



Драјан М. Јерemiћ, Београд

О КРИТЕРИЈУМИМА ЗА ОЦЕЊИВАЊЕ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА

Књижевна критика се у току последње три-четири деценије много изменила и при том изгубила једну од својих ранијих главних функција: да суди о књижевним делима, процењује њихову вредност и утврђује њихову хијерархију. Она се, углавном, не бави више суђењем него тумачењем, интерпретацијом, објашњењем књижевног текста. Савремени критичари сматрају да тумачење књижевног дела и суђење о њему стоје на два супротна пола, од којих се само један може прихватити а други мора одбацити. И у тој алтернативи они се, углавном, опредељују за тумачење текста, иступајући у новој улози, улози судеоника и саучесника у афирмацији онога што је писац желео да изрази, а не његовог оцењивача и судије.

У књизи *Форма и значење* Жан Русе се не устеже да тврди да је критички посао, у ствари, продубљено читање и интерпретирање књижевног дела, који су неспојиви са суђењем. „Зашто би критичар насупрот укорењеним навикама био судија?“ — пита Русе и на то питање даје следећи одговор: „Онај који озбиљно чита одустаје за време читања од доношења суда. Да би се просудило, треба се задржати на одстојању изван дела, свести дело на предмет, на непомичан организам. Проницљиви читалац смешта се, напротив, у срце дела да би прионуо уз кретања имагинације и обресе композиције; он је сувише обузет својим суделовањем да би се сабрао и сувише обузет проживљавањем авантуре да би се ставио у положај посматрача. Како може судити о нечему чега је тако блиски судеоник?“

Опредељујући се у корист мишљења да се не може судити о нечему што је блиско, Русе, у ствари, негира и само-

критику коју писац непрекидно врши током стварања свог дела, оцењујући шта је у њему добро а шта није и задржавајући прво а одбацујући друго. А ако сâм уметник може и мора, стварајући га, да суди о свом делу изнутра, зашто то не би могао чинити и критичар као неко ко ипак делу приступа споља, иако жели да дође до његове сржи и открије његову суштину? Дилема: судија или судеоник? је, дакле, лажна и она самим својим постављањем сугерише одговор у корист читања против суђења. Уколико, пак, критичар чита и тумачи дело само у духу интенција самог писца, онда он није судија него адвокат, који унапред одбацује објективност према писцу и његовом делу, која је доскора била аксиом сваке иоле озбиљне критике.

Савремени критичар, у ствари, демисионира у корист књижевника-ствараоца. Он се, у односу на творца књижевног дела, поставља као неко ко у њему види своје друго ја, близанца, двојника. Критичар своју субјективност потчињава туђој субјективности и делује као њен орган, изричући ставове које је та друга субјективност желела и настојала да изрази. Карактеристичан је у том погледу став Жоржа Пулеа, који у есеју „Феноменологија критичке свести“ толико наглашава повлачење критичареве субјективности пред субјективношћу писца да се чак не устеже ни да потпуно негира самосталност критичареве личности: „Ја сам неко коме се дешава да за предмет властите мисли има мисли другог... Моја се свест понаша као свест неког другог а не моја“, а на основу тога Пуле закључује да је критичар „само онај који непрекидно уступа место низу личности од којих му свака намеће ново биће... Критичар постаје камелеон, протеј, он нема властите природе“. Овај самопоништавајући однос критичара према себи, међутим, доводи вековну побуну писаца против свемоћи критичара до друге крајности. Са позиције управљача књижевности, критичар је демисионирао и постао двојник писца који се с писцем поистовећује да би што боље протумачио његово дело, разумео га, довршио његове интенције. А укидањем критичара као посебне инстанције, књижевно дело, без сумње, делује једностране у оквиру система опште људске комуникације него што би требало с обзиром на функцију коју оно у том систему нормално има.

Довршење онога што је писац започео и својим делом остварио, савремени критичар не врши помоћу простог уживљавања у то дело. Критичар није више, као у време Жила Леметра и Анатола Франса, неко ко поводом неког писца говори о себи. Поништен као самостална личност, он говори само о делу и писцу, и то не на основу властитих импресија него служећи се инструментима које преузима из разних области знања: филологије, антропологије, психологије, социологије, филозофије. А зависно од свог инстру-

ментаријума, он ће сва могућа значења дела тражити у карактеристичним склоповима речи и реченица и композицији дела, у најчешћим психичким реакцијама његовог аутора и у односу аутора према својој средини и времену или свету. Терминологијом створеном на основу сазнајних дисциплина на које се ослања, савремени критичар пише учене студије које је понекад чак теже разумети него књижевна дела која се њима тумаче. Након херметичне поезије и прозе, родила се и херметична критика, критика која и сама тражи објашњење. Отуда тако велики број студија и чланака о разним правцима и методима књижевне критике.

