи да је поетика највише преузела из реторике (фигуре и тропе, конструкцију реченице, еуфонијско слагање речи, композицију говора), заједничка им је усмереност на деловање. Разматрања о уметности повезана су са философијом, понекад су и неразумљива без познавања философског система у оквиру кога се јављају, као код Платона, Аристотела или Платина. Уметност се није одвајала од етике (калокагатија), или теорије сазнања. Од Хорација потиче формулација утицајног поетолошког мотива *ut pictura poesis*, о посебној блискости сликарства и књижевности (опис је сликање речима, а слика је нема поезија). Августин је у спису *О музици*, поезију укључио у музичку уметност јер се служи стопама (утврђена комбинација дугих и кратких слогова), и метром. У ренесанси сликарство се преко артифицијелне перспективе повезало са геометријом. За Скалиђера „Поезија је, пак, део политике, и она, иако је другога лица и боје, спада у надлежност законодавца“⁵. Тезауро је преузимао из логике и филозофије поступке за грађење дела, али јасно је повукао границу између књижевности и дијалектике, јер њен циљ није утврђивање истине. Емил Зола се у грађењу својих поетолошких ставова ослањао на природнонаучни детерминизам, а Делаacroa је изградио систем комплементарних боја, чиме је дао егзактну основу сликању. Улипсисти, неоавангардна група настала у Паризу шездесетих година прошлог века за испитивање могућности књижевног изражавања почела је свој рад у спрези са математиком, њени чланови су били математичари заинтересовани за књижевност, и обрнуто, писци који су се ослањали на математику у књижевном стварању. Репертоар научних дисциплина и других врста уметности које су се повезивале са књижевношћу кроз време се мењао, сужавао и ширио, али је константа да се поетолошка мисао развијала ако не у чврстом односу спреге, а оно свакако повезаности са нечим другим што постоји као одвојено подручје. Све је то давало и поетолошкој мисли, као и самој поезији, извесну хетерогеност, или чак синкретичност, али то се није схватало као недостатак. Синкретичност првобитне поезије чест је мотив у ренесансним поетикама, Хомер је упоређиван са океаном у коме су са-

⁵ *Поетика хуманизма и ренесансе*, књ. II, Београд 1963, 30. Прир. М. Пантић.

купљена сва људска знања. Нејединственост, композитност поезије је њена предност, јер се повезивањем са свим врстама уметности и областима људског знања ствара велики број могућности за комбинаторику и варијације. Поетичари у спајањима поезије са нечим другим нису из вида губили њену особеност, и хијерархијски положај. Бавити се поетиком значи бавити се мишљу о стварању уметничког дела, а не самом уметношћу.

ПРОБЛЕМСКА ПОДРУЧЈА

Важна карактеристика поетичких расправа од антике до данас јесте да се стално расправља о истим питањима, само што се стално дају различита решења. Познавање основног тока тих расправа, и главних тема, јесте суштина образовања сваког стручњака за било коју посебну теорију уметности. У томе је битна разлика хуманистичких наука према природнонаучним. Да би неко био добар атомски физичар није му потребно знати учење о атомима грчких философа, или теорију етра. У природним наукама свака нова теорија о физичком свету даје његов нов опис, нове термине и појмове који потпуно избацују из употребе старе теорије и појмове у којима је описиван свет. Насупрот томе, у хуманистичким наукама познавање старих теорија важно је за разумевање садашњих. Јер, и када се понавља исто, није исто. Узмимо за пример познату Хорацијеву језичку формулацију начела о спајању корисног и пријатног као најподеснијег поступка за остваривање успеха код публике. Прво, јасно је да *dulce et utile* не значи исто и у средњем веку, и у ренесанси, јер су историјски контексти различити. Друго, хијерархијски однос између њих променљив је, у ренесансном XIV и XV веку тежиште је на *utile* јер је било потребно доказати дигнитет поезије, али већ у XVI веку тај однос мења се. Треће, изрази *dulce* и *utile* могу се односити на различите елементе уметничког дела. Када Марулић у предговору *Југиће* каже да се у писању угледао на куваре који јелу додају ради бољег укуса зачине, он под *dulce* подразумева стилски језички израз, а под *utile* библијски садржај који у епу обрађује, док Милован Видаковић кулинарску метафору замењује метафором лекара који у слатку обланду ставља горак лек, под *dulce* подразумева авантуристичку фабулу својих романа, а под *utile* морално понашање ликова, и уметке из различитих области људског знања (историје, географије). Због тога је незамисливо хуманистичко образовање које не би садржало сва потребна знања о историји решавања проблема о којима се у теорији уметности и данас расправља. Полазећи од природе етолошких расправа за које је карактеристично, као у музици, варирање истих тема, могуће је изградити њихов регистар. А све те посебне теме могу се сврстати у три *проблемска подручја*. То су: 1. Однос уметника према настанку дела; 2. Однос дела према стварности, и 3. Однос дела према публици. Сва три подручја нису међусобно неповезана, и неусловљена једно другим.

