

Biblioteka
ARCUS

Za izdavača
Bora Babić, direktorka

MARKO JUVAN

INTERTEKSTUALNOST

Prevela sa slovenačkog
Bojana Stojanović Pantović



AKADEMSKA KNJIGA
NOVI SAD

1. Izvor i značenje izraza. Značenje izraza „intertekstualnost” inače ne možemo adekvatno objasniti etimologijom, jer ga izvorno definišu teorijski spisi Julije Kristeve (Julia Kristeva) iz šezdesetih godina (Mai 1991: 32). Ali su semantička svojstva njegovih komponenata ipak zajedno motivisala oblikovanje teorijskog pojma. Pored toga oni služe kao prirodno-jezički prototip, uz koji je među raznorodnim određenjima intertekstualnosti moguće pronaći zajednički saznavni sadržaj. Pozajmljenica (tuđica) „intertekstualnost” (slovenizovano „međutekstovnost”)³ izvire, slično kao i njene odgovarajuće varijante u drugim jezicima (engl. *intertextuality*, nem. *Intertextualität*, rus. *intertekstual'nost'*, polj. *intertekstualność*, šp. *intertextualidad*, rum. *intertextualitate*) iz francuskog neologizma, apstraktne imenice *intertextualité*. Između 1966. i 1974. prva ga je skovala, definisala i uvela u semiotiku i nauku o književnosti Julija Kristeva. To je učinila u više rasprava objavljenih u časopisima *Tel Quel* i *Critique*, kao i monografijama *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (*Semiotike: Prilozi za jednu semioanalizu*, 1969), *Le texte du roman* (*Tekst romana*, 1970) i *La révolution du langage poétique* (*Revolucija pesničkog jezika*, 1974). Još preciznije izraz je uvela u eseju *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*⁴, koji je nastao na osnovu nastupa u seminaru Rolana Barta (Roland Barthes) 1966. i aprila 1967. i bio objavljen u časopisu *Critique* (Kristeva 1996: 3–6, 50). U Sloveniji je prevod pomenutog govora prvi put objavljen već 1968. godine,

³ Termin *medbesedilnost* (međutekstovnost) je slovenačka kovanica koja stranu reč *intertekstualnost* doslovno prevodi kao odnos između dva ili više teksta. S obzirom da autor M. J. koristi obe reči, dok u srpskom jeziku postoji samo usvojena i prilagođena reč „intertekstualnost”, odlučili smo se da u prevodu dosledno koristimo reč „intertekstualnost”. Prim. prev.

⁴ *Bahtin, reč, dijalog i roman*.

u inače nepotpisanom prevodu članka „Refleks redukcije” Filipa Solersa (Philippe Sollers) (*Tribuna*, 1. IV 1968).

Samostalna složenica „intertextualité” je dakle neologizam. Nastala je po analogiji s terminima koji s latinskim prefiksom *inter-* (ova znači „među”, „u”, „između”, „međusobno”) označavaju preplitanje, povezanost, kao i međuzavisnost dve komponente odnosa. Neposredno ishodište za intertekstualnost Kristevoj je bio pojam intersubjektivnost, a po Marku Anženou (Angenot 1983: 124) još i izraz „interakcija”, koji je u različitim vezama (između ostalih – govorna interakcija, interakcija konteksta) upotrebljavao Mihail Bahtin i njegov krug, posebno u knjizi *Marksizam i filozofija jezika* (1929). To se može videti u eseju *Bahtin, reč, dijalog i roman*: „Svaki tekst se gradi kao mozaik citata, svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta. Umesto pojma intersubjektivnost stupa pojam *intertekstualnost*, a pesnički jezik je potrebno čitati bar kao *dvojan* (prev. prema Kristeva 1969: 146). Još sažetije je ovakvu predstavu označila u dvaput variranoj definiciji iz studije *Problèmes de la structuration du texte*⁵ (objavljena u zborniku *Théorie d'ensemble*⁶ 1968: 297–317) i *Narration et transformation*⁷ (*Semiotica* 1969: 422–448): „Intertekstualnost će nam značiti tekstualnu interakciju, koja se proizvodi unutar samog teksta. Spoznajnom subjektu intertekstualnost znači pojam koji je indicija za način kako tekst čita istoriju i uključuje se u nju.” Značenjski obim izraza odredila je Kristeva s eksplicitnim ili implicitnim upućivanjima na Bahtinovu dijalogičnost još u drugim raspravama iz 1966–67, štampanim u njenom književnom prvcu *Semiotike*, i takođe u vezi s ovakvim poimanjem diskursa, jezika, teksta, književnosti i subjekta, koji su pokušavali da prevaziđu kako tradicionalnu nauku o književnosti, tako i strukturalizam. U spisu *Le texte clos*⁸ (Kristeva 1969: 113) tekst je odredila kao „translingvistički aparat [*un appareil translinguistique*], koji redistribuirá jezički