Критичар се својом методом пројектује у књижевно дело да би из њега извукао нова, неочекивана, скривена значења, о којима ниједан читалац, па, можда, ни сам писац, није слудио. Показује се да у књижевном делу ништа није случајно, али његов строги детерминизам, чини се, много више произлази из критике него из њега самог. Од критичарева виспрености зависи и број и повезаност значења у делу, којих може да буде свуда — у сваком поглављу, ставу, реченици. Механизми у мишљењу и изражавању добијају значење опсесивних тема писца, битних проблема његове средине или елемената једне опште културно-историјске визије света.

Леонардо да Винчи је позивао сликара да открива своја будућа дела посматрајући мрље на испуцалом зиду, пепео на огњишту, облаке. Савремени критичар је налик на сликара који је послушао овај савет и у нејасним обрисима посматраних ствари открио слике и значења које само он може да запази. Резултат анализе коју савремени критичар врши не зависи само од дела с којим се он идентификовао него, умногоме, и од његових способности да додаје, допуњава, довршава. А међу способностима којима то постиже имагинација има привилеговану улогу. У предговору антологије *Критике и критички есеји 1920—1948*. Р. В. Столмана Клинт Брукс не само да ће то признати него ће и истицати као изузетну вредност критичког посла: „Успешно читање уметничког дела укључује, дакако, процес имагинативне реконструкције. Дobar читалац тако нужно користи процес сродан ономе којим је аутор конструисао дело. Ако је песник креатор, критичар је у најмању руку рекреатор. И рекао бих да успешан критичар има право да тврди да је његов рад у том смислу имагинативан.“ Столећима већ постојеће пранице између тзв. имагинативне и неимагинативне књижевности најзад су превазиђене осмозом књижевних дела и критичке анализе.

Иако се ослања на разне дисциплине људског знања и служи се њиховим мање или више егзактним методама, савремена критика је више него икада раније резултат критичаревих претпоставки. Данас је критика на другом полу

од позитивистичке верности чињеницама које свако може проверити. Створена је дисциплина која се специјално бави разумевањем и тумачењем дела (херменеутика), али то критичара не спречава да из онога што је у књижевном делу тек само наговештено извлачи далекосежне закључке. У том настојању критичар има подршку и у опште прихваћеној теорији да свако књижевно дело има више могућих значења, односно да је свако дело по својој природи „отворено“ за разна тумачења. И сваки критичар се унапред мири са уверењем да он може да пружи само једно од тих значења. Савремена критика је изгубила веру у синтетичко тумачење књижевног дела.

Пошто је, пак, број могућих тумачења, у принципу, неограничен, то је и број тумачења сваког дела неограничен. И као што су сва књижевна дела подједнако подесна за идентификацију критичара са аутором, тако су и све методе критичке егзегезе подједнако добре. Завладао је методски индиферентизам према разним критичким приступима. Савремени критичар, међутим, остаје само у првој фази критичког рада: полазећи с једне одређене равни знања, он настоји да открије што више значења једне врсте у делу које разматра, али синтезе нема: нема вредносног суда о том делу.

Већ и сам избор критичара да пише о једном одређеном делу значи или бар може да значи извештај позитиван суд о њему, јер безначајно и сасвим лоше дело не заслужује ни најмањи осврт. Али како се вредносно диференцирају сва књижевна дела која су изазвала пажњу критике? Како се може знати да је једно дело велико као *Божанствена комедија*, да друго, иако мање вредно, заслужује да заузме пристојно место у (општој или националној) историји књижевности, а да је треће једва достојно помена у њој? Ако води рачуна о својој функцији у односу на историју књижевности, критика не треба само да доноси вредносни суд о појединим књижевним делима него, штавише, и да утврђује хијерархију међу њима. Савремена критика која не доноси ни суд о вредности књижевних дела, а камоли да утврђује и хијерархију међу њима, међутим, није ни од какве помоћи историји књижевности. Она је, у ствари, напустила једну од својих суштинских функција: да обавља припремне послове за историју књижевности. Између књижевне критике и историје књижевности данас постоји раскол који ништа не преошћује.

