

književna kritika

Književna
kritika

3 '82

ESTETIČKA ISTRAŽIVANJA

Milan Damnjanović:
O smrti estetskog i propasti estetike

JEDAN ZNAČAJAN KNJIŽEVNI DOGAĐAJ:

Tren II Antonija Isakovića
Dragoljub Stojadinović:
Istorijsko i mitsko u *Trenu II* A. Isakovića
Dubravka Opačić-Kostić:
Angažovani pripovedač Antonije Isaković

OSVETLJENJA

Stevan Kordić:
Granice doživljaja i granice jezika
Ivan Đimić:
Trajanje i poistovećivanje u Prustovom pripovedanju

KRITIKA

Aleksandar Jerkov:
Sa stanovišta mikrostruktura

OD NAŠEG KRITIČARA

Đoko Stojičić:
Moralne dileme pobjednika
U traganju za odgonetkom zla
Razuđena radoznalost, zgusnuta misaonost
Ponori unutarnjeg dijaloga
Stvaraoci, dela, epohe
Ceo život u vidokrugu
Svestrano o piscima i knjigama
Neobična i dobrodošla knjiga
Poezija kao pogled na život
Jasne ideje skrivenih misli

HRONIKA

PRIKAZ STRANIH ČASOPISA

ALEKSANDAR JERKOV

SA STANOVIŠTA MIKROSTRUKTURA

(Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1981.)

»...osjećaj da granice postoje ne sprečava nas da se uputimo prema granicama.«

Ž. Starobinski

Mnogo puta se do sada pokazalo kako je istorija tumačenja umetničkih fenomena puna zabluda i pogrešaka. No u svakoj takvoj prilici utehu bi, ipak, pružila spoznaja da isto vredi i za bilo koju drugu oblast čovekovih istraživanja. Uteha — premda, kakva je čoveku vajda i od nje — iščezne tek pošto postane jasno kako je povest tumačenja književnih umetničkih fenomena, povest jedne bitne nemoći, večitog neuspеха *kritičkog duha*.

Uprkos tome što se ovaj po mnogo čemu melanholično intonirani sud često pokušava prikriti — jer teško je, čak i književnom kritičaru, opstati bez iluzija, pa ma kako one ponekad bile pogubne — on se, ipak, može prepoznati u zaključcima mnogobrojnih rasprava o mogućnostima i svrsi promišljanja književnih tvorevina — naravno, ukoliko se podrazumeva da se pri promišljanju o kome je reč poštuje *differentia specifica* književne umetnosti. Povest pokušaja da se sažeto iskaže saznanje o sudbini svakog bitnog sagledavanja književnog dela, verna je slika istoričnosti odnosa prema svekolikom proučavanju književnosti, o kojem odnosu se danas sudi sa stanovišta (potrebe) bitnog, »unutrašnjeg« razumevanja književnosti kao umetnosti.

Bilo da je ovakav, ili njemu sličan sud posledica razvoja samosvesti tumačenja — i tumača — bilo da je on, katkad, odjek već pomodnog žala zbog nemoći metodâ sučeljenih sa umetničkim tekstom, čak i kada se priklonimo onoj »pozitivnoj veri« i beskrajnoj samouverenosti tzv. egzaktnih nauka takav sud mora izazvati stanovitu sumnju: jesu li sve zablude i svi neuspesi uvek isti, i, u slučaju da nisu, zar je to svejedno?

Povest duha, uprošćeno rečeno, uči da ukoliko istorijsko ovlađavanje duhovnim moćima možda čoveka ne čini boljim, čini ga svakako ljudski *ispunjenijim*. Otuda, ako sve teorijsko, estetičko i filozofsko, napose književno kritičko ispitivanje književnosti nije doprinelo uspešnijem estetski prijemčivom čitanju, i ukoliko nam nije raskrilo bit književne umetnosti — dakle, šta književna umetnost zbilja jeste u *povesnom svetu* — ne pruža li nam to mnoštvo ispitivanja varljivu *nadu* da je, danas, bogatije naše mišljenje o književ-

NEKA ŠKO

nosti, ne uverava li nas da smo upravo *tim mišljenjem ispu-
njeniji?*

Sa druge strane, teško bi se mogla braniti tvrdnja izve-
dena uz pomoć koncepta tzv. negativne estetike¹ kako po-
vest neuspeha u tumačenju književnosti, budući da sve više
i sve bolje raspoznavamo šta književnost *nije*, može poučiti
i tome šta ona *jeste*. Dosetka, pak, da književnost nije ništa
da bi *bila* (Sve?), odnosno da jeste tako što nije *nešto*, i sa-
mo to, tek je jedan od mnogobrojnih jezičkih trikova pone-
kad čestih u studijama o književnosti gde duhovitost izreke
zaklanja nedostatnost izrečenog. Ovakvim jezikom — govo-
rom šamanskih formula, igrom na višak označitelja — ništa
se ne može objasniti; njime se stvaraju »refleksivni rezer-
vati« za one koji znaju i ne traže objašnjenja nego užitak u
spletu značenja, *zadovoljstvo u tekstu*. Teško je otrgnuti se
od *zadovoljstva*, odreći se, zapravo, sebe — jer tamo gde u
tekstu zavlada ideal »strogosti objašnjavanja«, više nema me-
sta za (lik) onoga koji objašnjava; kritički tekst usteže se tu
da prizna svog tvorca, a tada, čini se, više ni utehu nije mo-
guće pronaći.

Kako, prema tome, imajući živ i neisporodovan *interes*
za književna umetnička ostvarenja, razlikovati neuspehe u
tumačenju, pitanje je na koje se valja vratiti. Gde potražiti
izlaz iz dilema bitnog mišljenja (o) književnosti i duhovne
situacije što je tumač zatiče da bi se u nju, posredstvom tra-
dicije i nazočnosti savremenog horizonta razumevanja, nemi-
novno uključio. Nije lako stvoriti čak ni maglovitu predstavu
kuda sve od ove tačke putevi vode.

Načiniti još jedan od krugova oko pitanja »što znamo
o književnosti«, krugova koji se većito vraćaju, nikada nije
suvišno, pa bi to trebalo učiniti i u ovom tekstu. No, svaki
takav krug je opsežna rasprava. Otuda, postoje li kakve pre-
čice do temeljnih saznanja bez kojih se ništa ne može reći,
postoje li skriveni *poljski putevi* što vode *neskrivenosti*, sta-
janju u Istini? Ukoliko se u prethodnoj rečenici valjano pre-
poznaje govor čuvenog nemačkog filozofa (bez ishitrene sum-
nje u njegov »žargon«), tada nauk, sledeći svojstvenost knji-
ževnog umetničkog dela, podseća da ono izravno vodi u
predvorje Istine; a delo počiva na tekstu, on je opet jezički.
Nije li onda najprirodnije zapitati *jesu li prečice skrivene u
jeziku?*

Temeljna postavka na kojoj počiva ovaj tekst i bez koje,
sva je prilika, nije moguće kritički govoriti o novoj knjizi
Zdenka Škrebca *Književnost i povijesni svijet* (»Školska knji-
ga«, Zagreb, 1981) tada se može na sledeći način formulisati:
*razumevanje književnosti jeste razumevanje onoga što delo
čini*. Ta dva aspekta — razumevanje onoga što delo čini, pos-
tiže, i razumevanje toga što delo čini, sačinjava, tvori — ge-
neratrise su svekolikih tumačenja, a njihov osobeni splet
ukazuje na istorijski horizont razumevanja u kome partici-
pira određeno promišljanje književnih umetničkih dela.

