

Džon Saderlend

50

IDEJA

koje bi stvarno trebalo da znate:

KNJIŽEVNOST

Prevela
Dijana Radinović

■ Laguna ■

Naslov originala:

John Sutherland

50 LITERATURE IDEAS IDEAS
YOU REALLY NEED TO KNOW

First published in 2010

Copyright © John Sutherland 2010

The moral right of John Sutherland to be identified as the author of this work has been asserted in accordance with the Copyright, Design and Patents Act, 1988.

All rights reserved.

Copyright za srpsko izdanje © 2021 Laguna

Sadržaj

Uvod 3

OSNOVE

1. Mimezis 4
2. Višeznačnost 8
3. Hermeneutika 12
4. Klasici 16
5. Intencionalizam 20
6. Afektivna zabluda 24
7. Priča i pripovedanje 28
8. Ep 32
9. Poezija i prozodija 36
10. Gotski roman 40
11. Paradoks prevođenja 44

MEHANIZAM

12. Kultura 48
13. Milje 52
14. Osnova i nadgradnja 56
15. Kanon 60
16. Žanr 64
17. Završetak 68
18. Promena paradigme 72
19. Vlasništvo 76
20. Kritički autoritet 80
21. Stil 84

SREDSTVA I POSTUPCI

22. Alegorija 88
23. Ironija 92
24. Slike u književnosti 96
25. Aluzija 100
26. Očudenje i otuđenje 104

27. Brikolaž 108
28. Metafikcija 112
29. Uverljivost prikazivanja 116

NOVE IDEJE

30. Strukturalizam 120
31. Dekonstrukcija 124
32. Tekstualnost 128
33. Dvostruka veza 132
34. Postmodernizam 136
35. Heteroglosija 140
36. Novi istorizam 144
37. Postkolonijalizam 148
38. Semiologija 152
39. Teorija recepcije 156
40. Polna politika 160

ZLOČINI PISANE REČI

41. Plagijat 164
42. Opescenost 168
43. Javna kleveta 172
44. Blasfemija 176
45. Politička korektnost 180
46. Književne laži 184
47. Pisci iz senke 188

BUDUĆNOST KNJIŽEVNOSTI

48. Fan-fikcija 192
49. E-čitači 196
50. Poplava knjiga 200

Pojmovnik 204

Beleške 206

Uvod

Književnoj kritici se upućuju dva oprečna prigovora. Jedan je da je suviše jednostavna („Svako može s razumevanjem da pročita *Gordost i predrasude*“). Drugi je da je krajnje komplikovana („Šta pobogu znači 'ekstradijegetička analepsa u *Gordosti i predrasudama*'? I koga uopšte briga?“).

Valja najpre uzeti u obzir suštinski dvojnu prirodu književne kritike. Nema jasnog razgraničenja između teorije i prakse. Mnoge ideje o književnosti i njenom valjanom razumevanju potiču od samih pisaca. Zapravo, prema T. S. Eliotu, samo oni koji stvaraju književnost mogu o njoj smisleno da pišu. Sve ostalo je, kako to D. H. Lorens reče, „kritičko trabunjanje“.

Niko ne bi ustvrdio (da navedemo apsurdan primer) da istoričari mogu da budu samo oni koji stvaraju istoriju. I ne bi se svako složio sa Eliotom, tvorcem *Puste zemlje*, najveće poeme dvadesetog veka, i zbirke *Sveta šuma* (*The Sacred Wood*), jedne od najboljih zbirki kritičkih eseja tog doba – zapravo, malo ko ko razmišlja o tome bi se složio s njim. No naposljetku oni koji samo pišu ili pričaju o književnosti (naročito oni plaćeni za to) morali bi da budu umereniji u svom sudu i da se povuku pred mišljenjem onih koji stvaraju književna dela. Šta bismo dali za Šekspirovo viđenje njegovih drama! Ne bi li nam to bilo vrednije od svih silnih tomova napisanih o njegovom delu?

Nema te kritike ili „teorije“ koja može da objasni jedno književno delo – i upravo u tome je neprolazna draž vrhunske književnosti. Ni posle četristo godina razmišljanja o Šekspiru mi ga još ne razumemo u potpunosti. Međutim, dobro opremljen čitalac poželeće da ima najbolji pribor trenutno dostupan. Ova knjiga i pedeset „velikih ideja“ iznetih u njoj imaju za cilj da budu upravo takav pribor. Naravno, svaki zreo čitalac u jednom će trenutku odabrati pristup koji mu najviše leži. Primera radi, novoistoričar i strukturalista (da uzmemo dve „ideje“ o kojima se raspravlja u knjizi) prilaze tekstu sa sasvim različitih strana i zaključci do kojih dolaze često se ne podudaraju. Ipak, poznavanje različitih tehnika pruža čitaocu širi spektar mogućnosti – više alata u torbi, da se tako izrazimo.

Jedno, međutim, treba uvek imati na umu, a to je da je krajnji cilj književnost da nam pričini zadovoljstvo. A kad se čita s razumevanjem, onda je to jedno od najvećih zadovoljstava koje nam život pruža.