Како настаје уметничко дело?

Прво проблемско подручје јесте питање о настанку уметничког дела: да ли га уметник ствара у посебном стању задахнутости, без учешћа свести, спонтано, или је удео таквог стања тек мањи део стваралачког процеса у коме је најважније знање, вештина и рад. За први од ових начина стварања користи се термин ентузијазам (задахнуће, задахнутост), а већ у античко доба разликовани су различити степени и врсте ентузијастичког заноса: ситуација у којој бог или муза одузима свест уметнику и кроз њега говори као кроз медијум, или занос само покреће у уметнику таленат који у њему постоји, ако постоји. Занос се видео и у обузетости снажним емоцијама, док је у каснијим временима коришћен израз инспирација за оно „нешто“ што покреће уметника а не може се рационално објаснити. Опречан појам је *техне* (*techne*, лат. *ars*, значи вештина, умеће), знање о томе како градити уметничко дело. Реторика и поетика се заснивају на овом концепту: то су знања о томе како нешто градити по одређеним правилима.

Још у антици се о овоме питању опширно расправљало, и на њеном завршетку изашло се са веома разрађеним појмовима и разноврсним решењима која су имала значај упоришта за изграђивање начела уметничког стварања у познијим временима. Док је Платон стварање видео у некој врсти заноса који је долазио од богова, Аристотел га је објашњавао као знање о томе како писати. Постојали су разни међустепени са тежиштем на једном или другом, или су оба начина схватана као равноправна.

У зависности од тога какав се одговор давао на ово питање зависио је и концепт стила. Ако је стварање спонтано, у некој врсти посебног стања, онда је и стилско-језички израз саморепрезентација његове личности. Свака реч је чврсто повезана са другом, чини јединство, па ако се промени реч, промениће се и смисао. Насупрот томе, концепт заснован на уверењу да стварање јесте знање и вештина која се култивише преданим радом, полази од претпоставке да се све што се жели рећи може учинити на више начина, а писац треба да изабере најподеснији за идеју, односно емоцију, коју жели да изрази. Тада је стил одећа мисли која се бира. Занос, инспирација подразумева писање изван свесне контроле, док истицање правила, ако и не искључује таленат подразумева стил као посао који се учи, као и сваки занат.