Из такве ситуације излаз се може тражити само у јачању критичко-историјске свести о вредности савременог књижевног стваралаштва и стваралаштва уопште. А ради реализације тог циља критика треба да успостави јасне и чврсте критеријуме за оцењивање књижевних дела, чинећи то истовремено због прошлости, садашњости и будућности.

Помоћу таквих критеријума она треба да покаже која дела представљају основу нашег национално-културног и људског идентитета, да одреди добре и поуздане путоказе савременом књижевном стварању и да утврди која књижевна дела треба да уђу у историју националне и опште књижевности као наше завештање будућности. Уколико тих критеријума нема и уколико се на основу њих не утврде тачне (или бар приближно тачне) вредности свих књижевних остварења, наша савремена књижевност ће остати углавном неоцењена или погрешно оцењена, а та ситуација погодује мистификацији и мистификаторима.

Криза књижевно-критичких критеријума је, међутим, старијег датума. Започета још с појавом романтизма, настављена са симболизмом, доведена до врхунца с дадаизмом и надреализмом, она је данас постала хронична. Али то критичаре не може ослободити обавезе да успоставе поуздане критеријуме, без којих критика не може нормално вршити једну од својих битних функција — вредновање књижевних дела.

Тешкоће за утврђивање критеријума долазе са разних страна, али то не умањује потребу за њима. Прва тешкоћа је историјске природе. Треба превазићи владајући релативизам критеријума, који је наступио након класицизма, у којем се још веровало да су критеријуми вечни и непроменљиви. Од романтизма до данас изменило се много књижевних стилова и праваца, а сваки је носио са собом своје, посебне критеријуме, који су, бар привремено, постајали парадигматични. Сваки потоњи стил или правац негирао би претходни готово у свему, па и у његовим критеријумима, а с дадаизмом и надреализмом број важећих критеријума сведен је на тако низак ниво да је, најзад, у књижевности малтене све било дозвољено. Па ипак, и у домену „аутоматског писања“ дошло је до хијерархије писаца и дела, и то на основу критеријума који важе за сва књижевна дела без обзира у којем су добу била писана и којим поетикама су се подвргавала. Те критеријуме, у ствари, чине оне дубоке људске потребе које су и довеле до књижевног стварања и институционализације књижевности као насупрне људске делатности.

Критеријуми имају и у самој својој природи нешто што их чини и тешким за утврђивање и тешким за применљивање. Тешкоћа у утврђивању критеријума лежи у чињеници да они нису ништа друго него естетички принципи на којима почива књижевно стваралаштво, оно што чини суштинске црте књижевног стварања, оно што представља најнесумњивије вредности тог стварања. Естетика данас није више у облацима, где ју је својевремено видео Анатоли Франс шетајући по Епикуровом врту, али је још увек тако флуидна у својим истраживањима и закључцима да се ни-

како не може говорити о естетичким „законима“, о којима — наивно и неоправдано — неки естетичари говоре. Кад бисмо у домену естетике могли да утврдимо законе, онда би лако било утврдити и које критеријуме критика треба да примени у оцењивању појединих књижевних дела и њихових твораца. Али, на жалост, тако није и зато је утврђивање критеријума један од најтежих послова сваког критичара.

Тешкоћа у примењивању критеријума лежи, пак, највише, у томе што су они *nolens-volens* „калупи“ који треба да одговарају сваком књижевном делу као да су прављени по његовој мери, односно по мери његовог ствараоца, одређене књижевне врсте, одређеног стила или правца, одређене епохе и, најзад, по мери саме књижевности као посебне врсте уметности. Свако уметничко дело је, у суштини, јединствено и непоновљиво, а критеријуми, унапред утврђени, морају бити општи. Додуше, у принципу, оно што је опште може се применити на оно што је појединачно и чак јединствено у својој врсти и роду. Уколико је једно књижевно дело веће, оно је утолико и ближе општим естетичким принципима, па и општим књижевно-критичким критеријумима, али мало је таквих дела: сва друга захтевају њихово веће упосебљавање и упоједначавање. Критичар стога треба своје критеријуме да прилагоди делу које анализира и оцењује, али никако на рачун онога што је битно: на рачун вредности и утврђивања вредности тог дела. Параметри могу да се померају, али циљ мора да остане исти.