1. Mimesis

Mimesis, ili mimeza, može se definisati kao „prinošenje ogledala prirodi“.¹ Ovaj pojam iz starogrčkog prevodi se kao podražavanje, odražavanje, oponašanje, imitacija, no te reči imaju pežorativan prizvuk puke kopije. Nije adekvatan ni izraz prikazivanje jer mimesis ima veću značenjsku težinu. „Koncept mimesisa“, piše Stiven Halivel u nedavno objavljenoj knjizi na tu temu, „u osnovi je svih dosadašnjih pokušaja Zapada da razumeju prikazivačku umetnost i njene vrednosti.“ To je fundamentalan pojam i u isti mah đavolski neodrediv.

Ključ za vrata književnosti Problem mimesisa je davnašnji, fascinantn i naposljetku nerešiv. Je li književnost „istinita“, ili je „lažna“? Ona je, naravno, i jedno i drugo, ili nijedno – neko bi kazao da je samo to pitanje kategorička greška (poput onog „Šta je severno od Severnog pola?“).

Pojam „mimesis“ u teoriju književnosti uveo je Aristotel u svojoj fragmentarnoj raspravi *O pesničkoj umetnosti* (ili *Poetici*). Uprkos naslovu, u ovom delu se ne raspravlja samo o pesništvu, već o književnom stvaralaštvu uopšte. Aristotel je bio opčinjen misterioznim procesom u kome određene crne oznake na beloj podlozi ili zvuci u uhu postaju, na primer, ep (*Odiseja*).

U svojoj opsežnoj odbrani mimesisa kao načina da se taj trik izvede, Aristotel je polemisao sa još uticajnijim filozofom od sebe – s Platonom. Platon je naime u svom delu *Država* izbacio pesnike iz svoje idealne države. On se divio estetskom kvalitetu njihovih „imitacija“ (ipak bi ih ovenčane poslao u divljinu izvan gradskih kapija), ali je njihova dela smatrao suštinski površnim, subjektivnim i neistinitim. Kritičar Mark Edmundson to duhovito kaže: „Književna kritika na Zapadu počinje sa željom da se književnost ukine.“

hronologija

oko 429. p. n. e.

Prvi put izveden Sofoklov *Car Edip* (savršena tragedija po Aristotelu)

oko 380. p. n. e.

Platon u svojoj *Državi* odbacuje pesnike kao podražavaoce

oko 335. p. n. e.

Aristotel u svojoj raspravi *O pesničkoj umetnosti* brani koncept mimesisa kao suštinski važan za umetnost i književnost

Za Platona je književnost bila samo senka senke. Istina je domen vladara-filozofa, a ne umetnika. A što je još gore, poezija izazva emocionalne reakcije, a ne racionalne. Mimezis stvara „lepe laži“, dovodi do donošenja loših odluka i lošeg života. Za život je potrebno imati hladnu glavu i jasan vid.

Pobijanje Platona Aristotel elegantno pobija glavni Platonov prigovor (neistinitost književnosti) tvrdeći upravo suprotno. Književna umetnost (ep, tragedija, komedija, lirika), kaže on, oslobođena je stega puke činjeničnosti i slučajnosti i nasumičnosti zbivanja, te zbog svoje slobode može da izrazi suštinske, večne i više istine.

Na primer: nikad nije postojala žena po imenu Ana Karenjina koja je počinila preljubu, napustila porodicu i ubila se bacivši se pod voz. Ona je izmišljena. Ali tvrdnja kojom Tolstoj započinje svoj roman – „Sve srećne porodice liče jedna na drugu, svaka nesrećna porodica nesrećna je na svoj način“² – „opšte je poznata istina“, što su reči kojima jedna druga spisateljica započinje svoj roman.³ Fikcija po toj logici može biti istinitija od stvarnosti. Može da dopre do „suštine stvari“, da upotrebimo reči Grejama Grina. Društvu su potrebne istine književnosti.

Aristotelov odgovor na drugi Platonov prigovor – da mimetička umetnost i književnost previše pobuđuju emocije (oči nam ovlaže kad Leonardo Dikaprio umre u *Titaniku*, ali zato hladno prođemo kraj prosjaka pred bioskopom) – manje je uverljiv. Aristotel priznaje da nam umetnost budi emocije, ali upravo to je jedan od razloga njenog postojanja. Trudne Atinjanke su, zabeleženo je, pobacivale, a dečaci padali u nesvest kad bi gledali tragediju. Međutim, emocije koje književnost budi, tvrdi on dalje, „katarzične“ su.

„Dionisko uzbuđenje ... jeste dramski prafenomen: da čovek samog sebe vidi pred sobom preobražena, pa da dela kao da se zaista utopio u tuđe telo, u drugu ličnost.“

Fridrih Niče⁴

1581.

Filip Sidni u *Odrani poezije* nudi proaristotelovsku apologiju mimezisa

1872.

Fridrih Niče u *Rođenju tragedije* ponavlja Aristotelov stav da je mimezis osnova dramske umetnosti

1946.

Izlazi uticajno delo Eriha Auerbaha *Mimesis: Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*

Pojam katarze se poput mimezisa ne da lako prevesti. Sama reč znači pročišćavanje, oslobađanje, a ovde označava emocionalno pročišćenje i lekovito *stišavanje* emocija. Često se u tom kontekstu navode stihovi iz Miltonove aristotelovske stihovane drame *Samson Agonistes* „mirnog uma, stišanih strasti“. Paradoksalno (Aristotel je voleo paradokse), umetnost nas uzbuđuje, ali naše su emocije posle toga slabije, a ne jače, pa smo sposobniji da donosimo racionalne odluke. Platon bi, drugim rečima, trebalo da pozdravi književnost kao nešto što čoveku razbistruje um.

