

Dejan Milutinović¹

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Departman za srpsku i komparativnu književnost

ŽANR – POJAM, ISTORIJA, TEORIJA

SAŽETAK: Ovaj rad ima za cilj da pruži sažeti prikaz žanrovkih poimanja i ponudi jedno shvatanje koje treba da doprinese izgrađivanju konzistentnog genološkog modela. Na početku se nalaze opisi shvatanja žanra od antičkih vremena do post-strukturalizma. Zatim se u skladu sa lingvističkim i semiološkim određenjima teksta, žanr definiše kao kognitivna kategoriju, u isto vreme i produkt i proces, koja omogućava razumevanje, osećanje, spremnost i želju za stvaranje/prihvatanje/povezivanje tekstova, upućuje na način na koji se stvarnost doživljava i predstavlja, i određen je prepoznatljivim sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim svojstvima. Na kraju se isiče neophodnost proučavanja žanra iz navedenih perspektiva i ukazuje na izrazitu relativnost genoloških shvatanja.

KLJUČNE REČI: žanr, genologija, sintagmatsko, paradigmatično, sintaksičko, semantičko, pragmatično, ptolomejski, galilejski, relativistički period, tekst

Naziv *žanr* dolazi iz francuskog jezika (fr. *genre*) i potiče od grčke reči *genos*, odnosno latinske *genus* u značenju rod, vrsta, tip. Kao opšteprihvaćeni termin u nauci o književnosti, *žanr* se upotrebljava tek od dvadesetog veka kada su ga ruski formalisti preuzeli iz francuske terminologije. Od tada on počinje polako da potiskuje starije genološke odrednice rod i vrsta. Sva tri termina označavaju ono što je opšte u pojedinačnom, ili ono zajedničko u skupu različitih objekata, a razlika među njima tiče se veličine skupa pojmova u okviru kojih se opšte, odnosno zajedničke osobine posmatraju: vrste su pojmovi manjeg obima i siromašnijeg sadržaja, dok su rodovi pojmovi najšireg obima, i iznad njih je samo pojam književnosti; žanr se najčešće koristi kao sinonim vrsti.²

¹ mdejan@filfak.ni.rs

² Npr. Petar Milosavljević, „Problem teorije literarne genologije“, *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija III*, Beograd, 1985, 8. David Chandler, „An Introduction to Genre Theory“, www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html, 1997. Ali, u *Rečniku književnih termina* Tanje Popović (Beograd, 2007) žanr se, po ugledu na *Književnu genologiju* Pavla Pavličića, određuje kao „uži pojam od književnih rodova i vrsta“. „Žanr je manja skupina djela unutar vrste, koja sadrži sve osobine koje ima vrsta, ali i neke druge; u tome smislu žanr predstavlja interpretaciju vrste svojstvenu nekoj književnoj struji ili nekome razdoblju... upravo zato, one često nastoji da se predstavi kao jedina – ili kao jedina valjana – interpretacija vrste. (Pavao Pavličić, *Književna genologija*, Zagreb, 1983, 101)

Utvrđivanje žanr(ov)a predstavlja epistemološki preduslov svakog naučnog bavljenja (književnošću iz prostog razloga što je u pitanju postupak sređivanja građe i definisanja objekta istraživanja. Čak se i samosvojnost umetnosti reči određuje na osnovu njenog odnosa prema drugim umetnostima, shvaćenim kao žanrovi. Otuda je žanr genološki fenomen koji prevazilazi okvire samo jedne umetnosti ili diskursne prakse i predstavlja elementarnu semiološku kategoriju na osnovu koje se vrši razvrstavanje tekstova po zajedničkim osobinama.

Ovakvo poimanje žanra vezano je za rad Stefanije Skvarčinske „The Undetermined problem of Basic Genology,”³ koja je, po ugledu na koncept strukture jezičkog znaka Ričardsa i Ogdena (pojam, referent, simbol), izdvojila tri bitna genološka elementa: genološki pojam, genološki objekt i genološki termin. Po Skvarčinskoj, genološki pojam proizilazi iz metalingvističkog opisa književnih ostvarenja i određuje estetske generalizacije; genološki objekt predstavlja sličnosti između semantičko-strukturnih svojstava tekstova onako kako ih uočavaju autori, publika, kritičari i svi koji se bave tekstovima; genološki termini služi da bi njima autori, publika, kritičari i drugi obeležili tekstove, tj. njihove zajedničke formalne ili sadržinske karakteristike. Fenomen žanra postoji jedino kroz interakciju navedenih dimenzija, te razrešavanje žanrovskih problema predstavlja odgovor na pitanja o žanr kao pojmu, o žanr kao pojavi i o žanrovskoj terminologiji.

Međutim, rad Stefanije Skvarčinske nije doprineo uspostavljanju jedinstvenog modela genološke klasifikacije tako da i danas, iako postoji „korenspodencija” na terminološkom planu, pozorišna, filmska, književna, televizijska, kompijuterska i druge oblasti umetnosti i nauke (diskursnih praksi) koriste žanrovske modele po sopstvenom nahođenju. Neposredni krivac za to jeste nepostojanje izgrađenog pojma o žanru, pa se o njemu razmišlja kao o apriornoj ili aposteriornoj, teorijskoj ili istorijskoj, umetničkoj ili filistranskoj, esencijalističkoj ili organističkoj kategoriji. Ovaj rad ima za cilj da pruži sažeti prikaz žanrovkih poimanja i ponudi jedno shvatanje koje treba da doprinese izgrađivanju konzistentnog genološkog modela. Određivanje pojma žanra pomoći će usaglašavanju nedoumica vezanih za njegov pojavni i terminološki aspekt.

Od začetaka nauke o književnosti u antici, problem žanra neraskidivo je povezan ne samo sa kalsifikacijom tekstova već i shvatanjima književnosti. Baviti se žanrom (bilo) je moguće jedino u izgrađenom pojmovnom sistemu u kome su priroda i odnosi delova i celine definisani. O tome svedoče radovi Platona i Arsitela koji su, u okviru svojih filozofskih

³ *Language, Literature and Meaning*, ed. John Odmark, Amsterdam 1980, 210. Videti i Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973, 16, 99-102.

refleksija, postavili temelje svim kasnijim genološkim proučavanjima. I učitelj i učenik slagali su se da je žanr (književnost) esencijalističke (sušstvene) prirode, ali su se oko prirode suštine razilazili.

Platon je u skladu sa idealističkim eticizmom zastupao nominalistički koncept smatrajući da pojam postoji pre pojave. Pesništvo je podelio na osnovu mimeze, tj. načina podražavanja u smislu prisustva ili odsustva pripovedača u tekstu,⁴ na jednostavno pričanje (diegesis), gde pesnik govori u svoje ime, poput ditiramba, čisto podražavanje (mimesis), kojim se predstavlja govor nekog drugog, kao u tragediji i komediji, i pripovedanje koje sjedinjuje ova dva načina, što karakteriše ep. Etički princip podele tiče se didaktično-pedagoškog kriterijuma i Platon izdvaja tekstove koji su pozitivni i prihvatljivi u vaspitno-obrazovnom smislu, i one koje treba izbegavati.⁵

Ključne Platonove postavke preuzima Aristotel, ali ih definiše u potpuno drugačijem smislu u skladu sa svojim organističkim konceptom i shvatanjem da se pojam nalazi u pojavama. On zadržava mimezu kao kriterijum klasifikacije, ali osim načina, uvodi još dve kategorije: sredstva i predmete. Time je omogućen dinamičan model u kome podražavanje nije više senka sveta ideja, već proces ostvarivanja prasluka svih pojava koje nose isti karakter.⁶ Ali, kako je književnost prevashodno namenjena publici, odnosno kako se pojmovi nalaze u stvarima, to su i efekti koje ona izaziva, kao i sama suština književnosti, psihološke prirode – nalaze se u čoveku.⁷ Psihološki, ili tačnije recepcijski kriterijum doveo je do čuvene definicije katarze i postao jednim od osnovnih činilaca u određivanju pojma žanra: „Jer ne treba od tragedije očekivati svako uživanje, nego samo ono koje je za nju osobito.”⁸

Izdvajanjem načina, sredstava i predmeta podražavanja, te uzimanjem u obzir efekata što tekstovi izazivaju kod publike, Aristotel je stvorio prvu celovitu žanrovsku teoriju koja se nije zadržavala samo na knji-

⁴ Podela književnosti na osnovu prisustva/odsustva onog ko govori u tekstu upućuje na to da je subjekat iskazivanja najvažniji činilac književnog dela. Zato nikako ne sme da se prenebregne činjenica da su tekstovi u antici prevashodno bili iskazivani, a ne čitani.

⁵ Naglašavamo da je: „Platonov odnos prema poeziji bio je dvostruk: kao filozof i politički utopista, on ju je svodio na običnu pedagošku meru... a kao čovek svog vremena i pisac, on je želeo i predstavljao jednu novu i značajnu razvojnu etapu poezije, etapu u kojoj ona uvire u filozofiju... Kao filozof, on je želeo da zameni tragički moral novim, sokratovskim; kao pisac, on je želeo da zameni poeziju filozofijom koja biu apsorbovala mnoge elemente poezije. Ali o tome on nije teoretisao.” Anica Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd, 1955, str. 125

⁶ Aristotel zadržava Platonovo učenje o mimezi kao obliku predstavljanja i na taj način isključuje tekstove koji ne predstavljaju, tj. liriku. Antika nije znala za lirsku poeziju, ona će se ustaliti tek u renesansi i klasicizmu, iako su se aleksandrijski filolozi bavili ovim oblikom, ali pre svega zadržavajući se na muzičkim i ritmičkim načelima.

⁷ „Podražavanje je čoveku urođeno još od detinjstva... A kako nam je podražavanje od prirode dato, to isto važi i za osećanje harmonije i ritma.” Aristotel, *Poetika*, prevod M. Đurić, Beograd, 2002, 61.

⁸ *Ibid*, 78

ževnim tekstovima već se bavila umetnošću uopšte⁹ i nastojala da utvrdi razlike između umetničkih i neumetničkih tekstova.¹⁰

Platon i Aristotel, odnosno njihove esencijalističke postavke predstavljaju paradigmu svih kasnijih žanrovskih proučavanja. Međutim, dvojica antičkih filozofa nisu odredili samo paradigmatsku, već su definisali i sintagmatsku osu genoloških istraživanja baveći se trima činiocima književne komunikacije: autorom, tekstom i čitaocem.

Kako bi smo saželi žanrovksa shvatanja od antičkih vremena do danas, iskoristićemo Kunov model promena naučnih paradigmi i svaku on njih prikazati preko dominantnih pojmovnih sistema u okviru kojih se pojavljuju i genološke kategorije.¹¹ Kun smatra da je moderna nauka određena smenom dve paradigme: ptolomejske i galilejske. Ptolomejska faza zasnivala se na geocentričnom poimanju vasiona, naspram galilejske koja je polazila od toga da je Sunce u centru. Međutim, ove dve paradigme nisu dovoljne da predstavljaju celokupnost naučnih (r)evolucija. Početkom dvadesetog veka pojavila se nova paradigma koja je određena Ajnštajnovom teorijom relativiteta. Ona dovodi u sumnju istinitost galilejske paradigme (njutnovske fizike) i naglašava ne samo da centar (kosmosa) ne postoji, već i da su imperativne kategorije ljudske egzistencije – vreme i prostor, subjekt i objekt – promenjive, relativne i zavisne od ugla posmatranja. Ajnštajnova teorija relativiteta otvorila je nove mogućnosti naučnog razvoja i preko postavki Norberta Vinera dovela do relativističke (informatičke) paradigme u kojoj se trenutno nalazimo.¹²

Tri paradigme prirodnih nauka možemo iskoristiti prilikom predstavljanja teorija o žanru, stičući da ukazuje da promene koje su se dešavale u nauci o književnosti nisu vezane za isti period u kome su se odigrale smene u prirodnim naukama, što posebno važi za prve dve faze. Razloga

⁹ Kada govori o razlikama po predmetima podražavanja i navodi kako umetnici podražavaju ljude koji delaju i koji su bolji od nas ovakvih kakvi jesmo, ili gori ili nama slični, Aristotel navodi kao primer i slikare: „To nalazimo kod slikara, jer je recimo Polignot, na primer slikao bolje, Pauson gore, a Dionisije nama jednake ljude”, *Ibid*, 59.