Због многобројних тешкоћа око утврђивања критеријума мало је критичара који су у стању да јасно и одлучно одреде и изложе критеријуме свог вредновања књижевних дела. Већина се ослања на импресије, интуицију и укус, односно на своју индивидуалну субјективност, иако је још Имануел Кант с правом тврдио да основу суда укуса треба да представља субјективна општост. Има чак и великих критичара који никада нису покушали да изложе свој систем критеријума, своју критериологију. А они који су то учинили јесу критичари склони естетичким разматрањима, јер, у основи, критериологија је друга, инверзна страна естетике.

Један од ретких југословенских критичара који је изложио своје критеријуме јесте Јосип Видмар. У есејистичком тексту „Разговор с непознатима“, писаном у наставцима, он је без много околишања изнео које критеријуме сматра незаобилазним у оцењивању књижевних дела и тих се критеријума у својој критичкој пракси углавном и држао, било да је реч о оцењивању словеначких или других књижевника и њихових дела. Такав став је, уосталом, и једино исправан: књижевно-критички критеријуми могу бити само једни и исти за сва књижевна дела. Дела једне уже епохе или уже средине треба да буду оцењивана истим критеријумима,

мада уз извесне условности у историјском и националном смислу.

Полазни став у утврђивању критеријума за Видмара представља схватање књижевности као „свести и савести живота“, која, као таква, мора, пре свега, да буде истинита: књижевност мора да даје праву слику о животу и свету. Стога је први велики, елементарни критеријум, за Видмара, критеријум истинитости, али не било какве истинитости и било како изложене истинитости, него истинитости која је дата као исповест једне даровите личности о животу и свету, субјективне истинитости, истинитости коју налазимо у књижевности за разлику од истинитости коју нам пружа наука. Стога је први критеријум, истовремено, критеријум личности: критичар је, пре свега, дужан да утврди да ли он разматра дело једне изузетне личности која има шта да каже о животу и свету с њиховим многобројним противречностима и сударима или је реч о безначајном писцу чија визија света није снажна ни дубока.

Други велики задатак који књижевност испуњава јесте да на себи својствен начин испољава и реализује људску жељу и потребу за разумним и праведним животом, па је, према томе, други велики критеријум за оцењивање вредности уметничких дела, по Видмару, онај којим се утврђује до које мере је једно књижевно дело успело да манифестује и испуни ту жељу. Напоређо с критеријумом истинитости стоји критеријум племенитости. „Дела која не узнемире наш морални орган не треба сматрати уметнинама“, каже Видмар. Стога је неопходно испитати у сваком делу у којој мери оно одговара нашој урођеној потреби за добротом, честитиошћу, моралношћу.

Трећи Видмаров критеријум, који се, као и други, односи на људско биће а не, као први, на свет, јесте критеријум уравнотежености ауторових психичких способности (осећања, разума и фантазије) у књижевном делу. Богдан Поповић је у есеју „Шта је велики песник?“ овај критеријум означио као једини. Настојећи да утврди да ли је Змај велики песник или није, он је истакао да сваки велики песник мора да буде велики мишљу, осећањем, маштом и укусом или бар једном од ових способности, иако је за величину поезије најмање релевантна дубина мисли.

Поред ова три битна критеријума, Видмар истиче и друге, мање значајне критеријуме, а један од њих је критеријум исцрпности, чији је смисао „утврђивање колико су у неком делу исцрпљене могућности што их садржи обрађивана тема, односно колико је стваралац формирао и савладао животне елементе које је изабрао за обликовање“.

Иако Видмар сматра да форма и стил имају другостепени значај у књижевном делу, он ипак није занемарио ни критеријуме који се тичу формално-изражајне стране дела.

Међу мање значајним критеријумима незаобилазан је, по њему, и критеријум чулне пластичности, односно непосредности и уверљивости којом се исказује или представља одређени садржај књижевног дела.

Сви Видмарови критеријуми се базирају или на захтевима које постулира људска природа или на посматрању битних карактеристика уметности, односно њених главних, „озбиљних и свечаних задатака“.