Problem teorije o katarzi Ovo je elegantan odgovor, ali ima u njemu i nečeg varljivog. Najčešći prigovor zagovornicima katarzičnog dejstva književnosti jeste da se tako neizbežno precenjuje afektivni aspekt književnog dela, to jest reakcija koju nam pobuđuje. U ekstremnom smislu to bi značilo da je najbolja ona književnost koja nas najdublje pogađa. Po toj logici bi, na osnovu količine prolivenih suza, petparački ljubavni romani bili bolji od *Gordosti i predrasuda*.

Vekovima se vodi rasprava o Aristotelovoj teoriji mimezisa i njenom značaju za književnost i društvo. Platon je, kao što rekosmo, izbacio pesnike iz svoje države; Aristotel želi da ih kao počasne građane zadrži unutar gradskih bedema. Džordž Orvel u svom eseju „Unutar kita“ tvrdi da je za

Šekspir naspram Aristotela

Šekspir je, kao i svi veliki pisci, bio opčinjen idejom mimezisa. Upućujući glumce koji su došli u Elsinor, Hamlet im kaže da je zadatak glume da bude „ogledalo prirode“. Koncept ogledala se često upotrebljava u objašnjavanju odnosa književnosti prema stvarnom svetu (prirodi). Stendal je opisao roman kao „ogledalo koje se pronosi duž puta“.⁵ Međutim, kao što možemo videti na svakom vašaru, odraz u ogledalu nije uvek istinit. I sam

se Šekspir poigrava „paradoksom realističnosti“ u *Snu letnje noći* – što se više zanatlije trude da što uverljivije odigraju predstavu (jedan od njih s fenjerom u ruci izigrava mesec), to im je predstava manje uverljiva. Na drugom mestu u komediji Šekspir kaže: „Umobolnik, ljubavnik, pesnik – to su ti stvorenja sazdana sva od uobrazilje.“⁶ Drugim rečima, mimezis je realističnost plus malo mesečine.

„Niko ozbiljan nema vremena da bude veliki pisac. Ozbiljan čovek piše propagandne tekstove i političke pamflete, a ne... 'umetnička dela'.“

E. M. Forster – pretpostavljamo, ne ozbiljno

pisca idealno da bude u egzilu. Društvo (naročito ono totalitarno) proguta domaćeg (i odomaćenog) pisca kao kit Jonu. Bolje Solženjicin, koji je prognan iz Rusije 1974. godine, nego ona piskarala što su ostala tamo kao povlašćeni članovi Saveza sovjetskih pisaca.

Strateški gledano, tvrdi Orvel, pisac treba da bude izvan kita s harpunom u ruci, a ne u njegovoj utrobi. Džejms Džojls je iz svoje modernističke perspektive smatrao da su piscu za stvaranje potrebni „tišina, progonstvo i lukavost“.

Načela estetike marksističkog pisca Bertolta Brehta u potpunoj su suprotnosti sa Aristotelovom teorijom o mimezisu i književnošću i dramama koje su toliko stvarne da nas kao magnet uvuku u sebe i „odnesu“. Breht je zahtevao da se odupremo privlačnosti mimezisa jer je to droga književnosti. Rasprava se nastavlja i trajaće dokle god književnost postoji.

ukratko
Nije stvarno,
ali je moguće.

2. Višeznačnost

„Kada ja upotrebim jednu reč“, kaže Jajčić Ovalčić, „onda ona znači baš ono što ja izaberem i ništa drugo.“ Pitanje je, odvrća Alisa, „da li si ti uopšte u stanju da izmišljaš reči sa mnogo značenja“. ⁷ Alisa, vrlo razborita devojčica, ima, naravno, pravo. Međutim, nigde reči nemaju više značenja nego u književnosti. Drugim rečima, književnost je višeznačnost uzdignuta na najviši nivo. Cilj joj, u najboljem izdanju, nije da zbuni, već da iskaže nesvodljivu kompleksnost stvari i jezika.

Suštinska neodređenost književnosti Književnost je po svojoj prirodi polivalentna – može da znači više stvari u isto vreme. Gledano istorijski, može da znači različite stvari u različito vreme (uzmimo za primer *Čiča Tominu kolibu* 1864. godine, u vreme Američkog građanskog rata, i 1964. godine, posle donošenja Zakona o građanskim pravima, kad se izraz „čiča Toma“ smatrao za smrtnu uvredu među Afroamerikancima). Gledano iz ličnog iskustva, jedno književno delo može da ima različito značenje u različitom životnom dobu. Roman Džeka Keruaka *Na putu*, bitnička biblija, za mene je danas sasvim drugačiji nego kad sam imao sedamnaest godina i bio slobodan momak bez obaveza.