Drugi aspekt dovodi mišljenje (o) književnosti u blizinu
jezičkih fenomena, i fenomena u jeziku. I kada jedan vrstan

¹ Ne dovodeći pri tom ovaj koncept ni u kakvu vezu sa nega-
tivnom teologijom i »negativnom teodicejom«.

književni znalac, takav ispitivač književnosti kakvih je svega nekoliko u nas, u svojoj prethodnoj knjizi *Studij književnosti* programski istakne da »piščeva originalnost, jedinstvenost njegova književna djela u pravilu ne zavise od njegova odnosa prema književnim makrostrukturama, nego gotovo isključivo od njegova odnosa prema mikrostrukturama pjesničkoga jezika, zavise od njegova stvaralačkoga odnosa prema samom jeziku njegova djela«² namah će postati jasan njegov pogled na ova pitanja. Sa druge strane, ističući u naslovu novog zbornika studija upravo odnos književnosti i »povijesnog svijeta«, Škreb će nedvosmisleno uputiti na onaj vid pitanja »šta delo čini, postiže« koji smatra opredeljujućim za svoje književno-teorijsko stanovište — opšte uzev reč je o društveno-povesnom kontekstu književne proizvodnje i problematici recepcije.

Iz tih razloga zadatak što se nameće kritičaru suočenom sa studijama sabranim u *Književnosti i povijesnom svijetu* jeste pokušaj da se kritički progovori o tome kako su ovi opredeljujući, temeljni stavovi spleteni u Škrebovoj književnoj teorijskoj viziji onog nerazmrsivog čvora krucijalnih problema književne umetnosti, od koje zavisi vrednost svakog razumevanja književnosti, pa stoga i Škrebovog. Valja reći da upravo od shvatanja mogućnosti potezanja uzlova ovog čvora, mogućnosti svojstvenih, pre svega, književnoj kritici i teoriji književnosti, zavisi i odnos prema prirodi razumevanja književnosti kao umetnosti ugrađenoj u temelje pomenutih dveju disciplina; od toga, napose, zavisi i odnos prema projektu filozofiranja o književnosti od koga, možda, zavisi i sudbina mišljenja o književnosti uopšte — tako, čini se, misli jedan drugi zagrebački profesor, Milivoj Solar. (O njegovoj najnovijoj knjizi, takođe izuzetnom zborniku oglada *Smrt Sancha Panze* će isto biti reći u ovoj rubrici, u jednom od narednih brojeva »Književne kritike«.)

No, i onoga časa kada se zaputi ka istraživanju jezičke prirode umetničkog dela, ističući značaj mikrostrukture, kao što to, videli smo, čini Zdenko Škreb, proučavalac književnosti opet stoji na svojevrsnom raskršću, i često nije nimalo lako i jednostavno opredeliti se kojim putem valja krenuti. Shvatajući jezičke aspekte književnoga dela upravo kao jezičke — što oni, naravno, prevashodno i jesu — on će zasitati u krugu lingvističkog studija tek na ovaj ili onaj način okvirno prilagođenog književnoj umetnosti. (Metodološka »lepeza« govori o metodskom nizu: od retoričke normativnosti do (lingvo)stilističke deskripcije.) Shvatajući, naprotiv, jezičke aspekte namah kao književne aspekte — što oni jesu/ postaju u drugoj instanci, ali je ona dominantna za svakoga ko proučava upravo književnost, a ne bilo koju drugu jezičku pojavu — isti će proučavalac tragati za svojstvenostima književnog preoblikovanja i upotrebe osnovnih jezičkih sredstava, umetničkog aktiviranja jezičkih mehanizama. U taj kontekst može se dovesti teza o proučavanju književnosti kao »sistemu sistema«, kako pišu Jakobson i Tinjanov u glasovitom tekstu iz 1929. god. (»Problemi proučavanja jezika i knji-

² Zdenko. Škreb: *Studij književnosti*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1976, str. 61.

ževnosti«). Sledstveno daljem razvoju ideje, rađa se shvatanje književnosti kao »drugostepenog modelativnog sistema«, kako bi rekao Lotman. Drugim rečima, kazano sosirovskom terminologijom, u jeziku književnosti kao kritičko-teorijskoj intencionalnoj konstrukciji izvedenoj iz konkretnih, estetski delotvornih govora pojedinih, egzemplarnih književnih umetničkih tvorevina, ističu se posebna, nelingvistička pravila i zakonitosti.

Budući da je lingvistička inspiracija u ovako usmerenom proučavanju književnosti još uvek vrlo izrazita, postoje brojni pokušaji da se pokaže analogija između lingvističkog istraživanja fenomena prirodnog jezika i književnoteorijskog istraživanja na njemu zasnovanog »drugostepenog modelativnog sistema«. To posebno vredi za radikalne strukturalističke postupke koji baštine lingvističke metode. Videći da su u »književnoj kritici, kao disciplini, uvek poželjne inovacije, i trudeći se da dā nešto poput »preliminarne skice novog metoda«, Rodžer Foulter će u knjizi »Lingvistika i roman« zapisati na jednom mestu, recimo, kako su »romani, poput rečenica, organizovanja (codings) iskustva, te postoje dobri razlozi da verujemo da njihove temeljne strukturalne kategorije imaju mnogo toga zajedničkog sa elementima rečeničke strukture«;³ pri tome on se u delu oslanja, između ostalog, na generativnu gramatiku Čomskog. Ipak, ma koliko ovakva, ekskluzivna ispitivanja bila interesantna i podsticajna, što važi za sve suvisle radikalne postavke koje preokreću perspektivu istraživanja, i ma koliko veliki bio značaj pitanja koja je otvorila »lingvistička invazija u studiju književnosti«, kako je naziva Svetozar Petrović, teško je poverovati u njihovu dalekosežnost, kada je reč o književnosti shvaćenoj kao umetnost. Svet, posredstvom slike sveta, nadaje nam se kao jezički osvešćen, a spoznavanje sveta književnog umetničkog dela uključuje posredovanje jezički prisutnog iskustva čitaoca. To će, Mutatis Mutandis, reći da književnost podrazumeva svojevrstan jezik-svet analogan onome koji se rađa tokom učenja/usvajanja maternjeg jezika.⁴ Iz toga, međutim, ni u kom slučaju ne sledi da bi se Duh jezika i Duh književnosti — da se poslužimo neposredno metafizičkom nominacijom — mogli podudarati. Otuda, usredsrediti se na Duh jezika, a da u svakom trenutku to ne bude samo predradnja, pretekst za iskorak ka umetnički bitnom, znači odreći se pokušaja da se misli sama bit književnih fenomena.