Свој систем критеријума Видмар је изложио без много систематичности и образлагања, па чак и без довољно разговетности, али и такав какав је он ипак представља најпотпуније и најобразложеније излагање критеријума које је један југословенски критичар уопште дао. У нашој критици је одувек владајућа критичка тенденција био критички импресионизам, ако тако назовемо препуштање критичара својим свесним или несвесним симпатијама и антипатијама за поједине писце, теме, ставове и поступке, и, полазећи од те чињенице, Видмаров напор је за дивљење. Али ни његов систем критеријума није толико добар да не бисмо осећали потребу да изложимо и заступамо један шири, потпунији и флексибилнији систем критеријума.

Има много аналогја између творевина духовног стваралаштва и живих бића. Платон је у *Гозби* говорио о затрудњавању и рађању у души, а Кант је у *Критици моћи суђења* под исти принцип (целисходности — *Zweckmässigkeit*) подвео уметност и органски свет. Двојица великих филозофа нису то учинили ни случајно ни непромишљено, јер ништа друго нема толико подударности са животом колико уметност, уметничко стварање и стваралаштво уопште, које је највећи домет живота и, можда, његова сврха. На ту подударност указао је још Иполит Тен у *Филозофији уметности* лапидарном тврдњом да „дела генија живе истим животом као и дела природе“. Свако уметничко дело је створено да живи, али свако дело које његов аутор понуди као уметничко не преживи ни своје рођење или, другим речима, многа се дела роде мртва. Зато је први задатак критичара да утврди да ли тек створено дело има услова и колико да преживи тренутак свог рођења. То критичар постиже анализирањем дела и утврђивањем његових вредности и слабости, од којих управо и зависи даљи живот тог дела.

Критичар анализира књижевно дело обрнутим редом од реда којим је оно настајало. Писац полази од једне тежње, идеје, намисли, да би, након много разних књижевних поступака, дошао до коначне форме свог дела, у којој је његова првобитна намера на најбољи могући начин остварена, а критичар полази од те форме, тј. од свега онога што је од својих намисли списатељ реализовао речима, и трага за првобитном идејом писца.

Прво запажање критичара тиче се опште форме књижевног дела, али та општа форма састоји се од низа посебних и појединачних форми, којима се општа форма komponује, саставља, ствара. Док чита књигу критичар се сусреће само с појединачним и посебним формама, да би тек на крају, кад затвори прочитану књигу, могао да суди о општој форми књиге. Критичар је до своје представе о општој форми дошао на основу сусрета с низом мањих форми којима се она гради. Свака од тих мањих форми мора да буде за себе добро склопљена, а све заједно треба да буду добро укомпоноване у целину дела. Критичар мора да читањем и, касније, ремеморисањем, пређе дуг пут од низа појединачних и посебних форми до опште форме дела и, обрнуто, од његове родовске и врсне ознаке (романа, новеле, лирске песме итд.) до најелементарније форме (фонеме), и то онолико пута колико му је потребно да би утврдио степен њихове повезаности, координације и узајамне условљености.

Форма једног књижевног дела није само испуњена одређеним садржајем, него је и део тог садржаја, његов носилац и његов елемент: садржај се изражава помоћу форме — она га показује, она га реализује. Сваки „ниво“ форме има и одговарајући „ниво“ садржаја тако да се заједнички разрастају и творе опште значење, смисао, идеју дела. Форма и садржај се непрекидно један у другом огледају и међусобно осветљавају. Има, наравно, и дела у којима форма и садржај нису усклађени, али тада је реч о непотпуним остварењима, о делима која су празна екзибиција вештине или неадекватно уобличење мотива. Кад је, пак, реч о вредном књижевном делу, онда је форма адекватна садржају и садржај је добро реализован формом. Пишчева даровитост се управо манифестује у интимној, присној повезаности, стопљености једног и другог, у њиховом нераскидивом јединству.

Пошто је своје критеријуме за оцењивање књижевног дела утврдио полазећи од мишљења да књижевност треба да буде „свест и савест нашег живота“, а у том оквиру првенство дао њеним озбиљним и свечаним задацима, Видмар је већ умногоме одредио и карактер својих критеријума, ограничио их, сузио. Ти критеријуми унапред фаворизују крупна, синтетичка дела једне нације, епохе или културе, а запостављају дела у којима преовлађује лирска инспирација и интимни лични доживљај света. А, упркос овим критеријумима, нису вредна и значајна само она прва него и ова друга дела. Нису велики, међу песницима, само Данте, Гете и Његош као синтетичари једне епохе, једног културног круга („фаустовског“) или једне националне културе него и писци који су изразили само оно што је лежало на њиховом срцу, али што, по правилу, лежи на срцу свих људи, писци као Тибул, Хуан де ла Крус и Настасијевић.