То је само један аспект питања односа ствараоца и дела. Треће је тесно повезано са претходним, значај уметника у стварању. За Платона песник је небитан, он је само трансмисија, од божанства изабран да кроз њега проговори. Уметник у стању задахнућа нема ни свест ни знање о ономе што чини. Зато је неважан, и нимало заслужан за настанак дела. Аристотел је давао уметнику већу слободу у стварању, али и она је била ограничена идејом жанра у коме се изражавао. У његовој општој концепцији уметности он јесте стваралац али више као технички извођач ограничен жанровским

правилима. У средњем веку према учењу христијанизованог неоплатонизма уметник је небитан. Већи значај уметнику ствараоцу даван је у ренесанси и бароку, али тек у романтизму добио је значај какав није имао ни после. Песник је постао демијург који у своме делу попут Господа Бога ствара нови, свој свет. Уместо трансформације спољашње стварности, песник замишља и креира стварност која није раније виђена и која није део стварности, већ једна субјективна визија. Унутрашње ствара спољашње, а уметност је активност имагинације. У нашем модерном времену аутор поново губи на значају, од Томаса Стернса Елиота, који је аутора свео на катализатор између традиције и савремености, до радикалног, готово платонистичког, порицања сваког значаја писца код Мишела Фукоа (уметник је функција текста) и Ролана Барта (безлични аутор, посредник, нека врста писара, *scriptor*).

Круг питања који се отвара у разматрању релације аутор – дело, сложен је, то су: 1. ентузијазам (кроз време овај концепт стварања јавља се под различитим називима и нијансама у значењу: таленат, дар, инспирација, машта, интуиција, подсвест); и техне, (арс, вештина, интелект, разум, рад, знање); 2. са тим је повезано питање стила као експресије интуиције или рационалног избора из више могућности засновано на знању и труду; 3. минорна или повлашћена улога уметника у процесу стварања уметничког дела. Њихов међуоднос разноврстан је кроз време. Стварање у некој врсти посебног психичког стања може бити аргумент за одбацивање сваког значаја уметника у стварању (нпр. Платон), али и основ његове дивинизације (нпр. у романтизму). Техне се може повезати са заносом (ентузијазмом) у подређеном положају као код Псеудо Лонгина, или спајати у равноправном односу као у ренесансним поетикама. Опозиција између једног и другог у појединим периодима, или код појединих аутора, била је неутралисана као небитна.

Однос уметности и стварности

Друго проблемско подручје јесте однос уметничког дела према стварности, природи, универзуму. Уметност напросто не може да се одреди без односа са стварношћу. Ово питање као кључно наметнули су Платон и Аристотел својим расправама и тако је остало до данас.

И у овој проблемској области још је у античком периоду формулисано више различитих типова односа које је каснија историја развила и обогатила могућностима. За разлику од претходног, ово питање се често теоријски решавало унутар неког ширег система на који се ослањало, и кога је било део. По једном концепту уметник у своме делу стварност приказује тако што је престилизује, а у другом замисао стварности каква не постоји обликује у своме духу. Први се означава термином *мимезис*, а други концепт термином *идеја*. Могли бисмо их изразити речима *приказивање* и *представљање*. У првом случају исходни пункт стварања је спољашња стварност

која се онда на различите начине преобликује у уметничко дело, а у другом случају полазна тачка у уметничком стваралаштву је идеја, замисао у духу уметника. По односу на ово питање разликујемо два основна типа стварања кроз читаву историју уметности.

Теорије опонашања (мимезис)

Концепт односа према стварности заснован на опонашању превладавајући је у историји уметности, и веома богат варијететима.

Понављање изгледа ствари код Платона односило се на сликарство и вајарство, али такав концепт да је уметност копирање појавности веома је редак. Платон је сматрао да уметност треба да опонаша идеје њеним директним посматрањем. Дакле, за њега је опонашање понављање, или другачије речено дословно копирање. Код Аристотела мимезис значи трансформацију стварности у уметничко дело према правилима одређеног жанра, односно правилима врсте уметности у којој уметник ствара. Може се рећи да је овакав приступ заснован на трансформацији стварности по одређеним правилима најчешћи у теоријским промишљањима уметности.