U *Književnosti i povijesnom svijetu* Zdenko Škreb ne podleže delovanju »modernih zabluda« i »najezdi«, dok mu, i onda kada zapostavlja ispitivanje same književnosti, teorijski

³ Roger Fowler: *Linguistics and the Novel*, London, 1977, p. 23.

⁴ Tako piše i Milivoj Solar u tekstu »Kako učiti jezik književnosti« (Preštampano u: »Smrt Sancha panze, »Nakladni zavod Matice hrvatske«, Zagreb, 1981, str. 84—96). Budući da Škreb knjigu počinje govoreći o »zagrebačkoj školi«, da bi ona zatim na izvestan način ostala latentno prisutna u ogledima, smatrao sam da je potrebno njegov novi zbornik kako-tako smestiti u kontekst radova ostalih njenih istaknutih pripadnika. Stoga u ovom tekstu postavljam jedan paralelan kritički tok u kome sam pokušao da izravno predložim izvorne autorske glasove Škrebinih kolega, i njihove pozicije ili odgovore na pojedina pitanja što ih Škreb tematizuje. Takva ambicija, u ovakvom tekstu, razume se, mogla je biti ispunjena zaista samo delimično.

alibi, svojevrsno pokriće, pruža činjenica da on predmet ispitivanja uzima »onakav kakav on jeste«, a ne sa — po mnogo čemu isključivog — stanovišta njegovog udela u stvaranju umetničkog umetnosti.⁵ U prvom delu knjige, koji obuhvata tekstove »Rađanje pjesničke riječi«, »Moć i nemoć jezika«, »Sjaj i oštrica dijamanta u stihu«, »Književnost i filozofija«, gde raspravlja o antitezi, igri rečima, te »rodu poslovice« — epigramu i aforizmu — Škreb prelazi svojevrsan put od pretežno lingvističkih pitanja jezičkih mikrostruktura do pitanja dveju književnih vrsta. Drugačije rečeno, kada govori o antitezi i igri reči, ugledni zagrebački profesor ima u vidu mikrostrukture koje su jezičke, ali još ne i samostalne književne celine, te predstavljaju *stilski gradivni materijal*; kada, pak, govori o članovima »roda poslovice«, on izdvaja mikrostrukture koje su postale već i književne celine, pa predstavljaju, u sledećoj instanci, *književni oblikotvorni materijal*. Ukoliko se to ima u vidu, tada ne treba posebno isticati da se rezultati Škrebvih studija, njihova polazišta i metodološko opredeljenje imaju sagledati upravo u kontekstu ova dva aspekta promišljanja književnosti *sa stanovišta mikrostrukture*: mikrostruktura kao stilskih jedinica i elementarnih sastavina, i mikrostruktura kao »gotovih« književnih stilsko-kompozicionih sekvenci/odsećaka. (...)

U prvom delu zbornika, dakle, Zdenko Škreb je postupno išao od jezičkih/stilskih mikrostruktura do »roda poslovice«. Usložnjavajući problematiku kojom se bavi, on se od elementarnih jezičkih činilaca književnosti preko književnog umetničkog oblika i generativne matrice kakva je poslovice, približavao književnosti kao umetnosti. To najbolje potvrđuje činjenica da će pitanje umetničkih vrednosti najpotpunije doći do izražaja na kraju tog dela zbornika. U drugome delu knjige Škreb, tako reći, ponavlja postupak, ali u suprotnom smeru i shodno drugačijoj problematici. Tu, naime, on ide od sentimentalnog kao opšteg obeležja svojstvenog stilskoj formaciji, ili jednom njenom isečku, (»Etika i stil«) preko patetičnog stila kao izražaja opšteg vrednosnog stava u oblikovanom svetu (»Kult ljudskih vrijednosti«), ka najkonkretnijem odgovoru na pitanje »može li kritika stvoriti logičku sintezu kao naučni adekvat estetske sinteze književnoga djela«⁶ datom u ogledu »Sastavine stilskih formacija: O stilskim kompleksima«. U njemu se on, uprkos još uvek univerzalnoj stilskoj problematici, ponajviše približio pitanju umetničkog značaja stilskih crta, a prvi put neposredno progovara o estetskom, čime ćemo se posebno pozabaviti. Govoreći jednako temeljito i uverljivo kao u prethodnim slučajevima, ali približivši se u većoj meri suštinskim pitanjima književne umetnosti, Zdenko Škreb je ispisao za našu teorijsku misao, i ne samo nju, antologijske stranice. On tu predlaže takva sredstva za tumačenje književnih tvorevina da je neverovatna sramota (premda i verna slika) naše književne kritike što ne

⁵ To stanovište pisac ovih redova smatra presudnim, pa zato i izvestan broj kritičkih napomena u ovom tekstu treba shvatiti pre svega u smislu načelne rasprave, a ne kao neposredne primedbe.

⁶ *KNJIŽEVNA KRITIKA I MARKSIZAM*, »Prosveta«, Beograd, 1971, (Z. Škreb: »Mogućnost sinteze u književnoj kritici«), str. 392.

vrvi od pokušaja primene, razrade i dopune ovde ponuđenih⁷ ideja i koncepata.

No, da bismo sagledali domete ovog oglada, potrebno je ukazati na neke načelne stavove. »Zabluda je da će stručnjak objasniti narav teksta ako značajke jezika koje poznaje, jer leže pred njim, pokušava objasniti nepoznanicama koje je samovoljno konstruirao za tu svrhu« (str. 116), veli Škreb na jednom mestu u *Književnosti i povijesnom svijetu*. Sa druge strane, upravo u tekstu »Stil i stilski kompleksi« iz *Stilova i razdoblja* stoji: »Istina je, literarni historičari nisu matematičari — ali ako svoj posao zovu naukom, zar ne bi bilo potrebno da se mogu sporazumjeti i bez metafora?«,⁸ posle čega podseća na »tri din-dušmana nauke o književnosti: *spekulacije* ili, kako je to nazvao genijalni suvremeni francuski lingvist Emile Benveniste, *logičkoga apriorizma*, zatim težnje za *sistematizacijom* po svaku cijenu i *metaforičnosti*.«⁹ Idući dalje, sledi da se na pojmovima koji se »nisu razvili do znanstvenih pojmova kojima je osnovna značajka jednoznačnost« nikako »ne može osnovati znanost o književnosti koja bi bila znanost u pravom smislu riječi«, (str. 11) kako ističe Škreb već u uvodnom tekstu (»Umjesto predgovora: Postoji li znanost o književnosti?«) za *Književnost i povijesni svijet*.