Ta višeznačnost se javlja kako na planu celog teksta, tako i na planu jedne reči. Uzmimo za primer delo koje je T. S. Eliot nazvao „Mona Lizom književnosti“, Šekspirovog *Hamleta*. Svaka epoha različito tumači zagonetke te predstave, ponekad na vrlo smeo način (da li je Hamlet lud, pitao se Oskar Vajld, ili su ljudi kritičari *Hamleta*?). U devetnaestom veku danski kraljević je smatran za plemenitog filozofa. Kolridž je ponosno izjavio da ima u sebi „trunku Hamleta“. U dvadesetom veku feministički nastrojeni kritičari neretko su Hamleta videli kao nasilnog ubicu i napasnika koji sipa oveštale truizme i odvratno se samosažaljeva.

hronologija

1755.

Rečnik engleskog jezika Samjuela Džonsona potvrđuje da reči mogu imati različito značenje u različitom kontekstu

1929.

A. A. Ričards u knjizi *Praktična kritika* udara temelje novoj školi kritike u kojoj višeznačnost u književnosti zauzima centralno mesto

Višeznačnost i obezglavljeni Francuz

Književnost s nenadmašnom suptilnošću istražuje višeznačnost jezika, sa kojom se mi u svakodnevnom životu stalno susrećemo. Uzmimo na primer reč *coke*, koja u engleskom ima tri sasvim različita značenja – koka-kola, kokain i koks. Primećeno je da je engleski jezik pun višeznačnih reči, što znatno obogaćuje englesku književnost. Jedan od razloga što je francuski jezik diplomatije upravo

je njegova jasnoća, to što je najmanje podložan dvosmislicama. Zamislite sad jednog Francuza kako se u vozu naginje kroz otvoren prozor ne znajući da se bliže tunelu. „*Look out*“,⁸ upozorava ga Englez kraj njega. Francuz ga posluša i ostane bez glave. Da mu je neko povikao „*Attention, monsieur!*“⁹, sačuvao bi glavu na ramenima.

Da li je tokom svih ovih vekova neko valjano protumačio *Hamleta* (ili *Hamleta*), ili je svako? Može li iko? *Tot homines, quot sententiae*, kaže latinska poslovice. Koliko ljudi, toliko mišljenja.

Da li tumačenja *Hamleta* kao transvestita (što je interpretacija koje ima sve više pobornika) ili kao geja ili kao žrtve nerazrešenog Edipovog kompleksa imaju isti legitimitet kao mudra razmišljanja T. S. Eliota o Mona Lizi književnosti?

Višeznačnost reči Ako se spustimo na nivo reči, otkrićemo dvosmislenost i među najprostijim rečima. Zadržimo se na *Hamletu*. U jednom dijalogu na samom početku drame Klaudije ljubazno, obrativši mu se sa „sine“ (*son*), pita svog novog posinka (kome je ubio oca, samo što Hamlet još to ne zna) zašto su se nad njega nadvili tako mračni oblaci. Hamlet mu zajedljivo odgovara: „Not so, my Lord. I am too much i' the sun.“ („Ne, kralju, ja sam odviše na suncu.“)¹⁰ Ovo je primer kalambura, igre rečima koje isto zvuče, a različito znače, koji je ujedno i oličenje dvosmislenosti.

1930.

Vilijem Empson objavljuje *Sedam tipova dvoznačnosti*

1947.

Zbirka eseja *Vešto skovana urna* (*The Well Wrought Urn*) Klinta Bruksa predstavlja za „novu kritiku“ ono što i *Sedam tipova dvoznačnosti* za „praktičnu kritiku“

1967.

Žak Derida u zbirci eseja *Pisanje i razlika* tvrdi da je „razlika“¹¹ suština književnog izražavanja

„*Hamlet* nije ni izbliza Šekspirovo remek-delo, on sasvim sigurno predstavlja promašaj u umetničkom smislu.“¹²

T. S. Eliot

Višeznačnost, dvoznačnost, dvosmislenost postali su vrlo popularni pojmovi devetsto tridesetih godina, naročito posle objavljivanja monografije Vilijema Empsona *Sedam tipova dvoznačnosti* (1930). To je bila prerađena verzija Empsonove doktorske teze, koju je napisao sa dvadeset i dve godine (a začetak joj je bio njegov seminarski rad – bio je vrlo pametan mladić).

Od mnoštva višeznačnosti koje Empson razlikuje (znatno više od sedam), navešćemo jedan izvanredan primer iz pesme „Soko“ (*The Windhover*) Džerarda Menlija Hopkina. Ta ptica sklapa krila kad se obruši na plen i padne na njega kao kamen. Za Hopkina je ta ptica metafora za Hrista, kome su ruke na raspeću raširene, a u grobu skupljene:

*Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!*¹³

Reč *buckle*, primetio je Empson, ovde ima dva suprotna značenja. Jedno je *zakopčati, spojiti, vezati*, a drugo je *popustiti, ugnuti se, poviti*. A šta od ta dva znači u ovoj pesmi? Znači i jedno i drugo. Zašto? Zato što je to poezija.