¹⁰ Reč je o čuvenoj razlici između istorije i književnosti i davanju primata ovoj drugoj: istorija govori o onome što se dogodilo i stoga prikazuje pojedinačno, za razliku od pesništva koje je filozofičnije jer izlaže ono što se moglo dogoditi i što je moguće po zakonima verovatnosti i nužnosti. I upravo to prikazivanje opšteg, ili paradigme, jeste suština poezije, a ne stihovna forma.

¹¹ Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, preveo Станиша Новаковић, Beograd, 1974.

¹² Maks Weber je relativizam savremenih nauka definisao krilaticom o *oslobađanju sveta od začaranosti* i istakao: da su usled neprekidne promene saznanja interesa nemogući trajni modeli tumačenja; da na vrednovanje neprestano utiču razne vannaučne kategorije kulturnog značaja; naša saznanja o kulturnim fenomenima su samo parcijalna; perspektive tumačenja menjaju se vremenom; predmeti istraživanja daju elemente za konstrukciju „idealnog tipa” te je time konstrukcija u isti mah i rekonstrukcija; ideja o vrednosti ne može biti uzeta iz same građe. (M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1976, 781.

je više, a najvažniji je da se nauka o književnosti kao naučna disciplina relativno kasno formirala u odnosu na prirodne nauke te joj je trebalo vremena da uhvati korak sa njima. Kunov model nam zato služi kao metnometrija promena u shvatanju žanrova.

Centar književne vasiona ptolomejske paradigme jeste knjiga u njenom iskonskom značenju biblije, pri čemu se žanrovi shvataju kao transcendentni i esencijalistički fenomeni. Galilejsku fazu genoloških istraživanja određuje delo, odnosno akcencija i organistički koncept, dok je u relativističkom razdoblju centar doveden u pitanje preko pojma tekstualnosti i određivanja žanra kao funkcionalne i kognitivne kategorije.

Ptolomejska paradigma obuhvata period od srednjeg pa sve do polovine 18. veka. Prvo pitanje koje se nameći tiče se kriterijuma na osnovu koga smo srednji vek povezali sa razdobljem od renesanse do sredine 18. veka. U literaturi su ovi periodi ne samo izdvojeni već i radikalno suprotstavljeni pošto se navodi da sa renesansom počinje moderno doba koje u potpunosti izokreće društveni život i poimanje umetnosti srednjeg veka, naročito u smislu njenog izdvajanja od religije. To su činjenice koje je nemoguće pobiti. Ali, ako se zadržimo na suštinskim principima koji određuju shvatanja žanrova, primetićemo da, bez obzira na sve razlike, kao zajedničke osobine možemo izdvojiti esencijalizam i transcenciju. Esencijalistički koncept podrazumeva da se žanrovi shvataju kao oblici koji otelotvoruju suštine (Istine), dok je transcencija vezana za njihovu prirodu i poreklo. U tom smislu žanrovi su u osnovi metafore biblije i podrazumevaju kanonizovan i dogmatični smisao koji se može posmatrati iz nekoliko aspekata. Prvo, biblija znači da knjige, odnosno žanrovi imaju jedan, jedinstven, unapred zadat, neprikosnoven i nepromenljiv smisao – u srednjem veku radi se o prosijavanju božanske omnipotencije, a od renesanse je reč o približavanju antičkim uzorima, odnosno prirodi. Drugo, žanrovi su zato slike koje govore i to govorom koji je određen i poseban za svaku priliku. Treće, to je moguće jedino ako se sadržina saobrazi apriornoj formi, odnosno retoričkim sredstvima koja treba da dovedu do željenih efekata. Četvrto, žanrovi su bili poput knjiga na policama, oni ne samo da su podrazumevali aprioran smisao, već među njima nije moglo da dođe ni do ukrštanja. Shvatanja u smislu kontinuiteta ili razvoja nisu postajala, već se sve svodilo na uticaje i sličnosti: što je približavanje uzoru bilo uočljivije, kako u pogledu sadržaja, tako i po pitanju forme, to je knjiga bila uspelija. Peto, konkretni pojavni oblici neprestano su dovodili u pitanje navedena poimanja te je postojala stalna potreba njihove odbrane i dokazivanja (doba poetika).

U drugoj polovini XVIII veka književna istraživanja dobijaju sasvim nov pravac. Tada se desio prelaz iz aristokratske u građansku kulturu koji je uslovio napuštanje klasicističke pseudoaristotelovske poetike zasnovane na kartezijskim „večnim zakonima” prirode, razuma i lepote. Nov način promišljanja o književnosti zasnovan je na trima pretpostav-

kama: na idealu slobodne stvaralačke ličnosti koja ne priznaje zadata pravila, na dinamičnom konceptu umetničkog dela kao autonomnog organizma, a ne ogledala pred licem prirode, i na svesti o istoriji kao beskonačnom kretanju i stalnoj promeni vrednosti.¹³ Odbacivanjem ideje o književnosti kao umeću zasnovanom na racionalno izvedenim zakonima razuma i lepote, u prvi plan istupa teza da je književnost izraz individualnog subjekta, ne približavanje idealnoj formi, već spontana forma samoizražavanja.

U ovom periodu genološka istraživanja određuje paradigma dela. Nasuprot knjige karakteristične za prethodno razdoblje u kome se najviše pažnje poklanjalo retoričkom aspektu književnog ostvarenja, a žanrovi su shvatani u smislu formi što otelotvoruju transcendentne modele, genologija dela transcenciju zamenjuje akcidencijom, a potragu za uzorima ontološkim problemima. Organistička koncepcija dela¹⁴ objedinjuje dva navedena fenomena pa se u jednom slučaju, organsko vezuje za biološko, tačnije morfološko – jer je delo priroda, dok se u drugom shvata ontološki – pošto je priroda oduhovljena. To je uslovilo da se žanrovi posmatraju kako u međusobnoj tako i u interakciji sa svojim okruženjem i promenama koje su uslovljene protokom vremena. Zato poimanje književnih rodova kao prirodnih i/ili istorijskih kategorija obeležava teorije galilejske paradigme.¹⁵

U okviru istorijskih interpretacija književnosti/žanrova galilejske paradigme moguće je primetiti dve struje. Na jednoj strani nalaze se idealističke, spekulativne teorije koje u istoriji vide različite načine ispoljavanja bitnosti, tj. duha, dok su na drugoj one koje istoriju shvataju u smislu tradicije i neprestanih društvenih promena i principa stvaranja.

Najvažnija teorija o žanrovima koja spaja istorijsku sa filozof-

¹³ Zdenko Lešić, „Razvoj književnokritičke svesti,” *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo, 1981, 7.

¹⁴ Razmišljajući o odnosu prirode i umetnosti, koji se u klasicizmu svodio na imitiranje, Gete je smatrao da priroda pruža temu i predmete koje treba izložiti, a pesnik na osnovu toga oblikuje oduhovljenu celinu. Čim se umetnik lati predmeta iz prirode, on više ne pripada prirodi, već postaje zaseban svet, druga – oduhovljena priroda. U tom smislu umetničko delo je autonomno u odnosu na prirodu i ima svoje vlastite zakonitosti, ali je istovremeno i u neprestanoj korespondenciji s prirodom, jer kroz proces simbolizacije postaje njena osmišljena forma. Simbolizacija najjasnije ističe razliku između esencijalističke i organističke koncepcije, jer, po Geteu „istinska simbolika je kada pojedinačno reprezentuje opšte, ne kao san ili sena, već kao živo trenutno otkrivanje nedokučivog.” Johan Wolfgang Gete, „Prirodni oblici poezije,” preveo Miloš Đorđević, u Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, 1991, 183.

¹⁵ Najpoznatiji primer povezivanja biologije i genologije formulisao je Ferdinand Brinetjer (*Evolucija pesničkih žanrova*, 1890). Koristeći evolucionistički obrazac Čarlsa Darvina (*O poreklu vrsta* (1859)), on je pošao od pretpostavke da se književni rodovi ponašaju poput konkretnih individua. Zato je njihov razvoj objašnjavao kao biološki proces napominjući da je reč o fenomenima koji se rađaju, imaju svoju mladost i doba zrelosti, nakon čega opadaju i umiru. Kao i jedinke, i rodovi se bore između sebe koji će od njih nadjačati. Ipak, Brinetjerov koncept isključuje pojam napretka jer se žanr posmatra kao individualna a ne kategorija vrste (što je karakteristika evolucionizma). Time je modifikovan biološki model, a žanr sveden na jedinku čija je sudbina da se rađa, raste, ostvari sebe u zreloom dobu, ostari i umre.

skom interpretacijom i projektuje je na književne tekstove pripada Hegelu. Njegova estetika konačno utvrđuje pojmove o trima književnim rodovima kao i većini vrsta, i predstavlja temelj galilejske paradigme. On smatra da se osnov za klasifikaciju poetskih vrsta mora izvesti iz opšteg pojma o umetničkom izlaganju, jer kao umetnost poezija ne raspolaže nekim materijalom koji bi svojom jednostranošću uputio isključivo na jedan način izvođenja njenih dela. Preko Fihteovih postavki, Hegel uklapa trojni model književnih rodova u dijalektičko trojstvo teze, antiteze i sinteze, s jedne strane, i trojstvo simbolične, klasične i romantične umetnosti,¹⁶ s druge strane. Epika se izdvaja kao objektivna forma pesništva usmerena na totalitet spoljašnjih pojava, lirika je subjektivna forma kojoj je predmet u unutrašnjem svetu onoga koji posmatra i oseća, a drama povezuje obe forme, kako su-bjektivnu tako i objektivnu, u nov totalitet u kome je primetan isto toliko objektivni razvoj koliko i nastanak tog razvoja iz unutrašnjeg sveta jedinice. Zato je dramsko delo kao sinteza ujedno i viši i značajniji rod jer povezuje kroz razvoj radnje objektivno događanje sa čovekovim subjektivnim namerama.¹⁷ Međutim, u sklopu tri faze istorijskog razvoja, drama stoji na sredini – epika se smešta u simboličnu, drama u klasičnu, a lirika u romantičnu fazu. Na taj način drama zauzima dvosmisleni odnos prema epu i lirici: dijalektički, u kome im je nadređena, i istorijski, gde dolazi nakon epa i prethodi lirici.¹⁸

Aleksandar Veselovski predstavlja suprotni tabor u istorijskom

¹⁶ Do pojmova o trima fazama kroz koje umetnost prolazi, Hegel je došao preko odnosa unutrašnjeg značenja (ideje) i spoljašnjeg oblika (forme). U simboličnoj fazi duh se samo naslućuje u formi, u klasičnoj su duh i njegovo ispoljavanje usklađeni, dok u romantičnoj primat ima ideja nad formom.