Do istoga zaključka došao je Škreb u »Studiju književnosti«. Tamo on piše »ako dosada razvijene, propagirane, a onda odumrle 'metode' studija književnosti nisu mogle zadovoljiti stroge zahtjeve znanosti, ima drugi put kojim se može unijeti znanstvena ozbiljnost i pouzdanost u studij književnosti, a taj je put *metodičnost* stručnjakova rada«. Pri tom »prvi je i osnovni zahtjev metodičnosti da se stručnjak u svom radu služi pravim *znanstvenim pojmovima*«.¹⁰ »Znanstveni pojam, dodaje Škreb, ima određene specifične značajke po kojima se razlikuje od pojmova svakidašnje prakse, a osobito su važne dvije: on treba da bude *potpuno jednoznačan* i treba da bude *dio sistema pojmova*.«¹¹ Iz toga proizlazi da »ako se pojmovi romantizam ili realizam mogu shvaćati kao izvanvremenske, natpovijesne stilske pojave koje možemo naći u vrlo različitim odsjecima povijesti, a u isti se mah njima označava stilska srodnost niza književnih djela vremenski determiniranih, onda ti pojmovi ne mogu biti znanstveni pojmovi.«¹² To je Škrebov odgovor na pitanje »hoćemo li doista i dalje sve visoke sintetičke stilske pojmove svjesno upotrebljavati u dva značenja, u historijskom i u stilskom« (str. 153) postavljeno u tekstu o stilskim kompleksima. [U istom smislu, recimo, Velek govori o dilemi između »večnog realizma (eternal)« i određenog »perioda realizma« (period term).]

⁷ U obliku knjige bile su one prisutne već 1964. godine. (A. Flaker, Z. Škreb: *Stilovi i razdoblja*, »Matica hrvatska«, Zagreb, 1964, — »Stil i stilski kompleksi«, str. 131—149). Objavljivanje teksta u knjizi od presudne je važnosti za širu javnost — ako se tako nešto uopšte sme spominjati u našim uslovima — pa tome dajemo prednost.

⁸ Navedeno delo, str. 134.

⁹ Isto, str. 135.

¹⁰ Navedeno delo, str. 27.

¹¹ Isto str. 29.

¹² Isto.

Zanimljivo je ukazati na oprečno stanovište Svetozara Petrovića o »prigovorima koji se nekad zaključuju mišljenjem da 'realizam' i slični nazivi u studiju književnosti nisu i ne mogu biti termini, a nekad mišljenjem da oni to doduše nisu u značenju u kome se u studiju književnosti općenito upotrebljavaju, ali to mogu postati kad ih jasno omeđimo i ograničimo na neko uže, čvršće područje. Iako prilično različiti u zaključku, ti su prigovori veoma srodni u argumentaciji i mogu se, mislim, shvatiti kao posledica istog nespo razuma.

Razlog, naime, zašto nam se mnogi književni termini čine nedovoljno egzaktnim oznakama djelomično je i u tome što često tražimo da njihova definicija bude iscrpnija i preciznija nego što je i definicija termina u egzaktnim prirodnim naukama. Ni u studiju književnosti, ni u prirodnim naukama, objašnjenje termina nije naučno određenje pojma koji on označuje. Bitna je značajka termina što njegova definicija ne implicira ni definiciju pojma ni rješenje naučnog problema, pa on jednako uspješno može označiti svoj predmet u različitim, i suprotnim, interpretacijama njegove biti. Preciznosti termina 'realizam', zato, nipošto ne smeta mogućnost da se on dvostruko upotrijebi: jednom kao oznaka vanvremenske stilske kategorije ili pjesnikova odnosa prema stvarnosti, a drugi put kao oznaka perioda evropske književne povijesti, ograničenog vremenom i prostorom. U stvari, čim tu upotrebu shvatimo kao bitno dvostruku, pretpostavljamo mnogo više nego što objašnjujući termin smijemo pretpostaviti. A kad bismo poslušali one teoretičare koji žele da se u studiju književnosti 'realizam' sačuva jedino kao književno-historijski termin, jedino kao oznaka za historijski nastalu i historijski ograničenu — kažimo — stilsku formaciju¹³, ne bismo samo morali isključiti iz studija književnosti sumnju u mogućnost egzaktne periodizacije književnosti i u bitnu unutrašnju homogenost književnih razdoblja (sumnju koja, na primjer, tako divno oživi svaki put kad se, zadovoljni svojim određenjem razdoblja realizma, sjetimo lirike toga razdoblja), ne bismo samo, dakle, morali pretvoriti periodizaciju iz uvjetnog i vanjskog zahvata historičara u princip immanentan književnosti, već bismo se odrekli izvora koji punoću smisla daje terminu 'realizam' i onda kad se upotrijebi uže, kao oznaka književnopovijesne epohe.¹⁴

Uprkos činjenici da Petrović govori pre svega o terminu, i uslovnostima vezanim za njega, Škreb se sa time, dakako, neće saglasiti; smatrajući da je reč o »upravo sablasnoj neodređenosti i mnogoznačnosti onih termina koji bi najprije trebalo da budu naučnici¹⁵ on će naći za potrebno da, kritikujući mišljenje Svetozara Petrovića, napomene da »ako ne samo pojedina jednostavna stilska sredstva, vezana uz prirodu samoga jezika i zbog toga vanvremenska, a isto vrijedi i za pojedine stilske crte ili stilske komplekse, već i čitave izgrađene stilske formacije mogu biti vanvremenske i nadvremenske, onda bi pojmovi genosa i stilske formacije omogu-

¹³ Što može otkriti i jednog adresata ove primedbe.

¹⁴ *Priroda kritike*, str. 91—92.

¹⁵ *KNJIŽEVNA KRITIKA I MARKSIZAM*, str. 393.

čavali izgradnju idealističke književne kritike koja ne bi morala voditi računa o povijesnom mjestu književnoga djela». ¹⁶ No, ne samo da ova primedba ne pogađa argumentaciju Petrovićeve *Prirode kritike*, nego se rasprava bezrazložno prebacuje na ideološki plan i pribegava se razlozima ideološke prirode, što je, najblaže rečeno, bezrazložno i neopravdano. Činjenica je da niko nije obavezan da se saglasi sa idealima egzaktnosti, pogotovo u stvarima promišljanja književnosti gde za njih i nema previše prostora, dok potezanje ideoloških argumenata i senke ideoloških diskvalifikacija ¹⁷ prizvanih sudom o »idealističkoj književnoj kritici« malo čemu služe: najčešće su propratni polemički efekat kad ponestane pravih argumenata za *idejnu*, a ne *ideološku*, raspravu. Tako nešto Zdenku Škreb u svakako ni najmanje nije potrebno. Utoliko pre što u »Sastavinama stilskih formacija: O stilskim kompleksima« pronalazimo neuporedivo uverljivije tvrđenje kako »prenošenje pojma naturalizma s historijskoga na izvanvremensko stilsko značenje pored kategorijalne konfuzije sadrži i drugu tešku logičku zabludu. Ta se zabluda sastoji u tom što mi pri tome obično jednu određenu stilsku crtu naturalizma identificiramo s čitavom bogatom stilskom strukturom naturalizma ¹⁸ kao povijesne pojave, identificiramo čitav povijesni pokret s jednom njegovom umjetničkom sastavinom!« (str. 153). ¹⁹ U sledeću »tešku grešku vodi ova pojmovna konfuzija kad na osnovi karakteristike književnoga djela pokušamo dati njegovu idejnu interpretaciju. Jer pojedina stilska crta, (...) dobiva svoj smisao i svoju estetsku značajnost tek od cjeline u koju se uklapa. Za jezične mikrostrukture već je odavna utvrđena njihova polivalentnost — tako hiperbola može služiti i izražaju komike i izražaju patetične tragike — pa valja spoznati da isto vrijedi i za stilske pojmove višega reda« (str. 153—154). Time je postavljen okvir rasprave o stilskim kompleksima.

