

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

---

ИНСТИТУТ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК

# ЈУЖНОСЛОВЕНСКИ ФИЛОЛОГ

ПОВРЕМЕНИ СПИС ЗА СЛОВЕНСКУ ФИЛОЛОГИЈУ

Уређује  
А. БЕЛИЋ

уз сарадњу

д-ра *Алексића Радомира* (Београд), д-ра *Вуковића Јована* (Сарајево), д-ра *Коларића Рудолфа* (Љубљана), *Конеског Блажа* (Скопље), д-ра *Павловића Миливоја* (Нови Сад), д-ра *Сивановића Михаила* (Београд), д-ра *Томановића Васи* (Скопље), д-ра *Храстиче Маји* (Загреб)

XXIII КЊ. 1—4

БЕОГРАД  
1958

## VRIJEDNOSTI I GRANICE STILISTIČKE KRITIKE

Stilistika ima danas nekoliko čvrstih, prokušanih kategorija koje joj omogućuju da posve mirno pristupi svom zadatku: proučavanju stila, izraza određenog pjesnika, osposobljavanju kritičara da sa još jedne strane započne opsadu najljepše tvrđave — umjetničkog djela. Bally nam je ostavio kategoriju *a f e k t i v n o g a*, Marouzeau pojam *i z b o r a*, 'choix', De Saussure dihotomiju 'langue' i 'parole' (Bertoni pak 'lingua' i 'linguaggio') koja je odigrala neobično značajnu ulogu u razvitku moderne stilistike. Devoto je sad uveo nove, vrlo plodne pojmove 'lingua collettiva' i 'lingua individuale', a upravo ovom posljednjem, dakle individualnim jezikom datog pisca, i treba da se bavi stilistika kako je on shvaća. Spitzer je, već ranije, stilistiku povezoao s jedne strane sa književnom poviješću, s druge strane sa psihologijom, ostvarivši na taj način vrlo osebujan pristup analizi umjetničkog djela. Ne treba, na kraju, zaboraviti ni Dámasa Alonsa koji je postavio tvrdnju o stilistici kao jedinoj mogućoj nauci o književnosti.

Upravo ta tvrdnja Alonsova upozorava nas da je, makoliko proširili pojam stila, istina posve drugačija. Kao i svaka druga, i stilistička kritika, možda čak očitije od ostalih, razbija cjelovit doživljaj umjetničkog djela, i u toku čitavog svog postupka operira samo s 'krhotinama' — a to je naročito potrebno naglasiti — i tek na kraju, pošto dovrši svoj posao, uspostavlja poremećenu cjelinu. A kako se stilistička kritika kreće na području izraza, kako je njeno postojanje uvjetovano upravo tim analitičkim aktom dekomponiranja izraza, lako je razumjeti bojazan da se stilistička kritika ne izrodi u običnu formalističku analizu pri kojoj bi se zaboravila osnovna istina svake korisne dakle i stilističke kritike; istina da je njen postupak privremen, da je njena metoda analiza a njen cilj sinteza.

Spoznaja na kojoj stilistika počiva mogla bi se sažeti ovako: svaka rečenica, svaki izraz, samo je jedan od *m o g u ć i h* izbora ['choix', 'scelta'], i ona — a to je najvažnije — sama sobom nosi sve ostale izbore, *n e i z r e č e n e a l i s a d r Ź a n e!* Tko analizira stil umjetničkog djela osjeća u isti mah i apsolutnost i relativnost piščeva izbora; apsolutnost, jer je pisac upotrebio upravo taj izraz, 'izbor', a ne drugi; relativnost, jer čitalac u isti mah vidi, čuje, osjeća i druge mogućnosti (bolje ili gore, svejedno) odnosno bar jedan dio njih. U tome i jest smisao i vrijednost takozvane kritike brčkatija ('critica degli scartafacci') koju Croce toliko napada. Samo ako zavirimo

u piščevu radionicu, samo ćemo tada biti u mogućnosti da provjerimo sve piščeve sumnje i kolebanja, i ocijenimo istinsku vrijednost (odnosno slabost!) konačno odabrane verzije.