¹⁷ Ovakav koncept javlja se još kod A. V. Šlegela koji takođe polazi od fihteovske sheme teza – antiteza – sinteza i epici pripisuje čistu objektivnost ljudskog duha, lirici subjektivnost, a dramu prožimanje ovih dvaju principa. Zapravo, on u *Predavanjima o dramskoj književnosti* za kriterijum genološkom razvrstavanja uzima vrstu emociju, te epiku izdvaja po pribranosti, liriku kao u jeziku ostvaren izraz emocije, a dramu kao spoj pribranog espokog iskazivanja i lirske uzbuđenosti. Treba pomenuti i Žan Pol Rihatera, koji relaciju lirika-epika-drama posmatra sa aspekta vremena (i prošlost povezuje sa epom (šta se dogodilo), sadašnjost sa lirikom (šta se događa), a budućnost sa dramom (šta će se dogoditi)), i Šelinga, koji rodove definiše preko odnosa konačnog (subjektive svesti) i beskonačnog (objektivnog sveta) – lirika predstavlja efemerni svet subjektive svesti, epika ostvaruje ravnotežu između konačnog (subjektivnog) i beskonačnog (objektivnog, večno poreklo sveta), drama objedinjuje konačno i beskonačno, ali tek pošto ih je prikazala u sukobu.

¹⁸ Vilhelm Dilta umetnost takođe shvata kao emenciju ljudskog duha. Po njemu, opšteljudski duh ispoljava se kroz istoriju uvek na nov način, pa se može razumeti proučavanjem promena u istorijskom životu ljudi: njegovo neponovljivo očitavanje uočava se jedino proučavanjem ukupne duhovne i umetničke delatnosti u datoj eposi. Dilta prvi uvodi pojam epohe ili perioda kao jedinstvene cline čiji je unutrašnji stožer istorijski specifično ispoljen duh. Proučavanje duha ne može se zasnivati na principima prirodnih nauka jer književnost predstavlja emanaciju duhovnog života i razvija se kroz sukobljavanja ideja. Zato on veliki značaj poklanja doživljavanju književnog dela smatrajući da se pojave mogu razumeti i tumačiti jedino ako se dožive. Svako literarno delo je fiksirana mani-festacija životnih pojava, a hermeneutika je umetnost tumačenja pojedinog dela koja ukazuje to šta

formulisanju pojma žanra jer u svojim istraživanjima nastoji da „ukine spekulativne teorije kako bi se suština poezije pojavila iz njene istorije.”¹⁹ To je moguće jedino ako se epika, lirika i drama posmatraju u kontekstu individualnih psiholoških (pesničkih) karakteristika, književne tradicije i društvenih momenata.²⁰ Psihološke karakteristike pesnika nemaju veze sa „tajnama ličnog stvaranja.” Reč je o činjenici da je pesnik vezan materijalom dobijenim u nasledstvo od prethodnih vremena, te je njegovo ishodište već dato onim što je urađeno pre njega. Svaki pesnik stupa u oblast gotove pesničke reči, on je interesovanjem vezan za poznate sižee, ulazi u kolotrag pesničke mode i javlja se u ono vreme kad je razvijen ovaj ili onaj pesnički rod. Da bi se odredio stepen pesnikove individualnosti, mora se prethodno propratiti istorija onog čime on barata u svom stvaralaštvu, tj. treba proučiti istoriju pesničkog jezika, stila, književnih sižea i završiti pitanjem o istorijskom redosledu pesničkih rodova, njihovoj zakonitosti i vezi sa društveno-istorijskim razvitkom.

Teorija Aleksandra Veselovskog, uvodeći pojmove istorijske poetike i sinkretizma, odbacuje statičan pristup književnim rodovima koji je karakterisao posthegelovsku estetiku nastojeći da otkrije kako se rodovi preobrazavaju kroz istoriju proizilazeći jedan iz drugoga u dugom lancu istorijskih transformacija. Takođe, Veselovski pobija i relativistički pristup žanru karakterističan za pozitivizam po kome su promene u oblicima stvaranja tumačene prostim delovanjem izmenjenih uslova života: „U književnosti se nov sadržaj... koji pridolazi sa svakim novim pokoljenjem, utiskuje u stare obrasce, te forme nužnosti u koje se neizbežno izlio sav prethodni razvoj.”²¹ Ističući činjenicu da se novo u književnosti ne rađa uporedo sa starim, već u njemu samom i da iz njega izrasta, Veselovski nagoveštava poimanje žanra koje će obeležiti relativističku paradigmu.

Početak relativističke (informatičke) paradigme vezan je za prve

je život i šta je istorija. Hermeneutika je poslužila i Emilu Štajgeru u pokušaju da pravi razliku između lirike, epike i drame, s jedne, i lirskog, epskog i dramskog (ili bolje dramatičnog) s druge strane. On smatra da književni rodovi imaju najviši ontološki značaj jer se povezuju sa tri vremenske dimenzije, lirika sa sadašnjošću, epika sa prošlašću, a drama sa budućnošću, i preko njih sa tri fundamentalne mogućnosti čovekovog postojanja: da kroz liriku svet unese u sebe kako bi u sećanju ponovo oživeo isto raspoloženje – osećanje; da kroz epiku predoči u slikama svet kakav je bio – predstavljanje, i da kroz dramu u svojim očekivanjima koncipira neku buduću sliku sveta – dokazivanje. Ipak, književni rod je zbirni pojam koji se kroz istoriju neprestano menja i koji je nužno podložan menjanju. Nasuprot tome, ideje lirskog, (epskog i dramatičnog)² su nepokolebljive, nisu izvedene na osnovu sećanja na sve postojeće tekstualne oblike, a pogotovo ne na osnovu jednog teksta, pošto su tekstovi individualne realnosti i pripadaju promenljivom svetu istorije.

¹⁹ U tom smislu Veselovski odbacuje dijalektičko Hegelovo prvenstvo drame nad lirikom i epikom, i navodi da se književnost razvijala od sinkretizma, preko epa, lirike, drame do romana i savremene poezije. A. Veselovski, *Istorijska poetika*, Beograd, 2005, 65.

²⁰ Ove tri kategorije nedvosmisleno upućuju na čuvenu Tenovu trijadu rasa, sredina, momenat.

²¹ A. Veselovski, *Istorijska poetika*, Beograd, 2005, 543.

decenije dvadesetog veka kada se, gotovo istovremeno, pojavljuju dve teorije – strukturalizam Ferdinanda de Saussura i ruski formalizam. One će uslovičiti napuštanje koncepta dela koje je određivalo galilejsku paradigmu u korist tekstualnosti što je dovelo do poimanja žanra kao funkcionalne kategorije.

Sosir je svojim dihotomijama (oznaka/označeno, jezik/govor, sintagma-tska/paradigmatska osa, sinhronija/dijahronija,) postavio temelje strukturalističkih proučavanja koje su u književnosti nadogradili ruski formalisti. Oni uvode u genologiju pojam niza preko koga je dinamizirano shvatanje o rodovima i vrstama. Po formalistima, niz pojava ne samo što može dati jedinstven smisao već se ova celovitost, shvaćena kako sistem, takođe i kreće. Kretanje je uslovljeno time što se pojave unutar sistema menjaju, pri čemu održavaju svoj međusobni odnos. Kada se odnosi među pojavama značajnije poremete, dolazi i do rastvaranja sistema. Književni žanr se nikad ne ostvaruje na način koji pravila predviđaju, jer reč je o sistemu koji se neprekidno menja i u kome su ogrčenja o pravila isto toliko karakteristična koliko i slučajevi njihovog potvrđivanja. Zato formalisti radi opisivanja dinamičnog sistema žanrova govore o dominantama od odlučujućeg značaja za sistem, o intenciji i o usmerenosti.

Usmerenost je korelativnost između teksta i žanrovskog sistema epohe, neka vrsta autofunkcije u okviru žanrovskog sistema.²² Pošto se rodovi ne preobražavaju samo u dijahroniji, kroz određeni vremenski period, već se menjaju i njihovi uzajamni odnosi u sinhroniji, u horizontalnoj ravni, u sistemu date literarne epohe, dominantna je onaj žanr što u eposi zauzima glavno mesto u hijerarhiji žanrova, ali i neki od tradicionalnih žanrova koji je s obzirom na izmenjenu osnovnu intenciju ili usmerenost pretrpeo preobražaj svoje strukture. Književni rod čine dela sa identičnim dominantama, odnosno uporedivim, sličnim konstrukcijskim načelima. Pri tom, književni rod je kategorija koja se neprestano može menjati u estetskom vrednovanju u novoj interpretaciji.

U doba raspadanja nekog žanra on se iz središta seli na periferiju, a na njegovo mesto, od nebitnih književnih sitnica i iz zabačenih delova do tada skrajnute književnosti, izbija u središte nova pojava. Ovakve promene ukazuju na to da se svojstva književnosti (intencije) koje u određenom trenutku deluju primarnim, neprestano menjaju i da nisu ograničene na samu književnost. Za književno delo bitno je konstrukcijsko načelo koje se primenjuje na građu pa Tinjanov zaključuje da je suština nove forme u novom načelu konstrukcije, u novom odnosu između konstrukcijskog fak-

²² Formalisti razlikuju *autofunkcije* kao povezanost jednog elementa dela sa sličnim elementima drugih dela, što predstavlja konstrukcijsku funkciju datog elementa, i *sinfunkciju*, tj. povezanost jednog s drugim elementima date strukture. Otuda proizilazi da isti element može imati različite funkcije u različitim strukturama.

tora i potčinjene građe.²³

Tako su formalisti objedinili dijahroniju i sinhroniju, i pokazali da se žanrovi ne preobražavaju isključivo po nekoj vremenskoj vertikali već da menjaju svoj uzajamni odnos i unutar određenih horizontalnih preseka ove vertikale. Govoreći o nizovima kulture, od kojih je jedan i književnost, i insistirajući na njihovoj međusobnoj povezanosti i zavisnosti, oni su otvorili mogućnost i ka sociološkim, a ne samo stilističkim proučavanjima, jer upravo je kontekst taj koji uslovljava promene značenja, tj. da fiksirana jezička struktura (tekst) menja svoje smislove u zavisnosti od vremena i prostora u kojima se ostvaruje. Zato predmet proučavanja književnosti od formalizma postaje odnos značenja i način njegovih izgrađivanja, a ne tematika književnih tekstova.

Formalisti se smatraju i utemeljivačima semiotičkih istraživanja koja svoju konkretnu artikulaciju dobijaju u Pirsovoj i Morisovoj teoriji (*Osnovne teorije o znacima*, 1939). Nasuprot Sosriru koji je u centar proučavanja postavio znak, Pirs i Moris bave se problemom semiosisa – procesom upotrebe ma kog znaka, tj. znakovnog događanja.²⁴ Semiosis oni dele na tri činioca: znak, referent (predmet na koji se znak odnosi), interpretator. Odnosi među ovim činiocima mogu biti trojaki: sintaksički (odnos između samih znakova), semantički (odnos znaka i njegovog referenta) i pragmatični (odnos između znaka i njegovog korisnika). Za semiotičko proučavanje književnosti najvažnija je postavka da je tekst ne samo kombinacija znakova, kako je Sosir smatrao, već i znak koji je određen sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim karakteristikama.²⁵ Time su semiotičari redefinisali pojam književne komunikacije koji je u galilejskom periodu počivao na trijadi pisac – delo – čitalac, govoreći o trima dimenzijama: sintaksičkoj (odnos između elemenata teksta kao i tekstova u sinhroniji i dijahroniji), semantičkoj (odnos teksta prema stvarnosti, referentu) i pragmatičnoj (odnos između interpretatora (autora, čitaoca) i teksta).

Semiotičari su značajni i po bitno drugačijem odnosu prema žanru i njegovim matricama i konvencijama. U tom smislu posebno se izdvaja Juri Lotman i njegovo razlikovanje estetike istovetnosti i estetike suprot-

²³ Zato Tinjanov smatra da se prilikom definisanja žanra moraju uzimati u obzir funkcije, a ne drugorazredne karakteristike kao što je, na primer, dužina dela (*Književna činjenica*, 1924)

²⁴ Proces u kome neka čulima dostupna jedinica služi da uputi na nešto izvan sebe nekome ko je u stanju da ta dva momenta poveže.