Psihoanalitičke dvosmislenosti Devetsto tridesetih godina pojavilo se još jedno uzbudljivo učenje – psihoanaliza. Jedna od smelijih pretpostavki lovaca na dvosmislice (koji vole da kače svoje trofeje na imaginarne zidove) bila je ta da se u književnim tekstovima kriju dvosmislice (omaške u govoru koje je Frojd nazivao parapraksijama) kojih sami autori uopšte nisu svesni. Uzmimo za primer ono što Hamlet govori sam sebi pre nego što se suoči sa majkom u njenim odajama:

*O, srce moje ti se ne izrodi;
Neka u moje zatvorene grudi
Nikad Neronov ne provali duh:
Svirep ću biti, neprirodan ne.*

Neron je, kao što je poznato, ubio svoju majku Agripinu. I to je primarno značenje. No ima i drugih, skandaloznijih zapisa u kojima se pominje

incestuoza veza između cara (zagrejanog vinom) i njegove majke. Bliži se scena u kraljičinoj odaji. Da li se Hamlet oslobodio Edipovog kompleksa – ili se sprema grozno, protivprirodno sparivanje? Teško je poverovati da je Šekspir insinuirao tako nešto, ali možda nas sam tekst podsvesno navodi na tu pomisao i sugeriše nam ono što se autor nije usudio da kaže?

Poštovanje prema nesvodljivoj višeznačnosti velike književnosti kodifikovano je u metodu proučavanja koji se naziva „praktična kritika“ u Velikoj Britaniji i „nova kritika“ u Sjedinjenim Američkim Državama. Taj je istraživački pravac predstavljao s naučne strane veliko osveženje jer je odbacio sve dotle vladajuće doktrine filologije. Praktični kritičari proučavaju književni tekst sasvim izolovano, bez konteksta, i detaljno ga analiziraju primenjujući postupak „pažljivog čitanja“.

No to neprestano traganje za značenjem – to „ceđenje limuna“, kako je to nazvao marksistički kritičar Teri Iglton – čemu ono služi? Mladi Empson uporedio je virtuozu u analizi sa mađioničarem koji izvlači zeca iz šešira. Otkrivanjem dotad neotkrivenih značenja dokazuješ da si pametniji od drugih čitalaca.

Sve to pažljivo čitanje pametnih čitalaca jeste se naposljetku pokazalo kao značajno. Najbolji tekstovi dobili su potvrdu i s vremenom je nastao kanon – skup književnih dela koja vredi pročitati. Kriterijum je bio višeznačnost. Što je jedno književno delo podatnije – što se više soka može iz njega iscediti – to je bolje. Neke književne vrste, kao i dela iz određenih književnih epoha, pogodnije su za postupak pažljivog čitanja, posebno dela metafizičkih pesnika Donove škole i „modernista“ poput Hopkinsa. Kao što je sam Empson primetio, neke istorijske epohe – posebno neoklasicizam – bile su po svojoj prirodi nedvosmislene. Te su epohe izašle iz mode u decenijama kad je praktična kritika, koja je danas i sama pala u zasenak, bila na vrhuncu.

ukratko
Jedno kaže,
a drugo misli.

3. Hermeneutika

Hermeneutika nije reč koja se često čuje iz usta običnih čitalaca. Prevodi se – neadekvatno – kao interpretacija, tumačenje, otkrivanje smisla napisanog teksta. Hermeneutika se uz pronalaženje značenja fokusira i na to kako se to značenje prenosi i kako ga mi potom razumemo.

Ovde nam je od značaja i samo poreklo izraza *hermeneutika*. Hermes je bio glasnik bogova, a zadatak mu je bio da običnim smrtnicima prenosi i tumači božanske želje. No on je uz to bio i zaštitnik varalica i lopova (ne verujte ni reč od onoga što vam ovaj bog u krilatim sandalama kaže). Stoga, je li fikcija¹⁴ samo lepa laž ili je viša istina?

Šta jedno književno delo znači i kako dobija značenje?

Gde se, pita se hermeneutika, nalazi značenje? Da li u ljudskoj svesti (kao što smatraju fenomenolozi)? Ili pak u samom tekstu (što je osnovno načelo praktične kritike i fundamentalizma religije)? Ili je medij poruka (kao što tvrdi Maršal Mekluan)? Ili se do značenja stiže konsenzusom neke društvene grupe, kao kad porota posle duge rasprave većinom glasova donese presudu sa kojom se nijedan od porotnika ne slaže u potpunosti?

Postoji li samo jedno značenje ili ih ima koliko i umova koji ih uobličavaju ili primaju? Da li je značenje samo po sebi nepromenljivo? Kako objasniti to da se jedno delo kao što je *Ljubavnik ledi Četerli* u jednom razdoblju (1930–1959) doživljava kao toliko štetno i opsceno da je bilo zabranjeno posedovati tu knjigu, a u drugom (od 1983) kao krajnje bezazleno, pa je čak u Velikoj Britaniji čitano kao „priča za laku noć“ na radiju BBC 4 (američki radio prilično kaska)?

Da li s vremenom znamo više ili manje? Razmislite o sledećem.

Da vam dozvole da se samo jednom provozate Velsovim vremeplovom,

hronologija

oko 315. p. n. e.

Aristotelov spis „O tumačenju“, najraniji sačuvani spis koji se bavi hermeneutikom

1850-ih

Nemački teolozi primenjuju istorijsko-kritički metod u proučavanju Biblije

1900.

Vilhelm Dilthey objavljuje filozofsko-teološki spis „Nastanak hermeneutike“

ali vam kažu da morate da ga upotrebite da biste bolje razumeli *Hamleta*, šta biste vi uradili?