»Ako se roman brižljivo čita, postaje očigledno da je svako poglavlje studija izvesnog fiziološkog slučaja« veli Zola u »Eksperimentalnom romanu« za svoju *Terezu Raken*. Od-

¹⁶ Isto.

¹⁷ Skoro je neshvatljivo kako se u Škrebvim tekstovima katkad javljaju takvi stavovi. U »Studiju književnosti«, na primer: »Klasici su marksizma prvi sustavno istakli društvenu funkciju književnoga djela kao osnovne njegove značajke, a prema tome i osnovnoga elementa u studiju književnosti.« (Nav. delo, str. 87), ili »...problem vrednovanja: Jesi li ti, književniče, progovorio iz moje, čitaočeve, dakle, kritičareve duše, ili nisi? Jesi li izrekao čistu istinu o našem dobu i našem trenutku ili nisi?« (Isto, str. 119), a u *Književnosti i povijesnom svijetu*, recimo: »Zacijelo će nas ta analiza učiniti nepovjerljivima do skrajnosti prema svim smjerovima hermetizma, kakvim se god imenima krstio. Svi oni nisu ništa drugo do plodovi kasne dekadencije građanskoga kulturnog života, svi oni od granične crte, koja u čitalačkoj publici dijeli učene od neukih, prave kineski zid. Kad socijalistički pisac...« (Nav. delo, str. 239.) Kao da je reč o odlomcima zaostalim iz nekog drugog vremena. Otuda, prava je sreća da su sasvim retki, i da ima i sekvenci koje stoje u neposrednoj suprotnosti sa njima.

¹⁸ Nju bi, naravno, zato valjalo razložiti na stilske crte, ali to Škreb ne čini, već uz pomoć dominantne stilske značajke izdvaja ceo stilski kompleks.

¹⁹ Isto stoji i u prethodnoj verziji oglada, pa nije jasno zašto Škreb odustaje od pravih argumenata.

like naturalističkog romana sažeće Škreb rečima da on »zamjenjuje prikazivanje apstraktnoga, metafizičkoga čovjeka prikazivanjem prirodnoga čovjeka koji podliježe fizičko-kemijским zakonima« (str. 154). Iako se na prethodnim stranicama knjige videlo da postoje izvesne zajedničke stilske crte između Zolinog teksta i satirične pesme mladoga Getea, ne postoji tako nešto ni kod Getea ni kod Rablea koga tu, takođe, valja spomenuti po nekim stilskim srodnostima. Zato ne može biti reči o naturalizmu, ili pak »naturalističnosti« kod sve trojice, već je u pitanju »viša stilska jedinica koja bi se mogla nazvati *fiziološkim stilskim kompleksom*«.

Uporedivši sekvence iz Manovih *Budenbrokovi*h i jednog baroknog romana, te uz pomoć još jednog takvog komparativističkog zahvata, u drugom delu ogleđa će Zdenko Škreb izdvojiti mehanizam po kome »umjetnička se značajnost onoga što pjesnik opisuje određuje tako da se stvar ili čovjek proglasi najsavršenijim primjerkom svoje vrste« (str. 156). Stoga, zajednički imenitelj stilske srodnosti primera valja videti u »superlativnom stilu« (Brinkman), tj. »hiperboličnom stilu« (Kelerman), odnosno, kako Škreb kaže, *hiperboličnom stilskom kompleksu*. Uz to, »ako se fiziološki stilski kompleks očitovao ponajprije u vokabularu pjesničkoga jezika, hiperbolični očitovat će se u upotrebi jezičnih mikrostruktura« (str. 160).

Treći segment, koga nema u verziji iz *Stilova i razdoblja*, polazi od postavke da »sve se pripovijedanje kreće između dvaju polova, bajke i kronike« (str. 160). Pošto utvrdi karakteristike umetničkog konkretizovanja prostora i vremena, Škreb će naglasiti kako realizam i naturalizam »gaje izraziti kult pojedinosti« te će sa »jednakom intenzivnom prostorom i vremenskom tačnošću determinirati sve ono o čemu se govori kao što mora činiti pripovijedanje u povijesnom romanu« (str. 161). Sve to upućuje na »skladan stilski kompleks« koji u evropskom realizmu devetnaestog veka i naturalizmu samo postaje dominantan, i koji Škreb imenuje *kronikalnim stilskim kompleksom*.

Uočivši podudaranja izvesnih grupacija stilskih crta, kakve su grupacije stilski kompleksi, Zdenko Škreb je pristupio raščlanjavanju stilskih formacija kao *stilskih makrocelina* na komplekse odlika kao svojevrsne *stilske mikroceline*. Sa druge strane, pošto takve, uslovno nazvane, stilske mikroceline ulaze u sastav određenih umetničkih tvorevina, njihovim razlikovanjem u isti mah se stilski univerzum književnog dela raščlanjava na njegove činioce. Od posebne važnosti je upravo ovaj drugi aspekt. On pokreće čitav niz pitanja. Nije isto, naime, kada je neki stilski kompleks dominantan u jednom književnom umetničkom ostvarenju, i kada se u njemu javlja tek u izvesnoj sekvenci — dakle, kada je samo jedan od mnogih, jer jedino je logično pretpostaviti da je okružen, ili i *kontaminiran*, drugačijim stilskim kompleksima. Ali, sledstveno tome, ako se u delu javlja više stilskih mikrocelina, onda ih valja uočiti i izdvojiti. To je problem: *kako*.