²⁵ Treba istaći i to da se Moris zalagao da semiotika postane organon (instrument) i metodologija svih nauka. Zato ona mora da zadovolji osnovnu epistemološku pretpostavku – metajezičnost, tj. mora da koristi u svojim opisima terminološku leksiku. Ovo je neposredno uticalo na shvatanja Ričardsa i Odgena, odnosno Stefanije Skvarčinske. Morisova odnos prema semiozi kao organonu nauka, ukoliko se uporedi sa Hegelovom koncepcijom koja je u sistemskim pojmovima roda, smatrajući ih duhovnim oruđem istorije jer prikazuju određene faze razvoja, videla to isto, na najbolji način ilustruje razlike galilejske i relativističke paradigme.

nosti . Ukazujući da je tekst nerazdvojjiv od svog okruženja, on insistira da isti u toku istorijskog postojanja ili prelaskom iz jednog u drugi kulturni kontekst može doživeti preraspodelu funkcija i promenu žanra. Sam autorski izbor žanra u startu je uvek informativan, jer svaki izbor prenosi neku informaciju, pri čemu se podrazumeva i da čitalac očekuje signale koji upućuju na izabrane norme.²⁶

Zato Lotman smatra da je „...umesno da se uvede... pojam odnosa stvarne strukture dela (stvarnog koda) prema strukturi koju slušalac očekuje”.²⁷ Upotrebljavajući pojam funkcionalne korelativnosti on deli književnost na dve vrste:

„Prvu vrstu čine umetničke pojave čije su strukture unapred date i slušačovo očekivanje opravdava celo ustrojstvo dela. U istoriji umetnosti sveta, ako uzmemo svu njenu istorijsku širinu, umetnički sistemi koji estetsku vrednost vezuju za originalnost pre predstavljaju izuzetak nego pravilo. Folklor svih naroda, srednjovekovna umetnost, koja predstavlja neizbežnu svetsko-istorijsku etapu, *commedia dell'arte*, klasicizam – to je nepotpun spisak umetničkih sistema koji su vrednost dela merili čuvanjem određenih pravila a ne njihovim rušenjem. Pravila izbora leksike, pravila izgradnje metafore, ritual pripovedanja, strogo određene i unapred slušaocu poznate mogućnosti sižejnih sprega, *loci communi* – celi odlomci okamenjenog teksta – obrazuju potpuno osoben umetnički sistem. Pri tome je, to je naročito važno, slušalac snabdeven ne samo odbirom mogućnosti nego i u parovima njemu suprotstavljenim odbirom nemogućnosti za svaki nivo umetničke konstrukcije. Rušenje strukture koju slušalac očekuje i do koga bi došlo ako bi autor izabrao ‘nemoguću’, sa gledišta pravila koda, situaciju, pri datom sistemu umetničkog vaspitavanja izazvalo bi predstavu o niskom kvalitetu dela, o autorovoj neveštini, neznanju ili čak bogohulnosti i grešnoj drskosti.”

„U osnovi umetničkog sistema ovog tipa leži zbir principa koji se može odrediti kao *estetika istovetnosti*. Ona se zasniva na potpunom poistovećivanju slikanih životnih pojava sa auditoriju već poznatim modelima-klišeiima koji su ušli u sistem ‘pravila’. Klišeji u umetnosti – to nisu pežorativne reči, nego određena pojava koja je negativna samo iz izvesnih istorijskih i strukturalnih aspekata. Stereotipi (klišeji) svesti imaju značajnu ulogu u procesu spoznaje – i šire – u procesu predavanja informacija. Gnoseološka priroda estetike istovetnosti sastoji se u tome što se raznolike životne pojave spoznaju putem njihovog izjednačavanja sa određenim logičkim modelima. Pri tome umetnik svesno odbacuje kao nesušastveno sve ono što čini individualnu osobenost pojave, izjednačavajući pojavu sa njenom suštinom, a suštinu – sa jednim od gotovih gnoseoloških modela kojim

²⁶ Norbert Viner, *Kibernetika i društvo*, Beograd, 1964.

²⁷ J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970, str. 244.

raspoláže. Umetnost ovog tipa je uvek umetnost generalizacije, uzdizanja do apstraktnog. To je umetnost poistovećivanja.”²⁸

Uvođenjem pojma estetike istovetnosti ili monotonih nizova, princip novine, originalnosti i lično-individualnog stvaralačkog načela, prestali su da suvereno vladaju književnom teorijom. Estetika istovetnosti u prednji plan stavlja formule, topoe i kanonizovane postupke, nasuprot estetiци suprotnosti koja insistira na individualnom i originalnom, onom što je teško predvidljivo. Ali, „jednolikost na jednom polu istovetnosti kompenzuje se najneobuzdanijom raznolikošću na drugom polu. Nije slučajno što najtipičniji oblici ispoljavanja estetike istovetnosti, mada na jednom polu ističu okamenele sisteme likova, sižejnih shema i drugih strukturnih elemenata, na drugom polu ističu toliko fluidan i toliko nestalan oblik umetničkog stvaranja kao što je improvizacija.”²⁹ Takvo poimanje estetike istovetnosti omogućilo je Lotmanu da pokaže kako je žanrovska shemati-zovanosti usko povezana sa gnoseološkim i kognitivnim kategorijama.

Na osnovu ovakvih postavki konstituisana je nova poetika koja polazi od toga da se estetska činjenica ne može samostalno razmatrati, već jedino preko odnosa sa drugim sličnim činjenicama. Odnos među činjenicama nije mehanički ni linearan, već sistem korelacija: u njemu svaka činjenica predstavlja niz funkcionalnih preseka. To znači da je književna činjenica zapravo snop odnosa prema sistemu u kome se posmatra. Način na koji je sistem organizovan, njegov unutrašnji poredak je struktura.

Strukturalno poručavanje podrazumeva da je svaki tekst sistem čiji su elementi organizovani na dijalektičkom principu jedinstva suprotnosti – književni tekstovi prožeti su protivrečnostima koje se prevladavaju. Pošto je tekst dijalektički organizovana celina, strukturu njegovog smisla treba tražiti u unutrašnjem funkcionisanju. Dakle, nauka o književnosti se bavi načelima po kojima funkcioniše književni sistem.

Strukturalizam i semiologija su tako otvorili nove mogućnosti proučavanja književnosti koje se mogu svesti na tri dominantna smera kojima je nauka o književnosti, pa i genologija, krenula u relativističkoj paradigmi. Prvo, književnost se posmatra kroz pojam tekstualnosti, drugo, analizira se čitaočeva uloga u proizvodnji značenja i treće, proučava se uti-

²⁸ Ibid, str. 224-226. Estetika istovetnosti omogućila je Umberto Eku izdvajanje serijalnosti za jednu od bitnih pokazatelja moderne estetike. On razlikuje četiri tipa serijalnosti: ritejk (the retake) – obuhvata nastavak (the sequel) kao i prethodnik (the prequel) i prikazuje šta se desilo sa avanturama i poznatim junakom posle ili pre epizode iz koje potiče, rimejk (the remake) – novo, ponovno pričanje stare priče, serije – počivaju na istoj narativnoj matrici koja obuhvata niz glavnih i sporednih likova; sage – prate aktivnost porodice tokm različitih vremena. Zato se kao kriterijum modernog koncepta estetske vrednosti (ili estetike serijalnosti) izdvajaju dva uslova koji tekst mora ispuniti: 1) mora uspostaviti dijalektičko jedinstvo između novog i poznatog, tj. sheme i inovacije; 2) dijalektika mora biti identifikovana od konzumenta koji treba ne samo da „uhvati” sadržaj poruke, već i da prepozna načine na koji poruke prenosi sadržaje. („Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” *Daedalus magazine*, Fall 1985, 174, 175).

²⁹ J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, 371.

caj konteksta.

Najuočljivije razlike između galilejske i relativističke paradigme tiču se promene objekta istraživanja, odnosno napuštanja pojma dela u korist pojma teksta. Rolan Bart³⁰ je navedenu smenu najbolje ilustrovao. Po njemu, delo je suspstancija koja zauzima deo prostora knjiga (npr, u biblioteci), a tekst je metodološko područje. Delo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora (ili još bolje, to je tekst zato što zna za sebe da je tekst) i doživljava se samo u delatnosti proizvodnje. Tekst nije produkt pisca – ja koje piše, on nikad nije više od papirnog ja, ne nastaje u procesu pisanja, već kroz čitanje, potrošnju koja je u suštini poigravanje tekstem. Delo shvaćeno, zapaženo i prihvaćeno u svojoj integralnoj simboličkoj prirodi je tekst čiji je konstitutivni pokret u tome da prolazi kroz delo ili dela. Tekst se ne zaustavlja na (dobroj) Književnosti; on ne može biti sadržan u hijerarhiji, čak ni u jednostavnoj podeli književnih rodova. Ono što sačinjava tekst je njegova subverzivna moć u pogledu starih klasifikacija. Delo je zatvoreno na označenom, tekst primenjuje beskonačno odlaganje označenog, on se događa: njegovo područje je područje označitelja. Logika koja upravlja tekstem nije sveobuhvatna (definijska, ono što delo znači) nego metonimijska. Tekst je pluralan, i to ne samu u smislu da ima više značenja, nego da postiže mnoštvo značenja. Konačni pristup tekstu proizilazi i zasniva se na uživanju, na hedonističkoj estetici.

Ovakvo poimanje teksta suprotstavlja se tradicionalnom pojmu dela koji svoje jedinstvo duguje spoljašnjim izvorima ili autoritetima – piscu, svetu, žanru, situaciji i sl. Tekst je, naprotiv, u svojoj koherenciji oslonjen isključivo na konvertibilan skup pravila koje deli sa drugim tekstovima. Priroda tih pravila određuje se na osnovu sintaksičke, semantičke i pragmatične prirode teksta. Sintaksički aspekt podrazumeva da su pravila funkcionisanja teksta objedinjena u njegovoj dubinskoj, generativnoj strukturi. Semantički pristup specifičnost tekstova vidi u stvaranju koherentnih smislova pomoću rekurentnih (povratnih) nizova koji otvaraju poprečne izotopije,³¹ dok se u pragmatičnom smislu tekst posmatra u odnos sa znakovnim sistemima, odnosno praksama čitavog polja kulture u kojoj nastaje.

Naglašavanjem činjenice da pojam žanra (književnosti) ne zavisi samo od osobina tekstova, već prevashodno od njihovih međusobnih odnosa, namesto teksta, junak nauke o književnosti (u takozvanoj poststrukturalističkoj fazi) postaje tekstualnost.

Žanrovi su u galilejskoj paradigmi shvatani kao unutrašnje forme,

³⁰ Roland Barthes, „Od dijela do teksta“, u Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986, str. 181-186.

³¹ Pod izotopijom se podrazumeva prikupljanje, sažimanje značenja, načelo sličnosti nesličnih jedinica, odnosno postojanje dvaju ili nekoliko sema (minimalnih jedinica značenja) zajedničkih dvama suprotstavljenim segmentima. (Greimas, A. J, *Semantique structurale : recherche de methode*, Paris, 1966, 125).

esencije (suštine) iz kojih se dela izvode. Po ovim stavovima, književno delo sa svojim značenjem i formom organski je proizašlo iz svog generičkog centra. To je dovelo do Geteovog stava o trima prirodnim formama poezije i uslovalo da metafizičke kategorije vladaju žanrovskim teorijama. Teoretičari su pokušavali da odrede esenciju pojedinih žanrova preko kategorija kao što su subjekt, objekt, vreme ili mesto podrazumevajući da je literarni diskurs, određen estetskim, imaginativnim i drugim unutrašnjim karakteristikama, razdvojen u tri tipa – liriku, epiku i dramu – i da se samo ona dela koja pripadaju nekom od navedenih tipova mogu se smatrati književnim. Odnos između konkretnog teksta prema žanru i književnosti svodio se na hijerarhijske odnose: delo pripada književnoj vrsti ili žanru, koji je jedan od tri prirodne forme (roda), a sam rod je neophodni deo književnosti.