1. Pokrenuli biste mašinu napred i preneli se kroz hiljade godina u budućnost da pročitate poslednji kritički sud o toj Šekspirovoj tragediji.
2. Pokrenuli biste mašinu unazad i vratili se u 1601. godinu, kad je *Hamlet* prvi put odigran u pozorištu Gloub u Londonu, na južnoj obali Temze – da se nađete u publici, osetite mirise, vidite elizabetansko pozorište i čujete čuvenog glumca Ričarda Berbidža kako po prvi put izgovara reči još vlažne na papiru – dakle, pre no što je i jedna reč kritike izgovorena.

Većina čitalaca kojima sam postavio ovo pitanje kazala je da bi se pre vratila kroz vreme u 1601. godinu. Ali zašto?

Neknjiževno poreklo hermeneutike Hermeneutika je izraz koji potiče iz filozofije, a ne iz književne kritike. Ta je tema živo interesovala učene nemačke tumače Biblije u osamnaestom i devetnaestom veku. Treba li svete spise tumačiti doslovce ili preneseno? Može li se o njihovom značenju raspravljati? Kao što je Salman Ruždi saznao (i to saznanje skupo platilo time što je morao da živi u izolaciji pod policijskom zaštitom kao da čeka na izvršenje smrtne kazne, na koju i jeste bio osuđen), to pitanje i dan-danas može biti pogubno kad se radi o svetim, bogonadahnutim spisima.

Hermeneutički paradoksi U hermeneutičkom tumačenju se javlja mnoštvo paradoksa, a najpoznatiji među njima je takozvani „hermeneutički krug“, što je zapravo začarani krug. A problem je sledeći: Ne mogu da razumem nijedan deo *Hamleta* ako ne razumem celinu, o čemu je zapravo reč u toj tragediji (npr. „o čoveku koji ne može da se odluči“, kako nam kaže glas iz ofa na početku filma Lorensa Olivijea).

**„Zadatak nije tumačiti,
već protumačiti tumačenje.“**

Džonatan Kaler

1950.

Arčibald Mekliš u pesmi „Ars Poetica“ tvrdi da „pesma ne treba da znači, nego da bude“

1966.

Suzan Sontag se u svom radikalnom manifestu *Protiv tumačenja* suprotstavlja klasičnoj hermeneutičkoj teoriji

1970.

Rolan Bart u svojoj analizi Balzakove novele tvrdi da je „hermeneutički kod“ stub književne naracije

A opet, ne mogu da razumem tragediju kao celinu ako najpre ne razumem njene pojedinačne delove (npr. ključni značaj solilokvijuma „biti il’ ne biti“ za sve što se dešava). Stoga nikad neću razumeti tu tragediju, i tako ukруг.

A tu su i drugi paradoksi i zagonetke. Ako neko delo ostane nedovršeno zbog pišćeve smrti, kao na primer Dikensov poslednji roman *Tajna Edvina Druda* ili Nabokovljev poslednji roman *Laurin original*, možemo li da razumemo fragmente koje imamo? Ako bi neki Maršovac pronašao karburator, da li bi na osnovu njega uspeo da rekonstruiše Ford Fijestu?

Rolan Bart je postavio još jednu hermeneutičku zagonetku, no ona je donekle rešena. Ako po drugi put uzmem da čitam neki krimi-roman, i sad znam da je batler ubica, da li će mi priča biti bolja ili gora sad kad prepoznajem nagoveštaje skrivene u tekstu? One koje sam prevideo kad sam prvi put čitao knjigu jer sam bio ubeđen da je ubica sobarica.

Na osnovu ovog paradoksa Bart predlaže pravilo za prvo i drugo i sva sledeća čitanja. Pri prvom čitanju mi prvenstveno obraćamo pažnju na, kako on to naziva, „hermeneutički kod“ (to jest na ono što se dešava potom u

Erotizacija hermeneutike

„Umesto hermeneutike potrebna nam je *erotika* umetnosti.“ To je proklamovala Suzan Sontag u svom uticajnom manifestu *Protiv tumačenja* iz 1966. godine. U deceniji kada je studentski pokret iz temelja uzdrmao fakultete i njihove akademske discipline, Suzan Sontag je elokventno i radikalno tvrdila da hermeneutika (pod kojom je podrazumevala profesionalno *akademsko* proučavanje književnih tekstova) nije samo zastarela, već je i sasvim uzaludna poput poduhvata onog Sviftovog naučnika u *Guliverovim*

putovanjima koji pokušava da izvuče sunčeve zrake iz krastavaca. Potrebno je, tvrdi ona, da se književnosti predamo i dušom i telom. Nemojte da čitate, već vodite ljubav s knjigom. Posebnu snagu njenom zahtevu davala je i činjenica da je Suzan Sontag bila zanosno lepa mlada žena – što su atributi koji se nikako nisu odnosili na ondašnje univerzitetske profesore, gotovo sve muškarce angloameričkog porekla, u odelima od tvida, s lulom u ustima i bez i trunke erotičnosti.