Tko tog odnosa ne osjeća, tko ga pri čitanju ne uspostavlja, taj se uzalud bavi kritikom uopće, stilističkom posebno. Svako je uživanje u čitanju istovremeno uspoređivanje piščeva teksta s jednom banalnom ali korektnom normom; svako je piščevo odstupanje od te norme ujedno, dijalektički, i n j e n a p o t v r d a. Jer je upravo norma ona idealna pozadina na kojoj se najoštrije ocrtavaju obrisi piščeva stvaranja, piščevih 'choix'! Stoga je svakako 'lingua collettiva' kinematografsko platno a 'lingua individuale' projekcija, snop svjetlosnih zraka koji se ne bi mogao fiksirati i koji bi ostao besmislen, izgubljen u prostoru, da nema upravo tog platna.

No, da se razumijemo odmah: na području umjetničkog stvaranja ne postoji odnos gramatika-stilistika. Ne postoji, naime, 'gramatika' umjetnosti kao što postoji gramatika jezika. Sovjetska teorija smatrala je da je ta 'gramatika' naučavanje o realizmu, i da je realizam norma svake umjetničke korektnosti. No tu se, gramatički rečeno, našla na području p u r i z m a, a purizam ni u gramatici nije vrhovna istina. Desaussurovski rečeno kod umjetničkog djela imamo, i na to je važno upozoriti, dvostruki 'signe' odnosno 'signifiant': jezični i sadržajni. A cjelovit sud o djelu ne može se ni zamisliti bez suda o jednom, o drugom, i o njihovu odnosu! U tome je velika vrijednost, ali i granica, stilistike kao kritičke metode.

Posve je druga stvar ako, u prošlosti, hoćemo da proniknemo u djela koja su nastala u razdobljima kad je suvereno vladala, i bivala prihvaćena, određena 'gramatika' stvaranja, tačnije rečeno, ako je pisac prihvaćao kao objektivan zakon, zajedno sa svim normama određene književne forme odnosno vrste na kojoj radi. Uzmimo kao primjer sonet. Konstitutivan dio suda o svakom sonetu jest uzimanje u obzir činjenice da sonet ima izvjesnih zakona koji se ne mogu pogaziti, jer će inače djelo prestati da bude sonet. Analiza, koliko god bila, odnosno htjela da bude i slobodna, i estetska, i stilska, treba da svakako uračuna tu činjenicu kao determinantu bez koje je njen posao besmislen.

Osnovna zabluda koja prijete nesmotrenoj stilističkoj kritici jest upravo njena eksplozivnost. Mnogi njeni današnji predstavnici, nazovimo ih stilističari, smatraju da je ona jedina moguća, ali ako ne to a ono bar najbolja moguća kritika. Međutim, treba odmah napomenuti da je stilistička kritika jedna od metoda i nije ni po čemu rečeno da ona, u svakoj prilici, na svakome autoru, treba da daje podjednako jake rezultate. Marouzeau je u jednome svom članku o tome kako treba pristupiti proučavanju stila izrazio uvjerenje da se za sve autore postavljaju ista pitanja; a to, naravno, nije nikako tačno. Umjetnost je historijska kategorija, pa se značenje pojedinog djela sve više i više bogati upravo protjecanjem historijskog procesa: *Smrt Smail-age Čengijića* znači nam danas mnogo više negoli je značila svojim suvremenicima. Napomenut ću samo jedan primjer. Neprežaljeni profesor Barac napisao je 1945 godine, prilikom stogodišnjice velike pjesni, i ove riječi: „*Smrt Smail-age Čengijića*, doživljena u toku prošloga rata i u svezi sa svima pojavama okupacije, izazvala je sama sobom usporedbe s tadašnjim stanjem, i ujedno se gotovo u svima svojim dijelovima nametnula čudesnom suvremenošću.