Dok je esencijalizam organističkih teorija insistirao da individualni fenomeni (konkretni tekstovi) imaju apriornu suštinu koja određuje njihov identitet u okviru neke od kategorija generalizacije (kao što je književna vrsta), antiesencijalizam relativističke paradigme tvrdi da su fenomeni književnosti neodredivi, bez stabilnog sadržaja, i kao zasebni objekti, ne predstavljaju ili ilustuju ijedan tip. Sa jedne strane, identitet književnih tekstova zavisi od njihove veze sa drugim ekvivalentnim fenomenima, tj. počiva na sistemu razlika, i sa druge, on je određen posmatračevom socio-kulturnom, kognitivnom i psiho-ideološkom perspektivom, kao i istorijski usloveljnoj ulozi koju tekst igra u datoj kulturi. Ni književnost ni žanrovi zato nisu kategorije sa permanentom i nepromenljivom esencijom.

Šezdesetih godina prošlog veka otpor prema esencijalizmu, ili metafizici prisustva po Deridi, doveo je do koncepta intertekstualnosti i kritičkog poimanja da je književnost institucija, odnosno fikcija ideologije srednje klase.³² Sam pojam intertekstualnosti potiče od Julie Kristeve.³³ Ona polazi od Bahtinovog pojma dijalogizma i povezuje ga sa istorijskim,

³² Videti: M. Juvan, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000. 52, 92-104, 117-38

³³ Sem Kristevine, jedna od najpoznatijih teorija intertekstualnosti pripada Ž. Ženetu. U *Uvodu u arhitektu*, kao i u *Palimpsestu* on pokušava da uspostavi jednu drugačiju teoriju žanrova: „Predmet poetike nije tekst nego arhitekt, to jest skup opštih i transcendentnih kategorija – tipova govora, načina kazivanja, književni žanrovi itd. – kojima pripada svaki pojedinačni tekst.” Odnose između tekstova on određuje kao transtekstualnost (arhitektstualnost); paratekstualnost je odnos teksta prema njegovom spoljnom kontekstu – naslov, predgovor...); intertekstualnost predstavlja prisustvo jednog teksta u drugom u vidu citata, aluzija i sl, drugim rečima odnos između intratekstova; hipertekstualnost podrazumeva podražavanja i obradu dva teksta ili teksta i nekog stila); metatekstualnost je odnos teksta i komentara tog teksta. Nije zgoreg pomenuti i teoriju intertekstualnosti Mišela Rifatera (Michael Riffaterre). Po njemu intertekstualnost je modalitet percepcije, odgonetanje teksta koje vrši čitalac identifikujući strukture kojima tekst duguje svoja umetnička svojstva. Intertekst u pravom smislu je korpus tekstova koje čitalac može osnovano povezati sa tekstom pred svojim očima, tj. to su tekstovi na koje se podsetio preko onoga što čita. Rifater izdvaja tri tipa intertekstualnosti: komplametarni, posredovani i intratekstualni tip.

društvenim i političkim elementima subjekta što piše/čita ističući logiku razlike koja treba da zameni supstancu ili esenciju vezama između elemenata.³⁴

Intertekstualnost, zajedno sa povezanim konceptima „pisanja” ili „označavajuće prakse” predstavljena je u kontekstu razbijanja nekad homogenog koncepta književnosti. Tako, na primer, francuski teoretičari književnost prevode u funkcionalni pluralitet književnosti,³⁵ ili u potpunosti zanemaruju njene konture u anarhičnoj heteroglosiji. Granica između estetsko-artističkih i drugih žanrova u simboličnoj razmeni nije više unapred data, već suprotno – ona je društveno iskonstruisana u okvirima institucionalizovanih praksi, kao što su školski sistem, književna istorija i izdavaštvo. Iako je u početku smatrano da pojam žanra sadrži više supstance od književnosti, ubrzo je pokazano da on nije ništa drugo do mreža intertekstualnih i transtekstualnih veza. Ipak, nije samo intertekstualnost figurirala kao interpretativni okvir koji se suprotstavljao genološkim shvatanjima elite jer su genološke postavke doprinele objašnjenju fenomena intertekstualnosti. Došlo se do svesti da žanrovski identitet zavisi upravo od intertekstualnosti koja joj je u osnovi, i koja omogućava čitaocu da je shvati kao jasni izraz pišćeve komunikativne strategije.³⁶ Obeležena, eksplicitna intertekstualnost određuje se kao citatnost, a žanrovi koji od nje zavise su parodija, travestija, burleska, pastiš, kolaž, parafraza, varijacija, imitacija, nastavak, interpretacija itd.³⁷

Žanrovi koji počivaju na citatnosti funkcionišu kao i „obični” žanrovi, iako ih je moguće shvatiti i poput njihovih modulacija, tj. parodija. Međutim, svaki tekst može da se shvati kao parodija, bez obzira na to kakve su njegove karakteristike. To je otuda što tekstovi koji se određuju kao parodični zapravo upućuju na svoje predtekstove i kroz parodiranje njihovih osobina izlažu sličnu intertekstualnu sintaksu ili semantiku; oni takođe imaju sličnu komunikativnu funkciju, tj. pragmatiku. Parodije su zaslužne i jer se preko njih jasnije percipiraju autor, čitalac, poetika i izgrađuje me-

³⁴ Kristeva, Julia. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, 150-53, 172-73

³⁵ Vincent B. Leitch, *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York, 1992, 59-60

³⁶ Npr, Katie Wales smatra da je žanr „intertekstualni koncept” (Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*. London 1989, 259), John Hartley navodi da se on mora razumeti kao skup odnosa između tekstova (O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske: *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London. 1994, 128); Tony Thwaites naglašava da je svaki tekst zavistan od generičkih normi koje ga ostvaruju, ali i da se generičke norme potvrđuju sa svakim tekstom (Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules: *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne 1994, 100). Derida navodi da nema teksta koji ne pripada žanru... svaki tekst pripada jednom ili više žanrovima, ne postoji nežanrovski tekst. (Derrida, Jacques: ‘The law of genre’. In W J T Mitchell (Ed.): *On Narrative*. Chicago, 1981, 61)

³⁷ M. Juvan, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000, 31-46, 265-70

tadiskurs književnosti.

U relativističkom periodu desila se promena u sistemu književne komunikacije. Indikacije, reprodukcije i rekognicije žanrovskih obeležja koje su ranije bile „posao” autora, kritike i čitalaca, proširile su se na sve koji su uključeni u predstavljanje i kritičku interpretaciju tekstova (mediji, urednici, novinari i sl). Tako je demarkacija književnih vrsta i prepoznavanje žanrovskih obeležja tekstova postalo neodvojivo od okolnosti i ciljeva učesnika (književne) komunikacije i ekonomije koji se ne koriste ili ne pozivaju na metodološko znanje.

Autori izborom žanra nastoje obezbedeti određeni tip publike i njihov potencijalni odgovor; istovremeno oni smeštaju svoja ostvarenja među poznatim delima i diskursima da bi istakli glavna tematska, stilska i ideološka obeležja svog pisanja. Za čitaoca, identifikacija žanrovskog profila određenog teksta i njihovo poznavanje postojećeg žanrovskog repertoara utiče pri izboru datog teksta i načina na koji će ga čitati. Tokom procesa čitanja, žanr funkcioniše kao medijator koji povezuje podatke koji se unose sa postojećim, zapamćenim shemama, što pomaže čitaocu da novu informaciju „obrađi” kognitivno.³⁸

U poređenju sa čitaocima, kritičari prepoznaju žanr i preko postupaka predstavljanja i potvrđivanja vrednosti publici, na primer, kada govore o apriornim skalama visokih i niskih žanrova. Medijatori teksta – urednici, izdavači i sl. – koriste žanrovske osobine da bi obezbedili svojim kućama simbolični i finansijski kapital: oni odlučuju koji je žanr profitabilan, obraćaju se određenoj grupi publike, obezbeđuju prestiž i sl. Na kraju, nisu zanemarljivi ni bibliotekari koji moraju rasporediti knjige po grupama da bi olakšali potragu za specifičnim tipom informacija.

Koncept žanra povezuje elemente i sheme govora/pisanja prema kognitivnoj aktivnosti što sređuje podatke u modele i mentalne slike, preko kojih se podaci porede i usaglašavaju sa „pozvanim”, postojećim žanrovskim shemama, tj. sa shemama pamćenja izvedenih iz prethodnih „obrada teksova”. U okviru ovakvog objašnjenja, teorija intertekstualnosti se pokazala veoma korisnom: ona ne samo da je pomogla da se obrazloži neesencijalistički pogled na poreklo, postojanje i promene žanrovskih formi, već i da se uoči i prikaže veza teksta i žanra. U tom smislu, žanrovi se ne shvataju više kao unutrašnje forme zatvorene u konkretnim objektima iste klase, već kao rezultat intertekstualnih i metatekstualnih procedura koje u potpunosti obuhvataju i određuju pisanje i čitanje.

Intertekstualna objašnjenja žanra omogućila je poststrukturalistička dekonstrukcija opozicije kod – tekst. Strukturalisti su kod shvatali kao fundamentalni i smostalni entitet koji postoji nezavisno od tekstova i proiz-

³⁸ Keunen, Bart. „Bakhtin, Genre Formation, and Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.2 (2000): <<http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>>

vodi iste, ili kao urođenu kategoriju individualne svesti ili kolektivno nesvesnog. Tekst se shvatao kao drugostepena, izvedena, derivaciona pojava. Takva logika bila je prisutna i u odnosu između teksta i žanra, jer se potonji razumeo kao lingvistički podkod. Roland Bar je u periodu prelaska sa strukturalizma na poststrukturalizam, bio prvi koji je ovaj odnos izokrenuo naglavce. On je prikazao kod ne kao apstraktni sistem znakova realizovan u konkretnom tekstu, već kao nestabilno, otvoreno ukrštanje tekstova u njihovoj označiteljskoj praksi, ili kao specijalni oblik intertekstualnosti. Ontološki, kod je predstavljao parazita konkretnog teksta i govora.

Na kraju, intertekstualnost se pokazala kao uspešna u dekonstrukciji tradicionalne hijerarhije po kojoj svaki tekst pripada književnoj vrsta, ova rodu ili prirodnoj formi, a ona književnosti kao metažanru. Književno ostvarenje, u potpunosti nasuprot, evocira mnoge i različite generičke reference, efikasno ih mešajući i prilagođavajući. Tekst je prostor gde se različiti generički modeli ne samo susreću već i konstruišu i dekonstruišu jedni druge. Intertekstualne reference na prototipične tekstove i formalno-tematske osobine prisutne u različitim serijama sličnih tekstova odlučujući su faktori u formulisanju žanrova, koji obezbeđuju njihov kontinuitet u svesti pisaca, čitalaca, kritičara i drugih, i u isto vreme ih menjaju kroz istoriju. Intertekstualnost transformiše žanrovsku strukturu, jezik, teme i funkcije, smeštajući ih u vezu sa drugim književnim i vanliterarnim žanrovima koje pokreće repertoara socijalnih diskursa.³⁹

Koncept intertekstualnosti, suprotstavljen metafizici prisustva, snabdeo je genologiju mogućnošću objašnjenja žanrovskog identiteta bez zanemarivanja semantičkih, sintaksičkih i pragmatičnih dimenzija teksta. Ove dimenzije su početne pozicije prilikom formiranja žanrova u književnoj produkciji i žanrovskoj svesti. Žanrovi postoje na društvenim praksama koje okružuju, obuhvataju i određuju intertekstualne i metatekstualne reference na prototipične tekstove ili nizove tekstova. Žanrovi su zapravo kognitivna i pragmatična sredstva za intertekstualno usklađivanje sa postojećim modelima.