Нимало није оправдана априорна хијерархија књижевних приступа, па, према томе, ни априорна хијерархија писаца и дела заснована на њој. И као што психолог треба да приђе сваком човеку независно од његовог места у друштвеној средини, тако и критичар треба да приђе анализи сваког књижевног дела независно од тога којој врсти књижевних приступа дело припада.

У Видмаровим критеријумима има трагова трансценденталне критике, критике која полази од једног мање-више догматског уверења да књижевност треба да буде само оно што је у њој најзначајније, а не и све оно што људско срце и ум желе да изразе! Истина је да Видмаров „догматизам“ не произлази из неких априорних идеолошких ставова, него из његовог личног књижевног искуства, али то не значи да његови критеријуми не представљају услове који се унапред постављају пред нова књижевна дела и које она треба да испуне уколико њихови творци желе да за своја остварења добију добре оцене. Критика, међутим, мора бити иманентна, односно она треба увек да полази од онога што је писац својим делом желео да постигне а не од критичаревих априорних ставова. Отуда је први посао критичара да добро анализира дело формално и садржински и утврди шта је писац желео да изрази својим делом, шта је изразио и колико је успео у томе.

Посао критичара се, међутим, не завршава утврђивањем да је дело које је анализирано способно да „живи“ или није. Полазећи од те анализе, критичар мора да продужи пут ка извору дела, а тај извор је писац, који га је створио по својим интенцијама и потребама. Не можемо да схватимо дело ако не схватимо писца, који је творац тог дела, створеног по мери сваког свог потенцијалног читаоца, али, пре свега, по мери свог ствараоца. Писац своје дело ствара постављајући питања која њега највише занимају, изражава ставове у којима се најдубље испољава његов дух и обелодањује осећања која су најснажнија у његовој души. Зато не можемо схватити ниједно његово дело, које је само одломак свих његових тежњи, мисли и осећања, ако га посматрамо издвојено из целине пишчевог духовног живота и стваралаштва. Зато критичар из ужег круга: из анализе једног дела, мора да уђе у шири круг: у анализу духовног живота писца, која ће му омогућити да схвати оно што је у пишчевој свести (и подсвести) јединствено, целовито, непоновљиво. Том анализом критичар треба да утврди да ли писац који га интересује представља аутора који пише претежно на основу традиционално утврђених норми или бунећи се против њих, да ли га занимају више проблеми његовог друштва и времена или његови лични проблеми, да ли наступа као ангажовани трибун или као неутрални посматрач, које га теме највише заокупљају и које књижевне форме највише

одговарају његовом психолошком или, тачније, стваралачком профилу, које су главне снаге у његовом стваралачком потенцијалу а које битне слабости итд. Број питања је неограничен и зависи како од комплексности пишчеве личности тако и од минуциозности критичареve анализе те личности. Што је већи број питања и већи број оштроумних одговора у критичаревој анализи пишчевог стваралачког профила, то је и анализа продорнија, свестранија, боља.

Утврдимо ли како изгледа стваралачки профил писца, долазимо до нечег чвршћег, сталнијег, нужнијег од дела које смо анализирали, јер оно је много више израз случајности него што је његов творца. Пол Валери је у „Говору у част Гетеа“ рекао: „Дела неког ствараоца су могла бити и друга дела, као што је наше сећање могло да се формира и на другим успоменама. Покушати са реконструкцијом неког аутора, то значи покушати са реконструкцијом и других могућих дела, али таквих каква је САМО ОН, могао створити.“ Том анализом критичар долази до нечег што је конзистентније од дела, јер свако књижевно дело садржи, поред онога што је за његовог творца стално, трајно и битно, и оно што је привремено, акцидентално, пролазно.