Веома је разуђен и богат варијететима миметизам дела славних претходника. Свој корен има у реторици. Заснива се на имитацији каквог великог писца тако што ће се из његовог дела, на пример, изабрати све успеле метафоре и други стилски изрази, а затим употребити у обради своје теме, или супртно од тога преузети мотиве, а дати им своју језичку обраду. Други проширен поступак је емулација, стварање у духу великог претходника. У формалном погледу је независнији, близак нашем садашњем концепту оригиналности. За илустрацију може да послужи исказ Јована Јовановића Змаја о томе како је писао источњачке песме. Читајући Хафиса и Мирзу Сафија преводио је Боденштатове преводе, али како то нису били преводи већ емулације и он је поступао на исти начин са својим предлошком: „више пута и немајући ког песника при руци, сећајући се само његових песама у *духу његовом њево*м *йево*а, препорађао – како ли да се изразим...овде има моји мисли и изражаја, за које право ни сам не знам јесу ли моји или туђи“.⁶ Псеудо Лонгин је мимезис спојио са задахнућем, па је помало мистично говорио о задахњивању духом предака на начин Питије, значи без учешћа свести.

У ренесанси је главни ток расправе вођен око миметизма једног модела, или миметизма избором из мноштва. У оба случаја врши се индивидуални избор из особина само једног писца, или се из многих писаца бира оно што је најбоље и спаја у једно. У есеју „О начину с великом ползом читати“, Доситеј одређује однос своје и туђе речи. „Читати с великим вниманијем и расуђденијем различне списатеље, почерпавати [црпети] и исцеђивати и

⁶ *Источни бисер*, Нови Сад 1861, стр. III-IV (Предговор).

у себе, а кад о оним материјама пишу и беседе, чине то од себе.“ Доситеј се овде залаже за принцип познат из ренесансне миметичке теорије као *ex multis unum*, (из многог једно). Као што храна преко желуца мења свој облик и улази у крвоток, тако и прочитано постаје део читаочевог бића. То је процес трансформације у коме суштина остаје, али јој се мења облик. „Читање ваља да чини уму, да се у њега (да тако речемо) совоплоштава [спаја] и пресуштествљава [постаје друго биће], придодајући му всегда ново прираштеније и снагу, нити да из њега излази нескувато и непатворено, како што је улезло.“⁷ У најкраћем Доситејева поетолошка формула гласи: изабрати најбоље из мноштва, и својом индивидуалношћу је прерадити тако да постаје твоје.

Са разликовањем типова миметизима који су се смењивали кроз време тесно је повезано и једно друго питање, односа уметности према реалној стварности у терминима *истине и лажи*. Платон је увео ово суштински философско питање у расправу о уметности. Он посматра уметност као да је њен задатак утврђивање истине и саопштавање те истине другима, као да је нека врста науке. И мада генерално тврди да уметници лажу, он има и умекшаних ставова. Пре свега Платон разликује обичну лаж и *лаж у речима*, и признаје да иако митотворци лажу, понекад кажу и нешто истинито. Платонова „лаж у речима“, мешавина истине и лажи, најчешће је решење у расправама о уметности, ређе су тврдње да поезија говори или само истину, или само лаж. Најчешће се спајање истине и лажи разликовало као однос облика и садржине књижевног дела, облик је истинит а садржај лажљив, или обрнуто. Ова друга варијанта о лажљивом казивању испод кога је истинита позната је као теорија вела или покроба, а подразумева двослојност, односно алегоријску структуру дела. Тако је тумачен Хомер, али и свети списи у којима је испод буквалног значења речи била скривена божанска порука. Веома је честа у ренесанси где је коришћена у традицији писања одбране поезије (Петрарка, Бокачо). Али, још је и теоретичар барокне уметности Тезауро писао: „Ми знамо да је сваки паралогизам [акутеца] лаж, не због тога што су то праве лажи, не због намере која је лоша, већ што кроз шалу имитира истину, али је не каже; и лаж сваку тако приказује, да се кроз њу, као кроз прозрачни вео, види гола истина.“⁸ У класицистичким поетикама теорија вела дефинитивно је одбачена због захтева за јасношћу израза. Ређе су схватања по којима се истина и лаж спајају на нивоу садржаја (основна наративна нит је истинити историјски догађај, а остало је измишљено).