Zato smatramo da žanr kao pojam predstavlja kategoriju na osnovu koje se vrši interakcija sa tekstem, drugim rečima stvaranje i interpretacije, povezivanje i razlikovanje tekstova. Pošto je suštinski vezan za tekst, određivanje žanra neminovno mora započeti definisanjem pojma teksta. Većina genoloških teorija čini previd jer polazi od žanra i ide ka tekstu, a ne obrnuto.

Tekst je lingvističko-semiloška kategorija koja predstavlja svako ulančavanje znakovnih jedinica u vremenu i prostoru, fiksirano i konkretizovano prema normama datog znakovnog sistema, komunikativne funkcije.

Lingvistika pod tekstem podrazumeva ostvareni produkt (pred-

³⁹ Videti Marc Angenot, „Intertextualité, interdiscursivité, discours social,” *Texte 2*, 1983, 101-112.

met) i prevashodno se bavi njegovom gramatičnošću, odnosno sintaksičko-semantičkim karakteristikama. Da bi jedan niz jezičkih jedinica bio smatran tekstom, on mora da zadovolji sedam principa gramatičnosti. To su: kohezija, koherencija, intencija, prihvatljivost, informativnost, stituiranost i intertekstualnost.⁴⁰

Tekstualni nivo predstavlja zaseban nivo lingvističke analize jezika s obzirom na to da zadovoljava princip o dvostrukoj artikulaciji po kome se svaki nivo sastoji od jedinica nižeg i istovremeno izgrađuje jedinice višeg nivoa. U tom smislu, tekst se određuje kao spoj najmanje dve emancipovane, izdvojene rečenice između kojih se uspostavlja neki tip logičko-semantičke veze, a kontekst predstavlja viši nivo ostvaren posredstvom tekstova. Gramatičko proučavanje konteksta obuhvata analizu tekstualnih i leksičkih konektora koji predodređuju tip smisaonih odnosa između rečenica i teksta.

Semilogoja u tekstu vidi komunikativni proces i smatra da osim gramatičkog, jezičkog principa u njegovoj realizaciji učestvuje najmanje još jedan modelativni sistem. Iako polazi od gramatičkih svojstava, semilogiju prevashodno zanimaju ti drugi, naknadni modeli preko kojih se tekst ostvaruje i otuda posebnu pažnju poklanja produkciji, recepciji i interpretacijama tekstova.⁴¹

U semiloškoj perspektivi tekst se shvata kao spoj iskaza – minimalnih komunikativnih jedinica. Da bi imao komunikativnu funkciju, on mora da zadovolji tri kriterijma: efikasnost, efektnost i prikladnost. Efikasnost zahteva da se tekst koristi sa minimumom napora. Efektnost je suprotna jer nastoji da impresionira i stvori adekvatnu sutciju za prihvatanje ili dopadanje komunikativnog cilja. Prikladnost usaglašava prethodna dva principa, odnosno karakteristike teksta sa standardima tekstualnosti.⁴²

Nauka o znakovima na svoj način interpretira princip dvostruke

⁴⁰ Kohezija su načini na koji se jezičke činjenice od kojih se tekst sastoji smisaono povezuju u rečenice (referencijalnost (denotacija), elipsa, konjukcija, leksička kohezija) (M. A. K. Halliday, R. Hasan, *Cohesion in English*, London, 1976). Koherencija podrazumeva principe preko kojih se ostvaruje unutrašnji smisao teksta i vezuje za spoljašnji svet – logičko-semantičke veze u tekstu i prema stvarnosti. Intencionalnost obuhvata nameru pošiljioca da ostvari kohezivan/koherentan tekst čija je svrha ostvarivanje cilja koji se može identifikovati. Prihvatljivost je primaočevo očekivanje da tekst bude kohezivan/koherentan i od neke važnosti za njega. Informativnost se tiče (ne)predvidljivosti i (ne)očekivanosti teksta u datoj situaciji: u slučaju da je tekst nepredvidljiv (pošto je neočekivan) „potraga za motivima njegovog nastanka i svrhe” odvija se od strane primaoca (D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, 1986). Stituiranost obuhvata probleme prilagođavanja teksta datoj situaciji: tekst mora da je relevantan za situaciju u kojoj se koristi. Intertekstualnost je produkcija i recepcija teksta zavisna od poznavanja drugih tekstova učesnika komunikacije. (de Beaugrande, R. W. U. Dressler, *Introduction to text linguistics*, London, 1981).

⁴¹ J. Dolník, E. Bajzíkova, *Textová lingvistika*, Bratislava, 1998.

⁴² de Beaugrande, R. W. U. Dressler, *Introduction to text linguistics*, London, 1981, *Pragmatics. The Linguistics Encyclopedia*, Ed. Kirsten Malmkjaer Malmkjaer, London, 1991.

artikulacije jezika. Ona u tekstu vidi kako niz znakova (komunikativnih jedinica) koje ga ostvaruju, tako i ostvareni znak. Nivo na kome se tekst ispoljava kao znak jeste kultura. Uključivanje teksta u kulturu realizuje se preko diskursnih praksi – entiteta karakteristične društvene pozicije i komunikativnih strategija koji vrše naknadno modelovanje stvarajući od teksta predmet komunikacije: obrazovni sistem, nauka, umetnost, političke stranke, elita, umentici, udruženja književnika, sportista, amatera, penzionera i ljubitelja svega i svačega, mediji, nevladine organizacije..., rečju, sve što čini društvenu stvarnost datog vremena i prostora i oglašava se na javnoj sceni kreirajući horizont komunikacije. Diskursne prakse ne podrazumevaju samo institucionalizovane oblike tekstualne komunikacije, već u isto vreme obuhvataju i one vaninstitucionalne, subverzivne. Takođe, one se menjaju vremenom što dovodi i do promena smisla tekstova, odnosno kulture u celosti.

Prema tome, tekst je određen janusovskom prirodom jer kao konkretan, ostvareni predmet neprestano menja svoje smislove, tj. predstavlja proces. Invarijantni deo teksta tiče se njegove fiksiranosti, tačnije sintakse, dok varijabilni obuhvata semantičku⁴³ i pragmatičku stranu, te podrazumeva različite interpretacije sintaksičkih odnosa, bilo na unutrašnjem planu međusobne povezanosti sintaksičkih elemenata, bilo u smislu psiho-ideoloških (spoljašnjih) koncepata u čijim okvirima se stituiraju.

Ovakva priroda teksta mora se uzimati u obzir prilikom definisanja pojma žanra.⁴⁴ Zato možemo reći da žanr predstavlja kognitivnu kategoriju,⁴⁵ u isto vreme i produkt i proces, koja omogućava razumevanje, osećanje, spremnost i želju⁴⁶ za stvaranje/prihvatanje/povezivanje tekstova,⁴⁷ upućuje na način na koji se stvarnost doživljava i predstavlja, i

⁴³ Semantiku teksta ni u kom slučaju ne treba poistovetiti sa „značenjem“ ili „idejom“. Ona podrazumeva funkcije, odnose sintaksičkih elemenata. Najbolji dokaz da je reč o promenljivoj kategoriji jeste primer Hamleta. Sve do 19. veka oklevanje danskog kraljevića nije smatrano relevantnim jer se radilo o karakterističnim postupcima, tačnije odnosima elemenata u tragediji osвете. Međutim, kada je ovaj podžanr prestao da bude aktuelan, počeo je da se pripisuje i drugačiji smisao sastavnim elementima tragedije te se način povezivanja isith krenuo tumačiti kroz poznati koncept neodlučnosti.

⁴⁴ U genologiji se vodila polemika oko toga da li žanr pripada tekstu ili diskursa, ili su tekst i diskurs žanrovski. Npr, Mery Louise Pratt, predstavnik teorije govornih činova, zastupala je tezu da nije reč isključivo o književnoj već kategoriji diskursa i govora, tj. da žanr pripada diskursu (Mery Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977), ali je Derrida pokazao obrnuto, da je svaki tekst i diskurs neminovno žanrovski (J. Derrida, „The Law of Genre,” *Acts of Literature*, ed. D. Attridge, New York, 1992, 221-252).

⁴⁵ Kogniciju predstavlja jedinstvo mišljenja, razumevanja, osećanja i želje: Reiss, Katharina, „Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen,” *Lebende Sprachen*, 22, 1976, 97-100.

⁴⁶ Pojam želje u nauci o književnosti shvata se na različite načine. Najčešće se određuje u psihološko-filozofskom (frojdojsko-lakanovskom) smislu kao nedostatak željenog objekta i potreba za njegovom nadoknadom. Osim ovoga, izdvaja se naratološki koncept Pietera Bruksa (Peter Brooks) koji u želji vidi ono što inicira pripovest, motiviše i snabdeva

određen je prepoznatljivim sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim svojstvima.

Kognitivna priroda žanra proizilazi iz činjenice da je tekst element jezika, odnosno deo jezičke kompetencije.⁴⁸ Predispozicije za usvajanje jezika tiču se ne samo mogućnosti ovladavanja fonološkim, morfološki, leksičkim, sintagmatskim i sintaksičkim normama, već i sposobnošću stvaranja i razumevanja tekstova. Ako neko može da stvori i razume tekst, onda to znači da je u stanju i da poveže više tekstova na osnovu njihovih zajednički karakteristika, tačnije, vice veras: upravo na osnovu poznavanja tih zajedničkih karakteristika neko je u stanju da stvori i prepozna tekstove. Sposobnost stvaranja/prepoznavanja tekstova poslednja je faza u ovladavanju jezikom, jer se u suštini komunikacija ne realizuje (samo) preko rečenica, reči ili glasova, već i preko teksta, kao najmanje dve povezane rečenice sačinjene od sintagmi i leksema, ostvarenih morfemama, tj. fonemama i njihovim distinktivnim obeležjima. Otuda žanrovska kompetencija postoji i izgrađuje se u okviru jezičke. Iako je još Sosir izdvojio nivo teksta kao onaj nadređen rečeničnom, žanrovske pojave u nauci o književnosti retko su posmatrane van rečenice ili iskaza. Međutim, pojam žanra predstavlja skup zajedničkih osobina koje se pripisuju tekstovima i/ili preko kojih se oformljavaju i realizuju tekstovi. Kako je ovladavanje tekstom vezano za savladavanje jezičkih (sistemskih) pravila, i deo je jezičke kompetencije, logično je da i mogućnost izdvajanja tih zajedničkih osobina predstavlja deo jezičke kompetencije.

To znači da je žanrovska kompetencija deo opšte jezičke (semio-loške) kompetencije i predstavlja principe na osnovu kojih se stvaraju i razumevaju tekstovi. Pošto je u pitanju sistem normi koje određuju korišćenje teksta, jako je bitno naglasiti razliku između pojmova jezičke norme i zakona. Norme predstavljaju institucionalizovane principe na osnovu kojih se vrši komunikacija. Njihovo narušavanje je dozvoljeno (i neprestano se dešava), što ne onemogućava, već samo modifikuje komunikativni proces. Nasuprot njima, jezički zakoni su sistemske kategoriji čije

energijom njeno čitanje, i animira kombinatornu igru stvaranja smisla (Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, London, 1984, 48). U tom pogledu, želja se shvata kao potreba za smislom, a žanr je jedan od instrumenata ostvarivanja smislenosti u tekstu. Zato kognitivnu komponentu žanra kao želje treba shvatiti poput potrebe za osmišljavanjem stvarnosti. Međutim, pošto je želja kako unutrašnja tako i institucionalizovana, nametnuta potreba za nadopunjavanjem nedostajućeg, promene u književnosti, žanru nisu ništa drugo do usklađevanje zadovoljavanja želje sa diskursnim praksama.