Odgovor skriven u osnovama Škrebovog ogleđa, analiza primera: glasilo bi: komparativnim izučavanjem egzemplarnih dela uz poštovanje povesnih uslovnosti. No, taj od-

govor sam po sebi ne može zadovoljiti. Jer, da bi se došlo do književnih dela koja će važiti kao egzemplarna, neophodno je izvesno znanje o onome što izdvajamo. U protivnom brzo bismo se izgubili u nepreglednom mnoštvu poređenja, pa bi se u krajnjim konzekvencama tako reći moglo pokazati kako stilskih kompleksa ima toliko koliko i mogućnih razložnih i suvislih komparativnih studija posvećenih tipovima i vrstama stilskih sličnosti i istovetnosti, što je, naravno, sa gledišta nauke o književnosti i svake relevantne teorijske refleksije, besmisleno. Međutim, neosporna je činjenica da do neophodnog znanja možemo doći samo posredstvom književnog nasleđa, tradicije koju razumevamo s obzirom na kulturni krug kome pripadamo, i to prolazeći kroz kontinuirani tok diskretnih perioda neposrednog sticanja *osnovnog iskustva (o) književnosti*. Ova antinomija je, vidimo, opšte prirode, i, dabome, sama po sebi nije taj nezaobilazni problem koji se nameće ukoliko se pokušava kritički govoriti o ovom delu Škrebovog zbornika: budući da se ona logički ne može otkloniti, već samo dijalektički prevladati, nju rešava sama kritička/teorijska praksa. Ipak, ona uslovljava odgovore na neka druga pitanja, a ona se ne mogu izbeći i prema njima se svaki mislilac mora teorijski odrediti.

Pre svega, dokle se zapravo može ići u razlikovanju stilskih kompleksa a da oni istovremeno ostanu dovoljno univerzalni kako bi se mogli odnositi na veći broj konkretnih umetničkih tvorevina, i dovoljno sadržajni da bi o tim tvorevinama uopšte mogli štogod relevantno reći, poslužiti njihovoj prevashodno umetničkoj karakterizaciji. A zatim, što je u svakom istraživanju neuralgična tačka, kakve su veze i odnosi između njih? Primerice, nije li i onaj stilski kompleks u kome se »najsavršeniji primjerak« iz definicije shvati kao »najgori u svojoj vrsti« takođe hiperbolični stilski kompleks, jer će svi mehanizmi bez obzira na promenu ostati isti, jedino će vrednosni odnos biti obratan. U tom slučaju je još lakše zamisliti potpunu *interferenciju*, ili, još bolje, kontaminacije i stapanje hiperboličnog i fiziološkog stilskog kompleksa — na to navode i Škrebovi primeri za ovaj drugi.²⁰ Da je tako nešto sasvim moguće, verovatno bi se najuverljivije moglo pokazati u analizi nekih dela Miodraga Bulatovića. (Recimo na liku Grubana Malića.)

Pošto Škreb nije precizno odredio koliki značaj za utvrđivanje stilskih kompleksa ima njihov odnos prema stilskim formacijama sa jedne, a konkretnim ostvarenjima, sa druge strane, utoliko je nužnije odrediti njihove međusobne odnose. U vreme objavljivanja *Stilova i razdoblja* Škreb je bio mišljenja »da fiziološki i hiperbolički stilski kompleks zajedno ne čine nikakav sistem i da nisu dijelovi nikakva sistema — ali oni su tu, oni su u tekstu, nisu ni konstrukcija ni apstrakcija, nego empirička konstatacija«.²¹ Međutim, to je u očitoj suprotnosti sa stavom iz »Studija književnosti« o potrebi, štaviše neophodnosti, da »znanstveni pojam (...) bude dio

²⁰ Vidi: Zdenko Škreb: »Naturalizam i 'estetika ružnoće'«, »Književna kritika«, br. 6 novembar—decembar 1978, str. 43—53, gde se otvara takva mogućnost, prisutna, inače, i u samoj knjizi.

²¹ Navedeno delo, str. 147.

sistema pojmova».²² Stoga će prethodni stav s razlogom otpasti u novoj verziji ogleđa o stilskim kompleksima. Zamenice ga fleksibilna, ali i neprecizna formulacija sa kraja teksta: »Ne valja, dakako, misliti da je pojam stilskoga kompleksa određen zato da se pojedini pisac, poput tehničkoga aparata, razglobi na dijelove od kojih je sastavljen. No, i najveći je književni genij dijete svoga doba, pripadnik određene stilske formacije, pa će precizniji pojmovi, u ovom slučaju pojam stilskoga kompleksa, pouzdanije karakterizirati i veliku pjesničku ličnost, ne pretendirajući, dakako, na to da će joj definirati svu umjetničku značajnost — karakterizirati i u onim crtama koje je vežu s njenim dobom, i u onom originalnom što je nad to doba izdiže.« (str. 163) Da Škreb od empirijskog polazišta, ipak, nije odustao, svedoče reči da »ako znanost o književnosti napusti empirijsko istraživanje teksta kao polaznu svoju točku, onda gubi pravo da se smatra posebnom znanošću« (str. 178).

Ukoliko se složimo da bi Škrebovo izdvajanje stilskih kompleksa na osoben način moglo voditi konstituisanju oblasti stilistike koja bi »globalna stilska sredstva« proučavala kao kompleksne *stilske mikroceline*,²³ tada je moguće uporediti takvu jednu neretoričku disciplinu sa nastojanjima na planu tzv. gramatike naracije.²⁴ Razvijajući se počev od Propove fascinantne *Morfologije bajke*, pisane — to je važno — na osnovu izučavanja egzemplarnog fonda bajki, i nalazeći posebno čvrsta uporišta u strukturalizmu, ovaj vid ispitivanja dao je dela kakva su Bartova, Bremonova, Ženetova. Njima se, u nas, priključuje studiozni pokušaj Stanka Lasića u knjizi *Problemi narativne strukture*.²⁵ Zato je značajno uputiti na Lasićevu poziciju: »Kakav takav tipološki sistem primarnih narativnih sintagmi *pretpostavka* je analize koja u narativnu materiju želi ući na ta vrata. Tipologija narativnih paragrafa prijeko je potreban instrument snalaženja unutar pojedinačne raznolikosti nazvane narativna sintagmatika ili kombinatorika. Kategorijalna je shema uvijek sastavni dio, »obrnute dedukcije«. Slavni detektivi (...) ne pronalaze ubojicu i ne određuju njegov karakter na osnovi jedne vlasi ili jednog čavla samo zbog toga što imaju iznimno snažnu moć analize, nego i zato što u stanovitu smislu posjeduju »teoriju kose« ili »teoriju čavla«. (...) Dedukcija je uvjet indukcije, teorija uvjet analize. (...) To, uostalom, evidentno pokazuju sve analize pripovjedne proze: interpret uvijek ima kakvu-takvu »teoriju proze«. (...) Naravno da kategorijalni sistem

²² Navedeno delo, str. 29.

²³ Antinomija je ovde posledica različitih tačaka gledišta pri imenovanju sredstava/mikroceline.

²⁴ Ona je, naravno, intencionalna konstrukcija, kao i hipotetična »stilska gramatika«. Iako ide u drugom pravcu, stoji Frangešova napomena izrečena još s početka rada »zagrebačke škole«: »Da se odmah razumijemo: na području umjetničkog stvaranja ne postoji odnos gramatika—stilistika. Ne postoji, naime, »gramatika« umjetnosti kao što postoji gramatika jezika.« (Ivo Frangeš: *Izabrana djela*, Pet stotina hrvatske književnosti knjiga 149, »Nakladni zavod Matice Hrvatske«, Zagreb, 1980, »Stilistička kritika. Vrijednost i granice«, str. 407).