Поред истине, лажи, и њиховог спајања, у поетолошку расправу веома рано је уведен и појам *истинойодобности*, односно онога што није истина,

⁷ *Собраније разних наравоучителних вештјеј. Мезимац*, Београд: Издавач, 2008, 85.

⁸ *Il canocchiale Aristotelico*, Torino 2000. (репринт издања из 1670. г.), 494.

али личи на њу. У томе смислу занимљива су два става из Аристотелове *Поетике*. Материја која се опонаша може бити реална стварност, оно што је заиста било и јесте, или оно што људи причају да јесте, или представа о томе како би нешто требало бити. То значи да се може писати о кентаурима, јер постоји предање о њима, као што се може писати и о ономе што човек замишља да треба да буде. На другом месту ограничио је измишљање појмом вероватности, оно што се приповеда треба да буде вероватно и могуће. То значи да се ни они догађаји који су се збили, ако изгледају невероватним, не могу уносити у дело.

Најзад, у уметничкој теорији појавио се још један значајан став, а то је да уметност ништа не тврди, па да према томе не може нити лагати, нити говорити истину, већ је неутрална по томе питању. Филип Сидни у *Одбрани поезије* (1595) каже да песници не лажу, нити говоре истину, јер ништа ни не тврде, а да насупрот њима лажу астрономи и физичари који нешто тврде, а то што тврде садржи грешку. Слично је тврдио и Сфорца Палавичини (1644), да је уметност у сивој зони између истине и лажи, тј. да није украшена истином, а да је лишена лажљивости. У модерно доба овакав став заступао је Ролан Барт у есеју *Смрт аутора* (1968). Књижевност је састављена од перформативних исказа, па према томе не реферише ни о каквој стварности, нити је репрезентује.

Учење о идејама

Други концепт односа према стварности – идеја – изведен је из Платонове метафизике тако што је из наднебесног интелегибилног простора већ у антици премештена у дух уметника као замисао, визија, којом он ствара нешто што не постоји у природи. Тај концепт уметничког стварања имао је своју историју ближе или даље од платоновског изворног учења кроз време до данас. Могли бисмо издвојити неколико начина стварања према идеји, и указати на њихове варијетете. Први је *correctio*, ако се слика предео он се усавршава, додају му се црте које нема према замисли у духу уметника о томе шта је идеално леп предео. Његов варијетет је када се опонашају елементи природе али на тај начин што се они одабирају из мноштва према идеји лепог и стапају у једно. Друго је када уметник у себи замишља и ствара уметничко дело. Та идеја, било да се јавља као корекција природе, или као стварање према својој замисли може да буде у свести уметника добра, узвишена, или неуспела. Другим речима, ако је то и стварање према идеји, не значи да је идеја сама по себи квалитетна. То је проблем. Тиме стижемо и до трећег начина стварања према идеји. То је опонашање успелог, управо узорног, стварања према идеји код других уметника. У првом и трећем случају идеја се комбинује са миметизмом, али на различите начине, једно је према замисли у своме духу поправљати

или одабирати најлепше делове природе и од њих стварати савршенство, а друго је опонашати идеју лепог отелотворену у делима великих уметника, а не емпиријску стварност.

Поступак стварања креирањем стварности у своме духу карактеристичан је, на пример, за романтизам, као и за роман идеја, роман есеј или философски роман. Њему претходи моралистички роман и приповетка XVIII века. Кроз „истиниподобно“ приповедање моралистички циљеви остварују се пружајући читаоцу задовољство и пријатност. То је тип романа у коме је наратија подређена рационалној идеји. Полази се од идеје, за коју се везују догађаји који је отелотворују. Припада кругу прозе просветитељских философа који су одређену тезу доказивали или оспоравали причом, као што је Волтер у *Кандиду* фабулом полемисао са Лајбницовом тезом о овом свету који је створио бог као најбољем од свих могућих светова. По моделу моралистичког романа Доситеј је у првом делу аутобиографије приказао чињенице свог живота, као што је Атанасије Стојковић у роману *Аристид и Најшалија* приказао врлине и пороке у циљу моралног исправљања и усавшавања читаоца.