⁴⁷ Do sličnih stavova došao je i Piter Bruks po kome pripovest može biti specijalna sposobnost ili kompetencija koju učimo, određena podvrsta jezičkog koda koja, kada je njome ovladano, dopušta da sumiramo i ponovo prenesemo pripovesti u druge reči i druge jezike, da ih prenesemo u druge medije, pri čemu ostaju prepoznatljivo verne originalnoj pripovednoj strukturi i poruci (Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, London, 1984, 3-4). Mi smatramo da se ova kompetencije ne tiče samo pripovednih tekstova, već tekstova uopšte.

⁴⁸ Videti: Van Dijk, Teun A. „Story Comprehension: An Introduction.” *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts* 9 (1980): 1-21.

kršenje onemogućava komunikaciju u datom kontekstu. Međutim, ni one nisu apsolutno nepromenljive. Promena normi odražava se i na sistem (zakone). Da bi se ona uočila, moraju postojati dva konteksta različitih zakona. Zato se sistemske promene primećuju jedino u dijahroniji, nasuprot onih koje se tiču normi i koje dolaze do izražaja u sinhroniji. O žanrovima valja isključivo govoriti iz aspekta normi, a ne žanrovskih zakona.

Ako prihvatimo činjenicu da su žanrovi kognitivne kategorije, onda ih moramo posmatrati ne samo u kontekstu književnosti već i kulture uopšte, pošto se semiološki pojam teksta ne iscrpljuje isključivo na verbalnim ostvarenjima. Onaj ko je u stanju da prepozna npr. avanturu u književnom tekstu moći će to isto da učini i sa filmom, video igrom ili nekim drugim tekstom. To znači da je žanra u isto vreme i predmet (žanr) ali i proces (žanrovsko). Predmetnost žanra vezana je za karakteristike skupa tekstova u konkretnom mediju kroz koji se oni ostvaruju (književnost, film, video igre...), dok procesualnost podrazumeva da se te konkretne osobine u protoku vremena menjaju i da važe za sve medije u kojima se pojavljuju.⁴⁹

Procesualna priroda žanra ukazuje i na to da nije reč o mentalnoj slici – zatvorenoj šemi sa kojom se tekstovi usaglašavaju, već se radi, da ostanemo u skladu sa metaform koju smo upotrebili, pre o elementima te slike, boji, ramu, potezu četkice, na osnovu kojih se tekstovi mogu povezivati. Otuda proizilazi da se povezivanje/stvaranje tekstova može vršiti u zavisnosti od toga da li se u obzir uzima sličnost u pogledu boje, poteza četkice, rama ili nečeg drugog. U suštini, postoje tri ravni na osnovu čijih elemenata se povezivanje/stvaranje tekstova vrši. To su sintaksička, semantička i pragmatična ravan. Recimo, ako govorimo o romanu, pesmi i drami tekst(ovi) su izdvojeni na osnovu sintaksičkih osobina. Kažemo li da je u pitanju ljubavna pesma, tekst pridružujemo skupu koji na semantičkom planu upućuju na ljubav (a na sintaksičkom na pesmu). Ali, i pragmatične osobine mogu igrati primarnu ulogu u izdvajanju zajedničkih osobina tekstova. Najpoznatiji primeri su bestseleri koji ističu da je reč o tekstovima koji se dobro prodaju, ne konkretizujući kakve su njihove sintaksičko-semantičke osobine; isto važi i za luksuzna, džepna, ilustovana, antikvarana i sl. izdanja.

Pirsova teorija o abdukciji⁵⁰ dokazuje tezu o otvorenosti kognitivnih struktura. Naime, većina genoloških postavki zasniva se na principima

⁴⁹ Jim Collins (*Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, New York, 1989, 46) i Steven Naale („Question of Genre“, Screen 31, 1990, 56-58) su pokazali da žanrovi nemaju apriorno zadate norme, već da ih neprestano izgrađuju i sastavljaju, proširuju i transformišu. Kao dinamičan proces, žanr je određen ponavljanjem postojećih normi, ali i fundamentalno uslovljen razlikama i promenama u odnosu na nju.

⁵⁰ Pirs je shvatio da se na osnovu koncepcije indukcije i dedukcije ne može objasniti kreativnost ni „naučnost“ mišljenja te je uveo i treću kategoriju – abdukciju koju je, u krajnjoj instanci odredio kao ništa drugo do pogađanje – *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. By Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Bruks, vol. 7, Cambridge, 1966, 219.

indukcije ili dedukcije: one na osnovu pojedinačnih primera stižu do pravila, ili ista primenjuju u objašnjavanju pojedninačnog. Ovakvi postupci isključuju svaki dinamizam i otvorenost jer preko gotovih modela sprovedu analizu. Pris je pokazao da kognicija funkcioniše na drugačijim principima, na abdukciji – pretpostavci.⁵¹ To je sposobnost prilagođavanja, usaglašavanja novih primera sa postojećim pravilima, ali takođe i kreativnost u pronalaženju novih pravila. Žanrove treba shvatiti upravo tako, kao otvorene modele koji se usaglašavaju i menjaju na principu presupozicije (pretpostavke).

Po generativnim gramatičarima, presupozicija se odnosi na ono što je poznato, odnosno što se podrazumeva (pretpostavlja) u trenutku komunikativnog čina i u odnosu na ovo predznanje vrši se semantička interpretacija datog iskaza: izbor određenih žanrovskih elemenata povlaži za sobom i odgovarajuće presupozicije, tj. pretpostavke. Na primer, ako se na početku teksta susretnemo sa zombijem, svakako ćemo pretpostaviti da je reč o hororu. To je princip funkcionisanja žnara, pri čemu se žanrovske pretpostavke mogu ticati njegove sintakse, semantike i pragmatike.

Pošto je reč o predispozicijama kognitivne prirode, njihova realizacija u dispozicije vrši se na osnovu konkretnog aktiviranja, tako da različiti načini aktuelizacije utiču na modifikovanje tih kognitivnih struktura. Zato se pojam žanra ne može svesti isključivo na gotove mentalne slike ili konkretan tekst, nego se moraju uzimati u obzir i situacije u kojima se ostvaruje i koje mogu da dovedu do modifikacija. Te situacije nisu ništa drugo do diskursne prakse koje oblikuju kognitivne modele.

Usvajanjem jezika stvara se sposobnost stvaranja i povezivanja tekstova. Usmeravanje tih procesa vezano je za kontekst u kome se producent /receptijent nalazi i tiče se institucija koje utiču ne njega. Dete od majke, počevši od porodice, preko školskih ustanova, do društva u kome se kreće i medija kojima je izloženo, stvara modele preko kojih vrši interakcije sa tekstom, doživljava i interpretira stvarnost. Zato diskursne prakse predstavljaju, osim kognicije, drugu relevantnu kategoriju koja utiče na žanrovsko poimanje i poimanje žanra.

Diskursne prakse odredili smo kao entitete karakterističnih društvenih pozicija i komunikativnih strategija koji naknadno modeluju tekst. Tačnije, one utvrđuju smisao teksta relevantan za dati kontekst. Otuda se pod diskursnim praksama podrazumevaju institucionalizovani i subverzivni elementi društvenog, političkog, ekonomskog, religioznog, naučnog..., rečju kulturnog života. Svaki od navedenih elemenata na poseban način

⁵¹ To su potvrdili i novi ekserimenti ističući da se komunikacije ne vrši na osnovu rečenica kao ostvarenih jedinaca, već da počiva na pretpostvakama. Videti: Van Dijk, Teun A, Walter Kintsch. *Strategies of Text Comprehension*. New York, 1983. Hirš umesto abdukcije koristi termin *implikacije* (Hirsch, E. D. jr, *Validity in Interpretation*, New Heaven, 1971)

posmatra stvarnost, a sveukupnost diskursnih praksi (kulutra) određuje sve-tonazor (pogled na svet) karakterističan za dati period.

Razumljivo je da će i interakcija sa tekstom zavisti od navedenih činilaca. Da bi postojao, žanr mora da bude prihvaćen u kulturi. O jednom žanru se govori tek onda kada učesnici komunikacije prihvate da određene sintaskičko-semantičko-pragmatičke zajedniče osobine tekstova predstavljaju žanrovsku strukutru. Sve dok se to ne desi, te osobine ostaju na nivou mogućnosti. Kada se kognitivne mogućnosti potvrde praktično i overe svešću kulturnih činioaca da je reč o autentičnoj pojavi, možemo govoriti o postojanju žanra. Jer, žanrovi postoje da bi olakšali, a ne zakomplikovali komunikaciju.⁵² Oni kao skup presupozicija upućuju komunikatore na to šta mogu da očekuju od konkretnog teksta.⁵³

Upućivanje se vrši ne samo preko konkretnih sintaskičko-semantičkih osobina već i objekta u kome se ostvaruje konkretizacija medija teksta (knjiga, ram, plakat filma, izgled cd-a). Žanrovi i svojom prepoznatljivom grafostilematikom otvaraju određene horizonte očekivanja. Tako dosadne korice naučne knjige aktiviraju sasvim drugačija očekivanja od, recimo, ilustracija nekog SF-a. Neretko se na omotu susrećemo sa drugim tekstom (žanrovskim citatom) koji treba da uputi na smisao onoga koji se prenosi: horor će na naslovnici imati čudovište, detektivika nešto od detektivskih rekvizita, krimi oružje, remek-delo kožni povež sa zlatotiskom imena autora i/ili naziva knjige. Zato se knjige ne kupuju jedino radi tekstova koje prenose, već i zbog samog izgleda, kako bi se složile sa bojom enterijera ili popunile rupu u biblioteci na osnovu izgleda, formata i sl.

Sem po ukrasima, omoti su zanimljivi jer prenose i izvode iz recenzija. Uvek su to „autoriteti”, bilo pisci/kritičari, bilo mediji (listovi, časopisi i sl.), i upravo ovi citati ukazuju na odnos diskursnih praksi prema žanru, tačnije, oni upućuju na koji način tekst koji knjiga prenosi treba stituirati i čitati.

Promena diskursnih praksi (načina doživljavanja i prikazivanja sveta) uslovljava i promenu u odnosu prema žanru koja je primetna i kroz odnos prema objektu konkretizovanja medija teksta. U prvoj polovini 20. veka bilo je nezamislivo da se dela Agate Kristi ili Konana Dojal pojave u luksuznim izdanjima – danas je to gotovo pravilo. Ali isto tako, kod nas je do kriznih 90. bilo van pameti očekivati da se na kiosku ili kod kolporetera mogu pronaći naslovi klasika.

Autori se povode za istim žanrovskim očekivanjima. I oni su podložni manipulaciji, koja se ostvariye počevši od štiva što im je nametnuto

⁵² Gledhill, Christine: 'Genre'. In Pam Cook (Ed.): *The Cinema Book*. London, 1985, 63. Fiske, John: 'Intertextuality', *Television Culture*, London, 1987, 114, 117;

⁵³ E. D. Hirish je pokazao da žanr, sem ostalog, uključuje i pojam očekivanja: vrste značenja nisu vezane samo za tematske ili idološke aspekte, već se tiču znatno širih pojava, na primer, odnosa pripovedača i interpretatora, vrste rečnika i stula, različitih semantičkih implikacija i sl. Hirsch, E. D. jr, *Validity in Interpretation*, New Heaven, 1971, 74.

ili sami biraju da čitaju, pa do medija i mode čitanja. Takođe, s obzirom na to da diskursne prakse proizvode i utvrđuju vrednost žanra u datom kontekstu, izbor istog vrši se i na osnovu pretpostavke o (materijalnoj ili „umetničkoj“) koristi koju može doneti.