**„Kao i sva vrhunska dela [Vremeplov
H. Dž. Velsa] ima višestruko značenje.“**

V. S. Pričet

odnosu na ono što se desilo pre). Prikupljamo sve informacije bez razlike jer nismo sigurni koja će od njih biti važna. Pri drugom čitanju drugačije reagujemo – na primer, obraćamo više pažnje na „simbolički kod“, kako to Bart naziva. Bart započinje svoju analizu Balzakove priče „Sarazin“ izuzetnom demonstracijom simboličkog koda. Na početku priče narator sedi kraj prozora i razmišlja o svetu prirode u bašti pred sobom i mondenskom svetu raskošnih pariskih balova iza sebe. Potom usledi priča o skulptoru Sarazinu, koji se zaljubljuje u opersku pevačicu Zambinelu. Sarazin traغيčno prekasno shvata da je Zambinela zapravo muškarac, kastrato pevač. A priča je tako vešto ispričana da to ni čitalac ne shvata kad je prvi put čita.

Pri prvom čitanju prozor je neutralan okvir. Pri drugom čitanju prozor – prozirna membrana između spoljnog i unutrašnjeg sveta – poprima novo značenje jer mi sad znamo za seksualnu ambivalentnost junaka/junakinje, da je negde između dva pola.

Kad je reč o kanonskim delima, privlačnost bartovske šeme je očigledna. Mi se iznova vraćamo velikim književnim delima ili ih prvi put uzimamo u ruke nakon što smo gledali njihovu filmsku ili televizijsku adaptaciju ili čuli ili pročitali o čemu se u njima radi. Malobrojni danas uzimaju da čitaju *Gordost i predrasude* – najčitaniji klasik našeg doba na engleskom govornom području – a da od prve rečenice ne znaju da će, uprkos početnim nesporazumima na balu u Meritonu, Elizabet na kraju osvojiti svog Darsija.

ukratko

**Čitanje književnog
dela i razumevanje
književnog dela dve su
različite stvari.**

4. Klasici

U svom obraćanju Vergilijevom društvu 1944. godine – dok je u Evropi besneo svetski rat – T. S. Eliot je definisao pojam klasika i izrazio izvesnu zabrinutost zbog zloupotrebe tog termina. „Ima jedna vrlo zanimljiva knjiga pod naslovom *Vodič kroz klasike*“, kazao je, „koja vam govori kako da odaberete pobednika Derbija.“ Eliot je pod klasicima mislio, naravno, na nešto drugo. (Naredne godine na Derbyju je, ironije li, pobedio Dante, koga Eliot uz Vergilija navodi kao neosporno klasičnog pisca.)

„Klasik“ – oveštao izraz? Eliotovo pitanje (šta je klasik?) i dalje je aktuelno, a zloupotreba tog izraza kojoj se Eliot podsmehnuo i dalje je sveprisutna. „Klasična komedija“ se danas pre odnosi na *Žitije Brajanovo* nego na Aristofana. Počasni status klasika dobili su i fudbalski mečevi, rokenrol i čajni keksići (postoje i cigare koje se zovu *hamlet*, ali to je, kao i konj Dante, nešto sasvim drugo).

Ma koliko taj pojam bio oveštao i zloupotrebljavan, književnosti je i dalje neophodan. Kada se pravilno upotrebi, izraz „klasik“ ukazuje na nešto čemu pridajemo veliku važnost – premda je to nešto teško definisati. Za Eliota su klasici plod društva u kome su nastali. „Klasično delo“, kazao je on svojoj vergilijevskoj publici, „jedino se može pojaviti u zreloj civilizaciji, zreлом jeziku i zreloj književnosti; ono mora biti produkt zrelog duha.“¹⁵ Eliot je po svoj prilici ovu grandioznu izjavu dao u sali u kojoj su prozori iz predostrožnosti bili zamračeni – da nemački bombarderi ne bi digli u vazduh okupljene klasičare. Civilizacija koja je iznedrila Vergilija (a koja je do 1943. godine bila pod Musolinijevom čizmom) mogla se 1944. godine okarakterisati svakako samo ne kao „zrela“.

hronologija

1759.

Samjuel Džonson u *Raselasu* uspostavlja principe neoklasicizma

1830-ih

Francuski književni kritičar Sent-Bev definiše osnovne razlike između „klasične“ i „romantične“ književnosti

Nova definicija Frenka Kermoda Istim problemom (šta je klasik?) bavio se i Frenk Kermod u svojim predavanjima o T. S. Eliotu (mr-tvi pesnik i sam je postao klasik), održanim 1973. godine na Kentskom univerzitetu. Te godine u Britaniji ponovo nastaje kriza. Amerikanci se povlače iz Vijetnama, a potom sledi i „naftni šok“¹⁶, zbog čega u Velikoj Britaniji stopa inflacije prelazi dvadeset odsto. Nije više bilo zamačivanja, ali restrikcije struje usled štrajka rudara bile su vrlo bolne. Bližila se i „zima nezadovoljstva“ (s novim restrikcijama struje). To nas navodi na zaključak da o značenju pojma „klasičan“ najdublje razmišljamo onda kad je sama civilizacija ugrožena. „Klasično“ je kategorija koja definiše ono što smatramo kulturno značajnim; šta se mora sačuvati kad se sve ostalo urušava, za šta bismo u ekstremnim slučajevima i život dali.