Могућ је и обрнути пут. Да се идеја тражи испод догађаја у стварности, или историји, и она приказује. Тако Иво Андрић у знаменитом есеју о Гоји, говорећи кроз маску уметника, супротставио своју теорију имагинарном Паолу, који заступа миметички концепт стварања. Гојин противни став може се сажети на трагање за идејом у мноштву. Јер, постоји само једна стварност у „многострукости појава...којима се та једна стварност објављује.“⁹ Чулима доступна стварност сажима се на есенцију, тако што се настоји проникнути у смисао, или план по коме се нешто дешава. Паралелне појаве тражења идеје у стварима могу се уочити у ликовној мисли о стварању. За Сезана уметност није подражавање природе већ њено коментарисање и конструисање. Природа има многобројне аспекте из којих се може издвојити, као што су то чинили импресионисти, случајан распоред, тренутак, али и насупротив томе може се хватати њена стална структура, проналазити у природи оно што је у њој регуларно, и стално, и тако апстрахују секундарни квалитети. Сезанови ваљци, купе и кугле чинили су аналогију са описом света у физици, то је есенција појавног, њена суштина. Из тога се развила апстрактна уметност – уметност ослобођена од елемената стварности. Маљевич, или Кандински су платонисти. Они не траже идеју у предметној стварности, већ настоје приказати надчулну стварност.

⁹ *Дисертација, Есеји и кријтике*, Београд, 2011, 248.

Однос идеје и миметизма

Однос између *ојонашања* и стварања према *идеји* није сводив на опозитност, у неком степену готово увек се мешају, надопуњују или сарађују, па би се њихов однос могао описати синтагмом *дијалектичка антиномија*, или као *аналојна ојозиција* (више једно него друго) насупрот *дијалектичкој ојозицији* (или једно, или друго). У различитим периодима стварање по једном или другом моделу схватало се на два основна начина: као две различите техничке могућности које су у вредносном смислу неутралне, или је једна од њих истицана као боља и вреднија у односу на другу.

Уметности и њублика

Треће њроблемско њогручје о коме се у поетикама стално расправља јесте однос уметности према примаоцу, односно друштву. Књижевност, уметност уопште, има социјалну функцију, изван друштва не постоји. Две су основне тенденције у односу према публици, односно схватања о функцији уметности у друштву. Једно је индивидуалистичко испољавање самог себе карактеристично за високу уметност која може бити и потпуно незаинтересована за ширу публику и одбијати да има било какву социјалну функцију (нпр. уметност ради уметности), а друго је много проширенија оријентација у којој се уметник у различитом степену или подређује аудиторијуму, или жели на њега деловати.

Теоријске основе односа према публици постављене су још у антици. Аристотел уметности даје функцију лечења људи преко појма катарзе. За Платона је битно питање истине, и сазнања истине, а за Аристотела оно што уметност чини за човека – помаже му лакше поднети стварност и пружа задовољство кроз прочишћење од негативних емоција. То су два различита става о функцији уметности, у проширеној формулацији са једне стране су сазнање, поука, и морал, са друге – задовољство, забава, исцељење. Треће је њихово повезивање, обично се изражава сажетом формулацијом Хорација: *лепо и корисно (dulce et utile)*. Као став доминантан је у ренесанси и класицизму, али испод те формуле, као што је уопште случај са поетолошким ставовима, крије се веома пуно варијетета.