O pojmu žanra se, stoga, mora govoriti s obzirom na sintaksičke, semantičke i pragmatičke osobine koje ga određuju. Smatramo da je uzrok zabuna žanrovskih teorija insistiranje na podvojenosti navedenih mogućnosti interakcije tekstovim. Tako tekst može na sintaksičkom planu pripadati jednom, na semantičkom drugom a na pragmatičkom trećem žanru. Na primer *Biblija*: sintaksički, ona se određuje kao zbirka tekstova, koje karakteriše religiozna semantika, dok je na pragmatičnom planu bestseller pošto se radi o najprodavanijoj knjizi svih vremena.

Treba naglasiti da navedena žanrovska svojstva jesu relativne kategorije podložne promeni. Ako smo za tekst pomenuli da je njegov invarijantni deo vezan za sintaksu, o žanrovima se to ne može reći. Ono što u jednom vremenu predstavlja sintaksu žanra, kasnije može da se dovede u pitanje. To ne važi isključivo za parodične oblike, već se tiče transformacije samog žanra. Ipak, iako se sintaksa menja, osobine koje uslovljavaju identifikaciju teksta konkretnim žanrom uvek su prisutne.

I na planu semantike možemo govoriti o takvim postojanim i promenljivim osobinama. Efekat koji je vezan za žanr može se uzeti kao relativno postojan. Da bi nešto bilo određeno kao konretnan žanr, efekat mora da bude karakterističan. Međutim, problem je što efekat može da se promeni. Na primer, ono što je nekada, recimo, izazivalo smeh, danas može da čini suprotno. Ovakva mogućnost otvara pitanje kako tekst koji je izgubio svoj žanrovski efekat shvatiti – izvorno ili u okviru novog smisla. Odgovor zavisi od pragmatičnog aspekta, najmanje postojanog skupa žanrovskih osobina.

Pragmatiku predstavljaju karakteristike koje proističu na osnovu pozicije i vrednosti žanra u konkretnim diskursnim praksama. Svetonazor koji određuje jedno vreme i prostor neprestano se menja, i to ne samo u smislu pojavljivanja novih, već i kroz reinterpretacije starih i postojećih pogleda na svet i načina njihovog doživljavanja i prikazivanja. Zato, u okviru promena ovih diskursnih praksi dolazi i do promena po pitanju žanrova.

Relativistička paradigma pokazala je da „filozofski smislovi“ koji su se pripisivali žanru, tačnije njegovom efektu (semantici), ne postoje, već se naknadno konstruišu kroz interpretaciju. Tako je horor u početku smatran žanrom čija je funkcija izazivanja straha i jeze na fizičkom, da tako kažemo, nivou. Međutim, u drugoj polovini dvadesetog veka, shvatilo se da postoji i jedna metafizička dimenzija koja prati taj strah i jezu, da prikazi telesnog devastiranja upućuju na egzistencijalnu aneksioznost. Zato je neophodno razlučiti efekat, semantiku žanra od psiho-ideološkog smisla koji se istom pripisuje i pripada interpretaciji, pragmatici.

Efekat (semantika) žanra predstavlja celovitost, način na koji se elementi sintakse povezuju radi ostvarivanja i postizanja određenog komunikativnog cilja, za razliku od psiho-ideoloških smislova koji interpretiraju efekat u skladu sa pragmatičnim kontekstom. U suštini, za pojamovnu identifikaciju žanra nisu bitne jedino karakteristike koje se ispoljavaju u sinhroniji. Teorija recepcije i hermenautika su pokazale da se u obzir moraju uzimati kako aktuelne tako i one interpretativne vrednosti koje su se javljale kroz dijahroniju, od trenutka formiranja pojma do momenta interpretacije.

Ovakva relativnost i promenjivost sintakse, semantike i pragmatike žanra uslovljena diskursnim praksama kao načinima doživljavanja i predstavljanja stvarnosti u kojima se on pojavljuje ili intepretira, iziskuje da se o žanru ne sme govoriti kao fiksiranoj kategoriji. Cilj genoloških proučavanja ne bi trebalo da se iscrpljuje utvrđivanjem žanrovske sheme, već se mora težiti određivanju dominantnih elemenata u shemama koje se smenjuju kroz istoriju.

Izdvajanje dominantni prozilazi iz dijahronijske analize. Ali, ona nikada ne može da bude do kraja objektivna i sveobuhvatana pošto je uslovljena pozicijom, diskursnom praksom, u kojoj se interpretator nalazi i iz koje vrši analizu. Time zatvarmao krug genoloških teorema, jer ako sintaksa prestavlja osnovno polazište u bavljenju žanrom, diskurna praksa je okvir kroz koji se ono sprovodi. Interpretator kao njen zatočenik nikada ne može da predvidi šta će biti sa žanrovskim osobinama u budućnosti: svaka teorija je krajnje relativna i važeća samo za kontekst u kome se pojavljuje.

LITERATURA:

- Angenot, Marc, „Intertextualité, interdiscursivité, discours social,” *Texte 2*, 1983.
Aristotel, *Poetika*, Beograd, 2002.
Brooks, Peter, *Reading for the Plot : Desing and Intention in Narrative*, London, 1984.
Chandler, David, *An Introduction to Genre Theory*, www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html, 1997.
Collected Papers of Charles Sanders Pierce, ed. By Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Bruks, vol. 7, Cambridge, 1966.
Collins, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, New York, 1989.
de Beaugrande, R, W. U. Dressler, *Introduction to text linguistics*, London, 1981.
Derrida, Jacques: „The law of genre.” *On Narrative*, W J T Mitchell (Ed.), Chicago, 1981.
Derrida, Jacques, „The Low of Genre,” *Acts of Literature*, ed. D. Attridge, New York, 1992.
Dolník, J, Bajziková, E. *Textová lingvistika*, Bratislava, 1998.

- Eco, Umberto, „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” *Daedalus magazine*, Fall 1985.
- Fiske, John: ‘Intertextuality’, *Television Culture*, London, 1987.
- Gledhill, Christine: ‘Genre’. Pam Cook (Ed.): *The Cinema Book*, London, 1985.
- Greimas, A. J, *Semantique structurale : recherche de methode*, Paris, 1966.
- Halliday, M. A. K. R. Hasan, *Cohesion in English*, London, 1976.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, 1973.
- Hirsch, E. D. jr, *Validity in Interpretation*, New Heaven, 1971.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000.
- Keunen, Bart. „Bakhtin, Genre Formation, and Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata.” CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2.2 (2000): <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>
- Kristeva, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Kun, Tomas, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd, 1974.
- Language, Literature and Meaning*, ed. John Odmark, Amsterdam 1980.
- Leitch, Vincent B, *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York, 1992.
- Lotman, Juri, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
- Lotman, Juri, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976.
- Milosavljević, Petar, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, 1991.
- Milosavljević, Petar, Problem teorije literarne genologije”, *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija III*, Beograd, 1985.
- Moderna tumačenja književnosti*, urednik Zdenko Lešić, Sarajevo, 1981.
- Nale, Steven, „Question of Genre”, *Screen*, 31, 1990.
- O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske: *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London. 1994.
- Pavličić, Pavao, *Književna genologija*, Zagreb, 1983.
- Popović, Tanja, *Rečniku književnih termina*, Beograd, 2007.
- Pragmatics. The Linguistics Encyclopedia*, Ed. Kirsten Malmkjaer, London, 1991.
- Pratt, Mery Louise, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977.
- Reiss, Katharina, „Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen,” *Lebende Sprachen*, 22, 1976.
- Savić-Rebac, Anica, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd, 1955.
- Sperber, D, Wilson, D. *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, 1986.
- Suvremene književne teorije*, urednik Miroslav Beker, Zagreb, 1986.
- Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules: *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne 1994.
- Van Dijk, Teun A. „Story Comprehension: An Introduction.” *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts*, 9, 1980.
- Van Dijk, Teun A, Walter Kintsch. *Strategies of Text Comprehension*. New York, 1983.
- Veselovski, Aleksandar, *Istorijska poetika*, Beograd, 2005.
- Viner, Norbert, *Kibernetika i društvo*, Beograd, 1964.
- Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*. London 1989.
- Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1976.

Dejan Milutinovic

GENRE – CONCEPT, HISTORY, THEORY

Summary

The paper „Genre – Concept, History, Theory” aims to offer a concise overview of the conceptions of genre and present an understanding which should contribute to the foundation of a consistent genological model. At the beginning, conceptions of genre from ancient times to poststructuralism are described. In order to present the grand corpus as descriptively and succinctly as possible, Dejan Milutinovic uses Kuhn’s classification of scientific paradigms and discusses the genological constructs that marked the Ptolemean, Galilean, and relativist periods. Genre is understood as a phenomenon based on which interaction with texts is made, and this is why, in defining it, linguistic and semiological conceptions are taken into account. This way, the position is reached that genre represents a cognitive category, simultaneously a product and a process, enabling the understanding, feeling, readiness and wish to create/accept/interlink texts, and it is delineated by recognizable syntactic, semantic, and pragmatic properties. The author particularly insists that if syntax is the principal starting point in dealing with genre, discourse practice (pragmatics) is the framework through which it is carried out. The interpreter, its captive, can never predict what will happen to the properties of genre in the future: each theory is ultimately relative and valid only in the context in which it occurs.

Драгиша Бојовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

ПОНАВЉАЊЕ ПАТРИСТИЧКИХ ЦИТАТА У СРПСКОЈ ЦРКВЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: У раду се говори о понављању патристичких цитата у различитим делима српских средњовековних писаца. Реч је о цитатима из дела Светог Јефрема Сирина и Светог Григорија Паламе које је аутор рада идентификовао, показавши њихову фреквентност у цитирању и парафразирању.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: цитат, патристичка књижевност, српска црквена књижевност, Свети Јефрем Сирин, Свети Григорије Палама

У средњовековном књижевном делу присутна су три доминантна рецепциона нивоа којима се успоставља комуникација са литерарном традицијом. То дело је, у ствари, одраз утицаја тројне ли-терарне светости – *trinae litterariae sanctitates*, коју чине: Свето Писмо (Стари и Нови Завет), Света Литургија (богослужбене песме) и Свети Оци (патристички текстови). Сваки нови текст, који настаје под утицајем ове литерарне традиције, преузима и светост присутну у њој. Тиме стари текст наставља живот сопственом светошћу а не литерарном аутономношћу, а некадашња литерарна аутономност постаје део новог тоталитета. Средњовековни аутор не трага, како нам се данас чини, за цитатом, већ за идејом тог цитата. Задатак данашње науке о средњовековној књижевности је да истражи обе димензије поступка: литерарну функционалност идеје и мисли садржаних у цитату и при-суство цитата у аутономним књижевним текстовима и у средњовековној књижевности као целини.

Већ на почетку развоја српске црквене књижевности² налазимо образац једног овако сагледаваног дела. *Житије светог Симеона* од Светога Саве настало је под утицајем сва три елемента литерарне светости. Библијске цитате у овом делу су идентификовали Станоје

¹ bodra@ptt.rs

² О употреби појма српска црквена књижевност види рад: Драгиша Бојовић, *Идеје србистике и наставни програм старе српске књижевности*, Дело Петра Милосављевића и србистика, Зборник радова са научног скупа „Дело Петра Милосављевића и србистика” (Грачаница, Косовска Митровица, 23. и 24. октобар 2002), Филозофски факултет, Косовска Митровица 2002, 316-323.