Postajale su zastarjelima i po značenju sićušnima sve rasprave o historijskom i Mažuranićevu Čengić-agi, o odnošaju između povijesnog čina i pjesnikove obradbe. Glavno i jedino, što je moglo čitaoca privući, bilo je: porobljeni, obespravljani svijet s jedne, a organizirana sila i nasilje s druge strane, kako su opisani u tom spjevu, i kako smo ih doživjeli u stvarnosti“. No ne samo odnos čitalaca, mijenja se i odnos kritike, upravo njen pristup djelu. Pristanemo li, iz pedagoških, praktičkih razloga, na podjelu ‘forma’ i ‘sadržaj’, jasno nam je da ima epoha koje djelo doživljuju više s jedne strane, a neke više s druge. Kritika, međutim, zna da je i jedan i drugi pristup dobar, a da je čitava tajna, ako je ima, u tome da se pronade najkraći i najplodniji put do spoznaje koju djelo nosi. Je li to uvijek stil, pitanje je; ali kad zaista treba poći od stila, onda se taj put ne smije zanemariti.

Treba, međutim, napomenuti još nešto, i to vrlo važno: suprotnost, odnosno dvojstvo forma-sadržaj zavodljivi su pojmovi, lako mogu uključiti krivu predodžbu o ‘formi’ u koju se nekako ‘ulijeva’ ‘sadržaj’! Međutim, niti je stil boca, niti je sadržaj vino, nego je stil način postojanja umjetničkog djela. Tako isto ni rečenica nije ljuštura misli, nego je ona misao sama; ona u sebi sadrži i na sebi nosi čitav proces protekao između zamisli (A) i eksterniranja (A<sub>1</sub>). Kritika ne ocjenjuje samo ta dva m o m e n t a, takozvanu formu i takozvani sadržaj, A i A<sub>1</sub>, nego čitav odnos, bolje reći proces A — A<sub>1</sub>. Kritičar mora osobito voditi računa o važnoj činjenici da umjetničko djelo nije dato samo svojim definitivnim oblikom, nazovimo ga A<sub>1</sub>. Sve kad bi to i moglo biti tako, kad bi se djelo moglo iscrpsti u samom A<sub>1</sub>, ono se ne bi dalo odrediti bez pomoći onoga prvotnog A. Umjetnik u tome procesu ide od A prema A<sub>1</sub>, kritičar i čitalac obratno, od A<sub>1</sub> prema A. Umjetniku je do toga da izrazi, oblikuje, realizira doživljaj A, a ostvaruje to jedino idući prema A<sub>1</sub>. Obratni put čitačev i upućuje nas na to da proučimo sve one elemente koji determiniraju i A i A<sub>1</sub>, pa i sam proces A—A<sub>1</sub>. No kako čitalac, nužno dolazi u dodir s umjetnikom preko A<sub>1</sub>, umjetnik mu se, isto tako nužno, očituje kao tvorac ‘forme’. Nije stoga čudo što moderna stilistička kritika proučava piščev stil i jezik, jer se na njima vidi ne samo gramatika nego i estetika; i to ne neka apstraktna estetika koja svojim ‘vječnim’ zasadama vrijedi za sva umjetnička djela, nego estetika koja izvire iz unutrašnje zakonitosti djela samog.

Naravno, moderna je stilistika proširila pojam stila. Za već spominjanu pjesan Mažuranićevu pisao je nekad Franjo Marković i ovakve rečenice: „U tumačima Čengića kadšto se zamjenjuju metonimije i sinegdohe. Za ustuk tomu kažemo, da ima u Čengiću odličnih primjera za sve razne načine metonimije, a to su poglavito ovi: izriče se posuđe za sadržaj, mjesto za mještanina, doba za ljude u njem, tvar za rađevinu, uzrok za posljednicu, svrha za sredstvo, znak za označenu stvar ili osobu, atribut za stvar, posljednik za stvar, — pa i obratno: iz kojega god onoga dvojstva izriče se drugi član za prvi. Ima odličnih primjera i raznim načinima sinegdohe, a poglavito ovim: izriče se čest za cjelinu, pojedince za vrst ili rod, konkretno za apstraktno, jednina za množinu, određeni broj za neodređeni, — pa opet i obratno, kako je kod metonimije bilo rečeno“.