I Eliot i Kermod ostavljaju po strani korisnu upotrebu tog termina u užem smislu: „klasična muzika“, ili zgodna jukstapozicija „klasične“ i „romantične“ književnosti (poput herojskih kupleta Aleksandra Poupa nasuprot lirskim baladama Vilijema Vordsvorta).

Razrađujući neke Eliotove ideje, Kermod identifikuje tri ključna elementa za koncept „klasika“: imperijalizam, civilizaciju i starost. Klasici nadilaze i vreme i prostor. Šekspir se u Nemačkoj smatra klasikom, a Gete u Engleskoj. Ogromna većina knjiga ne nadživi vreme u kome je nastala niti pređe granice i zaživi na drugom jeziku.

Kermod se slaže sa Eliotom da klasici otelovljuju najviše čovečanske intelektualne i moralne standarde – oni su odraz kulture i istovremeno kultivišu. I žive čak i ako su napisani na mrtvom jeziku (poput latinskih heksametara *Eneide*). Šekspir nam je i danas razumljiv mada niko više ne govori elizabetanski engleski niti je blankvers standardan u pozorištu.

**„Šta je klasik? ...
To je delikatno pitanje...“**

Šarl Ogisten Sent-Bev

1882.

Metju Arnold iznosi svoj stav o kulturnoj neophodnosti klasika u eseju *Književnost i nauka* (*Literature and Science*)

1944.

T. S. Eliot drži u Vergilijevom društvu u Londonu predavanje „Šta je klasik?“

1975.

Frenk Kermod objavljuje knjigu *Klasik* (*The Classic*), svoja predavanja o T. S. Eliotu iz 1973.

Neodrediva klasičnost

Pitanje: Šta imaju zajedničko sledeća dela?

Klasičan naučnofantastični roman: *Fahrenheit 451* (Rej Bredberi)

Klasičan vestern: *Jahači rumene kadulje* (Zejn Grej)

Klasičan gotski roman: *Rebeka* (Dafne di Morije)

Klasičan krimi-roman: *Tajanstveni događaj u Stajlsu* (Agata Kristi)

Klasičan triler: *Trideset devet stepenika* (Džon Baken)

Odgovor: Ovim klasicima zajedničko je samo to da su svi nadživeli svoje tvorce, da se i danas čitaju i da predstavljaju merilo prema kome se ocenjuju druga dela iz istog žanra.

Klasici i imperija Kermode je određeniji od Eliota u svojoj analizi. Osnovu za nastajanje klasika ne predstavlja civilizacija, već *imperija* – sa svom svojom svetovnom (i ako treba brutalnom) kulturnom moći svojstvenoj imperijalizmu. Ako je jezik, kako lingvisti u šali kažu, dijalekt sa vojskom iza sebe, onda je klasično književno delo tekst sa *imperijom* iza sebe. Ova se teorija lako može proveriti ako se primeni na Evropsku uniju, koja trenutno ima dvadeset sedam država članica. Koje su od tih zemalja iznedrile klasike, a ne samo velika književna dela? Odgovor je one koje su pre velikih promena u dvadesetom veku bile velike imperije (Velika Britanija, Francuska, Španija, Italija, Portugalija, Nemačka, Holandija, Austrija, Belgija). Ima li Luksemburg svoje klasike? Ili Moldavija? Gde su njihovi Šekspiri, Rasini ili Servantesi?

I stoga, ako neko uzme roman Nika Hornbija iz *Pingvinove* edicije modernih klasika, postoji li tu neka veza sa Vergilijem? Roman *High Fidelity* našao se uz Dikensa i Tolstoja zato što će nadživeti LP ploču, kojoj je omaž, baš kao što je i *Pikvikov klub* nadživio poštanske kočije i *Rat i mir* kmetstvo.

„Klasici? – Stare knjige koje ljudi još čitaju.“

Frenk Kermode

**„Klasik je nešto što bi svako želeo
da je pročitao, a niko ne želi da čita.“**

Mark Tven

Međutim, i kriterijum trajnosti je vrlo složen. Ako Hornbijev roman, kao i Tolstojev, bude i dalje čitan posle stotinu godina (uz podrobna objašnjenja šta su „gramofonska ploča“, „top-lista“ i „rok muzika“ bili devedesetih godina prošlog veka), hoće li to biti isto književno delo? Hoće li poput kameleona samo *izgledati* drugačije? Ili će *biti* drugačije?

U briljantnom kritičkom potezu Kermode tvrdi da je suština klasika upravo u njegovoj fleksibilnosti. On se „prilagodi“ – i odmaći – svakom prostoru i vremenu. Klasik definiše upravo njegova sposobnost da u isti mah bude i starinski i moderan, ali nikad anahron, kao i njegova beskrajna mnogostrukost. Delo kao što je *Kralj Lir*, tvrdi Kermode, opstaje kroz vreme jer izdržava svakoju tumačenja. Svaka će generacija drugačije čitati i razumeti *Kralja Lira* jer se razlikuje od svojih prethodnika. Nikad neće postojati konačna verzija ili interpretacija tog dela, no ipak će svaka generacija doći do nekog svog tumačenja. A klasik dopušta sve i svakovrsne interpretacije.

ukratko

**Klasici su zlatni
standard književnosti –
ali nije klasik sve što sija**