²⁵ Stanko Lasić: *Problemi narativne strukture*, »Liber«, Zagreb, 1977.

nije sve. (...) Ali nema znanja bez sistema. Nema analize narativne proze bez tipološkog sistema narativnih struktura. (...) Znanstveno mišljenje o književnosti nastoji nadici empirijske sheme i fundirati svoj instrumentarij (a pogotovo svoje osnovne stavove) na konzekventnim logičkim dedukcijama koje će, dakako, uvijek biti verificirane, proširivane, bogaćene empirijom.«²⁶

Zaključujući Lasićevom logikom, nema analize sa stano-
višta stilskih kompleksa bez tipologije stilskih kompleksa, sa
čime se Škreb, shodno svome shvatanju »din-dušmana« nauke
o književnosti ni u kom slučaju ne bi složio. Otuda, čini se,
kako je on, budući sklon konstatovanju i tumačenju pojedinih
mikrostruktura i mikrocelina pre no njihovoj sistematizaciji,
blizak Jolesu. Međutim, izgleda da je i sam Joles razmišljao o
»nedovršenosti« svoga ispitivanja jednostavnih oblika i
potrebi da ih na neki način organizuje — dodavanje desetog
oblika predstavljalo je pokušaj da se načini geometrijski
pravilno uređen sistem pet parova komplementarnih jednostavnih
oblika. (Sistem ne bi isključivao eventualno još neki par, ali bi i
sama binarna uređenost bila dovoljna da se otkrije stanovita
»dublja struktura«, prodre ispod nivoa jednostavnih oblika ka
temeljnim strukturama pra-oblikovanja i svesti.) Tek tada bi se,
zacelo, moglo reći da su izdvojene temeljne kategorije svekolikih
oblikovnih zahvata svesti i da one čine sistem homoloan
skrivenom ustrojstvu samog čoveka, tj. njegove svesti... O ovome
Šouls kaže: »Problem kompletiranja i sistematizovanja Jolesove
zbirke jednostavnih oblika je još uvek sasvim otvoreno pitanje.
Ako ono može biti rešeno, ako sistem može biti uspostavljen tako da
odgovara svim aktualizacijama jednostavnih oblika koje postoje u
svetu govora (discourse) i objašnjava odnose između njih, to će
biti glavni uspeh za strukturalističku kritiku. Zato što je ovde
upravo u pitanju da li su oblici kazivanja (verbal discourse)
povezani na sistematičan način ili ne. A ako nisu, ceo strukturalistički
poduhvat je ozbiljno doveden u pitanje.«²⁷ I ne samo takav
poduhvat nego i svaki strogo izvedeni kritičko-teorijski sistem.
Odustati, naprečac, od njega, opet, ne znači rešiti ili izbeći ovaj
problem, već naprosto odustati od celovitog tumačenja, mogućnosti
završne kritičko-teorijske *totalizacije* problematike. Valjda ne
treba ni navoditi razloge zašto je to jednako manjkava solucija kao
i nekakva »sistematizacija po svaku cenu«.

Na sličan način kao i na drugim mestima kada je bio suočen sa
pitanjima na koja nema odgovora, ili odgovori nisu u zadovoljavajućoj
meri pouzdani, Škreb je prešao preko ovih problema čuteći. Možda to,
s obzirom na profil njegovih oglada, nije pogrešno, ali to, sigurno,
ne oslobađa čitaoca njegove knjige obaveze da se sa tim problemima
suoče i pronađu, barem za sebe, nekakav odgovor. (...)

Smatrajući da stilski kompleks »dobiva svoju estetsku značajnost
tek od sklada cjeline« (str. 159), Škreb u prvi plan postavlja
odnose između stilskih delova umetničke tvorevine.

²⁶ Navedeno delo, str. 30—31.

²⁷ Navedeno delo, str. 49.

Tu je suočen sa *geometrijskom inspiracijom* u poimanju lepog, zapravo sa većitim *demonom svakog* objektivističkog pokušaja utemeljavanja sudova vrednosti. Na mnogim mestima u Škrebovim tekstovima naglašeno polemički odjekuju stavovi protiv i najmanjih tragova subjektivnosti, pa čak i one neizbežne *subjektivnosti*. (Činjenice da sve što se o književnosti kao književnoj umetnosti može reći pripada određenom *subjektu svesti* o izrečenom.) Bilo koja naučnička *afektacija* (izraz je malo slobodniji) samo ide u prilog delovanju ovog demona. Zato će on ostaviti i te kakvog traga u *Književnosti i povijesnom svijetu*.

Budući da se »stilaska greška može ustvrditi jedino ako znamo na čemu se temelji sklad, odnosno gdje je korijen specifičnog umjetničkog jedinstva, jer nešto može biti skladno ili neskladno, jedinstveno ili raznoliko, samo s obzirom na princip prema kojem se sklad određuje«,²⁸ izaziva izvesnu nedoumicu to što Škreb taj princip nigde ne određuje. Tvrdiće naprosto da »ako se u književno djelo unesu proturječni stilski kompleksi, rezultat će biti kao da dvije tanke staklene kugle pokušamo ugurati jednu u drugu« (str. 159), on će, u stvari, naznačiti kako postoje — savremenim rečnikom kazano — klase dozvoljenih i zabranjenih kombinacija: očigledno je, onda, da odnosima stilskih kompleksa upravljaju neke skrivene, duboke zakonitosti. To nas vraća na problem tipologije i gramatike stilskih kompleksa, a — ne zaboravimo — Škreb ih decidirano odbacuje. Ipak, u izvesnom zborniku *Uvod u književnost*, koji su uredili Škreb i Petre, pisao je Viktor Žmegač kako »zajedničke odlike jezičnih izražaja koje mogu biti predmet normativne stilistike jesu *svrsishodnost* i *sklad*. Oba su faktora usko povezana. Skladnost upotrijebljenih jezičnih elemenata i nije ništa drugo nego izraz određene svrsishodnosti.«²⁹ Očigledno, svaki dalji komentar je izlišan, na stranicama ovog zbornika javlja se krupna antinomija koju Škreb, u stvari, i ne pokušava da neposredno razreši.

Načinimo sada i jedan ekskurz; jer bi, s punim opravdanjem, u vezu sa prethodnim stavom trebalo dovesti Kantov sud iz *Kritike moći suđenja*: »Objektivna svrhovitost je ili spoljašnja, to jest predstavlja korisnost, ili je unutrašnja, to jest predstavlja savršenost predmeta.«³⁰ On problemu daje i svojevrstu filozofsku dimenziju, pri čemu je od presudne važnosti kategorija savršenog. Ona, naime, dopušta da se i sa stanovišta kakvo je Štajgerovo izrekne tvrdnja »Umetničke tvorevine su savršene kada su stilski usklađene«, na koju nas Škrebovo shvatanje sklada indirektno mora uputiti. Ukoliko istovremeno imamo na umu kako u antici za Platona »što je svršeno, to je u svakom pogledu dobro«, tada nas ovakav sled misli uverava kako kategorija sklada začas može ovladati *univerzumom* književnog umetničkog dela, pa čak i

²⁸ Milivoj Solar: *Pitanje poetike*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1971, str. 100.