Sve su to, naravno, istine, a koja — osim historiska — korist od njih, pita se današnji čitalac? Pritisnut tim ogromnim aparatom zastarjele retorike, Mažuranić ili gubi svu poeziju, ili nam dolazi pravo čudovište od prora-

čunatosti: da se sagradi tako složena zgrada treba napregnuti čitav intelekt, a to ujedno znači i odreći se svježine nadahnuća i neposrednosti. No zar bi itko pametan upravo nadahnuće zanijekao besmrtnoj pjesni? Znači dakle da je metoda pogrešna i da se stil nijednoga pisca ne može proučavati na temelju već gotovih obrazaca, na temelju onih Marouzeauovih 'istih' problema, nego obratno, s nedvoumnom uvjerenjem da su problemi svakoga puta drugačiji.

Stilistička kritika treba da proučava izraz piščev nošena dubokim osvjedočenjem da se upravo na jeziku najpotpunije očituje i univerzalni i individualni karakter pjesničkog djela, da upravo na takozvanoj 'formi' pisac ostavlja toliko 'otisaka prstiju', da ga je lako identificirati, proniknuti u njegove namjere i naći korijene njegovu stvaranju.

„Od periferije do središta, od središta prema periferiji“, to je poruka koju nam Spitzer šalje. I odista, nema načina koji bi dao više ploda. Pitanje je tek u tome što kritičar treba ne samo da ustanovi taj A i taj A<sub>1</sub>, središte i periferiju, nego i da ostvari kretanje A—A<sub>1</sub>. Svaka operacija kritičarova odnosi se na konkretno djelo, na konkretan kontekst. Možemo, prema tome, poći i statističkim putem, kao što je to već i učinjeno, pa proučavajući *Smail-agu* Mažuranićeva gledati koje se riječi najčešće susreću u djelu. No odmah je jasno, samo frekvencija izvjesnih izraza ne će biti dovoljan pokazatelj (indeks)! Ona je samo upozorenje, a kolika je njegova vrijednost, pokazat će dalji rad. U tako dobivene tabele morat će unijeti red i smisao, upravo problematiku, sam njihov sastavljač, takoreći 'izvana', potpomognut drugim spoznajama i kriterijima! To je ono što se kritičaru nužno uvlači, ono čega on ne treba da se boji, nego treba samo da racionalno iskoristi. U djelu se odražava život, pa djelo može objasniti život, ali ne sebe; njega objašnjava život. Kritika o tome mora voditi računa i služiti se nekolikim naukama, među kojima i stilistikom. Ako naprimjer utvrdim da se određene riječi u nekom djelu vrlo često susreću, moram nužno zaključiti da za to postoji razlog u piščevoj mašti, u njegovu doživljaju, razlog svijestan ili nesvijestan, svedjedno. Stoga je jasno da mi statistički utvrđene činjenice da se u datom tekstu najviše javljaju naprimjer veznici *a, a, ali* i t. d. ne daju ni pravo ni mogućnost da stvorim bilo kakav aprioran zaključak. Svaki tako dobiven rezultat treba istog časa podvrći logičkom rasuđivanju, odnosno onom općem dojmu što ga djelo na nas ostavlja: pa ili taj dojam potvrditi još jednim dokazom, ili, što je rjeđe, ali vrednije, korigirati taj dojam ponovnim istraživanjem.