Схватање да поезија на особен начин делује на примаоца, тако што се занос са песника или рапсода преноси на публику, налази се у чувеном Платоновом опису деловања магнета на гвозђе у *Ијону*. Платона је забрињавала емотивна реакција публике док слушају рапсоде и гледају трагедије, плачу, шкргућу зубима и падају у транс. Како ће такви људи доносити разумне одлуке у сопственом животу и животу заједнице? Уметност подстиче оно што је ирационално у њима. (Мада је Платон у *Законима* показао више разумевања за људску природу, и потребу одмора од тешкоћа живота, изложено негативно схватање основно је). Насупрот томе „Лонгин“ је позитивно

вредновао реторски говор настао у задахнућу, он уздиже и прожима душе слушалаца некаквим племенитим заносом и радошћу као да је он сам створио оно што је чуо (*О узвишеном*, VII).

Од Цицерона је у реторици установљена тријада *docere – delectare – movere*. Прва два става су споредна, говор треба да научи и пружи пријатност, најважнији је трећи – треба да покрене осећања у примаоцу (*movere*). Овај захтев говорнику да покрене осећања и изазове дивљење, чуђење (лат. *admiratio*, ит. *ammirazione, meraviglia*) развија се у бароку у теорију чуђења, запрепашћења (*meraviglia, stupore, novita*). Зачудно, омамљујуће, ново, којим се делује на читаоца јесте циљ рада ингениозног ума. Али то неочекивано, запрепашћујуће не доноси само ведрину, радост и задовољство читаоцу, већ га нагони и на размишљање. Зачудност се спаја са лепим, и у сазнајном смислу корисним. У нашој традицији Дионисије Новаковић поезију је сматрао блиском реторици, јер је као и она усмерена на деловање. Знање, вештина, познавање правила, важнији су од задахнутости, јер се помоћу тога знања остварује *dejsivo* на публику. Таквом вештином увесељавају се тужна срца, а бојажљиви храброст и снагу задобијају. Понекад своје читаоце терају на сузе, а понекад причињавају радост. Такође песници „человечјескому роду ползу приносјат“ и „житије честно проводити правила излагајут“.¹⁰ Корист (польза), важнији је елеменат од задовољства (увеселение), и вишеструка је, јер исправља нарави, и износи правила часног живота.

Од доба просвећености јавља се и један нов поетолошки мотив: уметност треба да промени свет. Просветитељски писци користили су књижевност за преношење и ширење идеја. Авангарда упркос радикалном раскиду са традицијом продужава наглашено друштвену функцију реализма, само што га остварује конструкцијом (поступком), а не причом. Њен циљ је да делује, да мења свест људи. Модерност је у повезивању уметности са садашњошћу, са временом у коме се ствара.

Основни проблем у модерном добу које у уметности почиње са романтизмом, јесте што је уметност постала роба. Створена је разлика између високе (елитне) уметности и популарне која се трансформисала у тако названу индустријску културу у којој данас живимо. Писци високе културе, претпостављали су као публику малобројне појединце којима су постављали захтеве не само у погледу знања већ и њима сродног сензибилитета (нпр. Д. Киш), или су сматрали да њихова визија света коју нуде малом броју људи може помоћи у животу (нпр. Б. Пекић). Пример ове врсте је и често парафразирана Борхесова изјава да су добри читаоци ређи од добрих писаца, односно да има више добрих писаца него добрих читалаца.

¹⁰ Д. Руварац, „Дионисије Новаковић“, *Гласник Српске православне патријаршије*, бр. 13, Београд 1925, 199–200. Рад садржи текст Новаковићевог слова „О похвалах и ползје науц свободних.“

Другачији, такође распрострањен приступ је подређивање писца публици и њеном укусу ради постизања профита. Циљ је подстицање потрошње кроз пружање задовољства повлађујући ниском укусу. Публика је пасивни прималац, управо конзумент упрошћених производа „уметности“. Уметност је, дакле, и ефемерни производ намењен продаји. Овакви ставови о уметности као забави простих људи, могу се пронаћи и у даљој прошлости. За Лодовика Касталветра „Поезија [је] пронађена само да би забављала и увесељавала“¹¹ публику коју Касталветро види као безличну, припросту масу и руљу (*rozza multitudine; commine popolo; idioti*), без диференцијације на друштвене слојеве, и без учених људи, чији ставови нису ни меродавни за већину, јер уметност није измишљена због њих.