Прелазом са анализе једног дела на анализу профила његовог творца прелази се, у ствари, са „унутрашњег“ на „спољашњи“ приступ делу. Не само формалисти него и сви критичари који сматрају да је „унутрашњи“ приступ делу једино исправан, мисле да је „спољашњи“ приступ сувишан, непотребан и чак погрешан. Задржати се на објашњењу појединачног а не узети у обзир и оно из чега произлази то појединачно јесте, међутим, већ и логички погрешно, јер не можемо схватити оно што је појединачно ако не утврдимо природу онога из чега оно проистиче. Уосталом, чак ни формалисти не остају на ступњу анализе појединих дела, само њихово ширење визуре од појединачног према општем иде у другом правцу. Уместо да своју визуру шире према осталим делима истог ствараоца и дају неку врсту психолошког уопштавања, они је шире у правцу карактеристика књижевне врсте и рода којем то дело припада. Формалисте не интересују ствараоци него промене унутар рода и врсте и појединачно дело посматрају у оквиру тих промена, а оне су, у ствари, такође „спољашње“ у односу на анализирано дело, мада их формалисти тумаче као појаве које настају изнутра, без спољашњих узрока, из самих себе.

У анализи профила књижевног ствараоца критичар посматра све оно што представља његову стваралачку индивидуалност: његов стил, његову карактеристичну тематику и мотивистику и његов поглед на свет. Све ове карактеристике пишчевог стваралачтва он посматра онако како су дате у његовим делима: као чинилаца његовог опуса, али може да их посматра и као вредности по себи. Стил је

нешто веома лично, али у оквиру једног правца и школе он има и наиндивидуално значење, као што и идеје сваког писца јесу и сасвим личне и део владајућих идеја одређеног доба, те, према томе, могу имати не само вредност у оквиру једног опуса него и у оквиру идеја једне епохе. Стога, уколико је реч о писцима величине једног Дантеа, Достојевског или Његоша, није довољно да критичар буде само анатом књижевног ткива, нити психолог који понире у душу стваралаца, већ и културни историчар који ће проценити епохалну вредност мисаоних чинилаца њихових дела, па чак и самостални мислилац који ће утврдити њихову вредност по себи, без обзира на њихово значење у доба кад су изражени. Данте, Достојевски и Његош су писци чији је утицај на политику, морал и религију њихових сународника (па чак и шире) био много већи него утицај многих политичких вођа, моралиста или религиозних мислилаца. Полазећи од стила, мотива и идеја једног писца, критичар, дакле, може и треба да се уздиже до уопштавања којима превазилази индивидуални и психолошки план ствараоца, до уопштавања која се тичу историје књижевности, културне историје и филозофије. При том, он утврђује не само место и значај писца у историји (националној и општој) књижевности, него и у културној историји и историји идеја.

Полазећи с тог плана, критичка анализа захтева још један допунски захват „спољашњих“ чинилаца сваког књижевног дела. Ниједан стваралац не ствара у социјалном и културном вакууму. Још је Гете, у једном разговору са Екermanом 1832. године, приметио да много од онога што представља стваралаштво појединца носи трагове колективне свести: „У суштини сви смо ми колективна бића... Сви ми морамо да примамо и учимо, како од оних који су били пре нас тако и од оних који су с нама. Чак ни највећи геније не би далеко доспео кад би за све хтео да захвали само оном што носи у себи.“ Много од онога што писац ствара јесте само његова лична нијанса у истраживању јединственог духа његовог времена. Кад стојимо сасвим близу једног савременог писца чини нам се да се он много разликује од других стваралаца, али уколико се у историји више удаљавамо од њега и његовог доба, утолико се његова лична боја више уклапа с другим бојама у јединствену боју епохе, друштва, културе. Ренесанса и романтизам су, на пример, ознаке за јединствене боје времена у које се поједини ствараоци хармонично стапају. Зато критичар мора да сваког писца, управо желећи да открије његову особеност, посматра на фону његовог времена, друштва и културе.

Највећи писци су, наравно, они који стварају синтезе свога времена, друштва, културе, који, преко њих, постају универзални писци, писци људског рода. Хомер, Данте, Шекспир, Гете, Достојевски, дали су својеврсне синтезе ан-

тике, средњег века, ренесансе, века просвећености, побуне против буржоаског духа итд. Зато критичар мора да употребује одређеног писца с духом његове епохе и да у том оквиру утврди његову величину. Само највећи писци дају синтетички визију света која преовладава у њиховим епохама, мањи се ограничавају на приказивање те визије у неким њеним мање-више карактеристичним сегментима у духовном, националном или временском погледу, а најмањи обухватају још мање сегменте: они су, углавном, писци једне регије, једног историјског тренутка, једне карактеристике одређене културе. Писац који ничим не превазиђе свој тренутак, конвенције свога друштва и карактеристике своје културе не може рачунати да ће преживети тај тренутак, те конвенције и те карактеристике. Он може интересовати само историчаре књижевности и културе са склоношћу да откривају заборављене писце, који се могу ексхумирати али не и оживети.