²⁹ *UVOD U KNJIŽEVNOST*, ur. Z. Škreb, F. Petre, »Znanje«, Zagreb, 1969, (Viktor Žmegač: »Stil«), str. 492.

³⁰ Immanuel Kant: *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1975, str. 115.

same književnosti. Zahvatajući sve širi kontekst, i crpeći iz njega »složena značenja«, od operativnog termina preko estetičkog pojma ona može obuhvatiti sam fenomen umetničke tvorevine književnosti — ili pretendovati na to. Polazeći od ove kategorije sada u jednom drugom pravcu, valja uputiti na još jedan modus njenog razumevanja koji, nesumnjivo, vrhunac dostiže sa Kročeom, čime bismo i završili ovu ovlaš naznačenu skicu estetičkih i filozofskih aspekata sklada. Dakle, ako Simonid kaže »sve je lepo s čime ružno nije pomešano«, onda kao krajnja konzekvenca stoji Kročeovo »ali, kad bi ružno bilo savršeno ružno, kad bi mu nedostajao svaki i najmanji elemenat lepote, ono bi tada ipso facto prestalo da bude ružno, jer bi tada u njemu nestalo one protivrečnosti na kojoj se zasniva njegova ružnoća«.³¹

Brzopleto rasuđujući, možda će se učiniti da je ova igra citata suvišna, da je bespotrebno skokovito širenje problematike koju je, navodno, trebalo striktno zadržati u okvirima teorije književnosti, tačnije nauke o književnosti. Međutim, ne sme se smetnuti s uma da je sklad najviša Škrebova estetička kategorija, a kada on piše i »skladan stilski kompleks«, tada je očigledno da ona ne vredi samo za celinu nego se prenosi jednako i na delove. Zato ona, implicira Škreb, stoji u temelju čitave književne umetničke tvorevine i osnov je ključnog *procesa totalizacije* (predmeta) promišljanja. Odatle do njene paradoksalne *ontologizacije* samo je jedan korak. Korak koji nipošto ne bi trebalo učiniti jer »konvergencije, povezanost, raspored; ali treba izbjeći težnju da se sve svodi samo na zasluge proporcija i sklada u djelu«, kako poručuje Žan Ruso.

Bilo kako bilo, ali kategorija sklada u potpunosti podupire celu Škrebovu književnoteorijsku »građevinu« koja bi se bez nje znatno slabije držala, te i od *skrivenog književnoteorijskog jedinstva Književnosti i povijesnog svijeta* ne bi na ovom planu puno preostalo. Ona je, naime, teorijski *usklađen* estetički modalitet proučavanja književnosti sa stanovišta njenih sačinilaca. Estetičko pitanje sklada odgovara gledištu raščlanjavanja književne tvorevine (ili neke nad-tekstualne formacije), proučavanju jezičkih, stilskih i formativnih sastavina. (Pod potonjima se misli na, ovde, »rodom poslovice« određene generatriše književnog oblika koji postaje gradivni materijal obuhvatnijih epohalnih ostvarenja.) Na taj način stanovište mikrostruktura se projektuje na polje estetike.

Kategorija sklada u isti mah odgovara Škrebovom shvatanju nauke o književnosti gde dominiraju modeli tzv. egzaktnih nauka, kada ideal »strogosti objašnjavanja« prerasta u ideal prirodnonaučne tačnosti. Jer, u osnovi naučnog prosuđivanja sa gledišta estetske usklađenosti stoji objektivni princip sklada, vrednosna formula. Samo, ona se uopšte ne može iskazati a da to ne dovede do u istoriji već poznatih i davno opovrgnutih normativističkih stanovišta. Zato bi izricanje temeljnog principa sklada, kada bi Škreb dopustio sebi takvu grešku, kompromitovalo jedan neobično vredan istraživački napor kome ni slabosti, kojih nije lišen, taj kvalifikativ ne

³¹ Benedeto Kroče: *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, »Kosmos«, Beograd, 1934, str. 154—155.

moğu oduzeti. Zato tamo gde mu sopstvena doslednost, jedinstvenost koncepcije ne dopuštaju da odstupi pred nerešivim problemima, Škreb *ćuti*. Ali, ne ćuti se jedino »iz slabosti«. Onome ko *bolje vidi*, to ćutanje mnogo kazuje — ono govori mudrošću i iskustvom vrednim svakog poštovanja.

Umesto mogućnih daljih kritičkih komentara, recimo samo još ovo: Utoliko ukoliko se o ovim pitanjima uvek može raspravljati, i utoliko ukoliko će te rasprave večno trajati, ostaće žive i uputne Kantove reči da »ono o čemu kritičari ipak mogu i treba da mudruju, tako da to posluži ispravljanju i proširivanju naših sudova ukusa, nije to da odredbeni razlog te vrste estetskih sudova prikažu u jednoj opštoj upotrebljivoj formuli, što je nemoguće, već da proučavaju moći saznanja i njihovu ulogu u tim sudovima.³²

Vidi se, na kraju ovog ogleda posvećenog knjizi koja po mnogo čemu predstavlja događaj za književnoteorijsku misao u nas, kako uprkos svim nastojanjima ni Škrebu ne polazi za rukom — onda kada u promišljanju dođe u neposredan dodir sa umetničkim bićem književnosti je to najočiglednije — da pokaže kako nauka o književnosti nije zapravo »ispitivanje koje luta, ali uz prisustvo nostalgije za pravim putom i metodom«, jednako kao i kritika o kojoj ovim rečima govori Starobinski. Škreb bi tu, sva je prilika, ponovio Geteove reči koje navodi na jednom mestu u knjizi: »Najljepša je sreća za misaona čovjeka da je istražio što se može istražiti, a ono što se ne može istražiti da spokojno poštuje.« U tu sreću ne treba dirati.

I dok se pišući poslednje rečenice ovog teksta prisećamo reči sa njegovog početka, ostaje pouka da ako »strogost objašnjavanja« i izlaganja zapravo »briše« lik tumača iz njegovog teksta, taj *lik* — kada je reč o autentičnom tumaču — pojavljuje se u *ishodu* svekolikih ispitivanja, i opet čini tekst *individualnim i neponovljivim*. A Škrebovom liku *znanstvenika*, kako to ovaj zbornik magistralno potvrđuje, autentičnost ne nedostaje.

Ukoliko je takav *lik* moguć, nije li to dovoljna uteha?

³² Navedeno delo, str. 171.