Овај бифуркациони ток у уметности буржоаског света, комерцијална и висока уметност, у новијем времену се повезују тако што се у високу уметност уносе форме популарне културе, па се повезују стрип и философија, користи форма речника, атласа, тарот карти, и сл.

ХИЈЕРАРХИЈСКИ ОДНОС ПРОБЛЕМСКИХ ПОДРУЧЈА

У приступу поетици појединог писца, или трагању за заједничким карактеристикама поетике више писаца у дужем временском трајању, корисно могу послужити описана проблемска подручја. Важно је знати шта треба видети, препознати, на чега обратити пажњу. То су елементарна питања, али већ она омогућавају извођење карактеризације, било у сврху тумачења каквог књижевног дела или опуса, или у сврху књижевноисторијске класификације.

Следећи корак је анализа хијерархијског односа између поменута три елемента описа, и промене тог хијерархијског односа кроз време.

Кроз време хијерархијски однос ова три основна проблемска поља не само да се испуњава различитим садржајем, већ се и мења. Уметничко стварање у дужим или краћим временским периодима може бити оријентисано на само један или два од приказаних аспеката. У романтизму, на пример, публика није битна колико аутор. Насупрот томе, у реализму битан је однос књижевног дела према стварности, тј. важнији је од друге две релације. У зависности од тога да ли се у уметничком делу стварност *йриказује* (мимезис) или се *йредсџавља* (идеја), или се та два основна приступа комбинују, можемо разликовати, на пример, роман идеја (представљање), од реалистичког романа или романа тока свести (миметичко приказивање). На основу тога који од три поменута елемента има приоритетан значај можемо теорије груписати на оне које су оријентисане на публику (нпр. барок, авангарда), на оне које су оријентисане на пошиљаоца, тј. уметника (романтизам) и на

¹¹ *Поетика хуманизма и ренесансе*, књ. II, Београд 1963, 160. Прир. М. Пантић.

оне које су оријентисане на стварност (нпр. реализам). Али, и када их тако сврстамо у једну рубрику, пренабрегли смо и значајне разлике међу њима.

Историјско време није хомогено: у доба тако назване авангарде постоји експресионистичко представљање и кубистичко приказивање, а често је у различитим уметностима, или жанровима, заступљен различит тип односа према стварности. Напореда са бароком постојао је класицизам: готово истовремено у Торину је објављен Тезауров барокни трактат *Аристотелов дурбин* (1670), а у Паризу Боалоова класицистичка теорија *Песничка уметности* (1674). Све то указује на сложеност материје и на пажњу са којом се морамо посветити пословима анализе и карактеризације.

Три приказане релације, односно *проблемска погручја*, и питање њиховог *хијерархијског односа* методолошки су основ тумачења теорије уметничког стварања.

Nikola Grdinić

THEORY OF ART IN SERBIA – METHODOLOGICAL ISSUES

S u m m a r y

Theoretical discussions of art, also known as poetics, should be distinguished from the scientific genre for which the same name has been used, as well as from the science of literature. Poetic discussions are views on how to create, and are neutral about the issue of trueness of what they claim. Even though they always discuss the same issues, they offer different solutions. Three problem areas can be singled out: 1. the relationship between artist and the creation of his work of art; 2. the relationship between the work of art and reality, and 3. the work of art in relation to audience. All three areas are interconnected and conditioned. The next step is the analysis of hierarchical relations among the aforementioned three elements of description, and the change of those hierarchical relations in the course of time.