Jedan primjer. I najpovršnije čitanje Vidrićeve pjesme *Na Nilu* dovest će nas do zaključka da se riječ *tiho* javlja neprirodno često, u osamdeset peteraca šest puta. Od tih šest, tri puta, dakle polovinu, kao atribut uz imenicu *noć*, što nas odmah navodi na narodni utjecaj, a moglo bi dalje upućivati i na Zmaj-Harambašićev dojam. No ostala tri puta *tiho* je načinski prilog uz glagole 'uzlazi', 'budi se' i 'doziva'. I ne samo to, ona banalna *t i h a n o ć*, toliko puta pročitana i čuvena i gotovo bez mogućnosti ikakve umjetničke evokacije, dobiva svoj smisao, a potom i umjetničku vrijednost, upravo zato što nam omogućuje da u potpunosti osjetimo atmosferu tišine, mira, spokoja, jednom riječju sklada, vizuelnog i auditivnog, za kojim Vidrićeva umjetnost toliko teži. A kako nas stilistička kritika uči da je svaka pojedinost neotuđiv dio cjeline, i samo u cjelini dobiva svoj smisao, ta će nam se frekven-

cija pokazati još sadržajinijom kad primijetimo da se pojam tišine u maloј Vidrićevoj zbirci javlja nekih dvadesetak puta, i kad nam postane jasno da je tišina upravo jedna od pjesničkih žudnji Vidrićevih. Barac u svome *Vidriću* navodi čitav niz pjesnikovih konstantnih izraza, a ovaj najčešći ne spominje. No nama je ovdje, kao i njemu, važan ispravan zaključak: „Već iz samih riječi, što ih je u svojim pjesmama upotrebljavao, dade se zaključiti, što ga je u životu privlačilo, kakve je boje volio, kamo se najviše volio zagledati“. Zaključak ispravan samo ako napomenemo da nas sve to zanima utoliko ukoliko govori o karakteru Vidrićeve poezije: ne proučavamo pjesnikova djela zato da saznamo nešto o njegovu životu, nego život da nam osvijetli pjesme. A stilistička kritika, pravilno upotrebljena, može da pruži neocjenjivih rezultata.

Zasluga je stilističke kritike što je lingviste i teoretičare književnosti povezala upravo u času kad im se činilo da su se najdalje odmakli jedni od drugih. Proučavajući suhu, gramatičku vrijednost određenih riječi, izraza, konstrukcija u jeziku velikih djela, došli su gramatičari do zaključka da se tu radi ustvari o dijelovima tako čvrsto komponirane cjeline, organizma, koji ima svoje zakone i svoj karakter. Usvojivši spoznaju da je pisac morao imati svoje motive radi kojih se odlučio na upravo takvu upotrebu 'kolektivnog jezika' (a ti motivi mogu biti posve drugačiji od motiva drugih jedinki iste sinhronične situacije), lingvistika je pružila ruku književnoj povijesti i kritici. Osmerac i deseterac kod Mažuranića, dubrovački i narodni elementi njegova izraza, nisu samo mehaničko spajanje dviju naših najsnažnijih tradicija, u jednom sretnom času i u jednom genijalnom stvaraoću, nego prije svega način postojanja *Smail-age*, pa i svaka ocjena Mažuranićeve stila mora postupiti u isti mah i analitički, kako smo napomenuli, i sintetički, prikazujući u čemu je estetska vrijednost Mažuranićeve neponovljivog izraza.

Do jednoga mi je, na kraju, naročito stalo: mislim da se danas već posve mirno može ustvrditi da, kad se radi o konačnom, cjelovitom sudu o umjetničkom djelu, nijedna od kritičkih metoda ne treba *a priori* da ima prvenstvo. Ma koliko se daleko nalazio na periferiji, kritičar se mirne duše može prepustiti gravitacionoj snazi centra. Stoga se kritičar, da bi u potpunosti izvršio svoj zadatak, ne smije ograničiti na samo jednu formu kritike, pa čak ni onda kad ona najbolje odgovara njegovu temperamentu, kad je njegova *forma mentis*, nego se ogledati i u drugim oblicima i metodama, jer mu samo množina prilaza može dati cjelovit doživljaj poezije. Rutina i šablona vrlo će lako pokopati i najsnažniju poeziju. Upravo iz dodira s lingvističkom naukom, preuzimajući neke od njenih prokušanih metoda i instrumenata, može književna povijest znatno obogatiti svoju metodologiju. Ta spoznaja i ohrabrila me je da ovdje, među lingvistima, iznesem ovih nekoliko misli.

Ivo Frangeš