Долазећи у додир са оним што је код највећих писаца трајно, општељудско и универзално, критичар се суочава с питањима која се односе на цео универзум. На почетку свог посла он је филолог, граматичар и аналитичар стила, затим је психолог, а на крају — историчар културе и филозоф. Књижевно дело је за критичара повод, а циљ му је да говори *de omni re scibili*. У томе је смисао и вредност једине праве, велике, *интегралне критике*. Интегрални критичар не анализира само једно књижевно дело, једног писца и једну културу, него, преко њих, књижевност у целини, све људске вредности и све светске појаве. Критичар који се ограничава на анализу књижевног дела или указује само на једну релацију дела или писца с неком реалношћу ван њих уских је видика и не заслужује да се сматра великим (интегралним) критичарем, који, поводом једног књижевног дела богатог разним значењима, саопштава своја мишљења о свему што се на било који начин тиче човека.

Критеријуми за оцењивање књижевних дела свде се на питање колико у овим делима има општељудскости, онога што се тиче човека, онога што слика човека у његовом најширем обиму и највећим дубинама. С гледишта овог највишег критеријума, претходни критеријуми: склад форме и садржаја, снага израза и богатство унутрашњег живота које је уметник унео у своје књижевно дело, обим и садржај онога што је својим делом један писац унео у своје културно подручје, представљају мање важне критеријуме. Ови се критеријуми са успехом могу применити и на мање писце, а степен општељудскости је критеријум који се може применити само на највеће писце, оне који су својим делом превазишли сва ограничења тренутка, нације, друштвеног система и културне епохе и створили дела која спадају у општу баштину човечанства.

Критеријуми се мењају, али оно што је у њима битно зависи од човекове природе и човекове потребе за уметношћу као критике онога што је у животу ружно, као апологије онога што је најлепше и као јединот начина остварења неостварљивих људских снова. У ономе што је у њој најузвишеније књижевност представља свест која повезује људе много више него ишта друго. Док партије, нације и религије не само раздвајају људе него их чак и доводе до крвавих сукоба, књижевност их уједињује у тежњи да осветле све иоле значајне животне ситуације, да што боље упознају људску душу и да открију све могућности којима човечанство располаже за остварење својих битних тежњи. Пошто књижевник може да ствара своје дело и без јасне и дубоке свести о ономе што ствара, критичар књижевниково стварање обогаћује свешћу о њему самоме. На тај начин он потпомаже остварење људских идеала и представља жреца људског прогреса.

Dragan M. Jeremić, Beograd

ABOUT CRITERIONS ON EVALUATING OF
LITERARY WORKS

Summary

Because of its one-sided orientation in literary works interpreting, modern literary critique doesn't mostly establish historical literary and historical cultural significance of particular works and writers. Critiques have to establish reliable criterion for evaluating literary works and writers to realize that role too, in spite of crises which exist in the field of literary criteriology back from the Romanticism origin. Criterion consolidation is, however, one of the most difficult task's of a literary critique, therefore, only criterions of few critics are established, exposed and explained. Proceeding from the analysis and critique of criterions that Josip Vidmar, one of the greatest Yugoslav literary critics, exposed, the writer of this paper establishes its own criterions. In the sense of its own *integral critique*, he is of the opinion that three criterions are essential, which refer to all literary works, no matter of their type, style and epoch: (a) form and content accordance of literary work, (b) wealth and depth of world and life experience whith which the writer fulfils its work and (c) scope and content his that the writer with work included in cultural field from which he comes and to which, first of all, he belongs. Those criterions set hierarchicale go from establishing particural to general values of works and writers. However, besides them a criterion of general humanity stands too. This highest criterion completely can be applied only on the occasion of evaluating the greatest literary works, which exceed limitations imposed on historical moment, nation, social system and cultural epoch in which they are arised. Literary works which satisfy this criterion too, belong to the heritage of the whole humanity, whereas writers of those works to the largest literary creators.