⁵ *Problemi strukturisanja teksta*

⁶ *Teorija skupa*

⁷ *Naracija i transformacija*

⁸ *Zatvoreni tekst*

red tako da uspostavlja relacije između reči u komunikaciji, namenjenim neposrednoj informaciji, i različitim tipovima izjava, kako dijahronim, tako i sinhronim". Tekst i intertekstualnost su zato nešto aktivno, stvaralačko: „tekst je produktivnost”, jer se destrukcijom i ponovnom konstrukcijom nadovezuje na jezik i zato što je „permutacija tekstova, intertekstualnost: u prostoru teksta ukrštaju se i neutralizuju brojni iskazi uzeti iz drugih tekstova”. Izraz „intertekstualnost” je u svojim studijama iz 60-ih godina autorka koristila bezmalo u značenju sinonima, s terminima „dijalog”, „ideologem”, „ambivalencija” (ove je usvojila od Bahtina) i „paragram” (izvedenom iz Sosira [Ferdinand de Saussure]). Svim izrazima je pored produktivne redistribucije jezičkog koda, postojećih izjava i tekstova pripisala društvene dimenzije – uključivanje teksta (autora, subjekta) u tradiciju i socijalnoistorijski kontekst: „Intertekstualna funkcija koju u „materijalizovanom” obliku možemo da čitamo na raznim strukturnim nivoima svakog teksta [...]” daje tekstu „njegove istorijske i socijalne koordinate” (*Zatvoreni tekst*, Kristeva 1969: 114). Sličnu misao formulisala je i u spisu *Pour une sémiologie des paragrammes* (*Za jednu semiologiju paragrama*): „Književni tekst se uključuje u mnoštvo tekstova: pisanje je replika (funkcija ili negacija) na drugi tekst (druge tekstove). Svojim načinom pisanja, koje je ujedno čitanje prethodnog ili sinhronijskog književnog korpusa, autor živi u istoriji, a društvo se upisuje u tekst” (Kristeva 1969: 181).

Iako izraz „intertekstualnost” dugujemo Kristevoj, kovanice iz te leksičke porodice poznate su još iz antičkog latinskog. Ali one nisu nikada nastupale kao imenica i apstraktni pojam, što je kod Kristeve svakako bilo odlučujuće za modernu konverziju reči u teorijski pojam. Reči „intertextus”, -a, -um” („utkan”, „upleten”, „protkan”) pojavljivale su se kao particip prošli glagola „intertexto” („uplesti”, „uključivati”, „spojiti”) i u pridevskoj funkciji čak i u vezi s književnošću (Arrivé 1986: 13). Ovidije je npr. u pripovesti o Arahninom majstorskom umetničkom tkanju (*Metamorfoze* VI, 127–128) zapisao: „Ultima pars telae, tenui cir-

cumdata limbo, nexilibus flores hederis habet intertextos”⁹ (nav. prema Ruprecht 1991: 61–62).

Značenjskom građenju reči „intertekstualnost” možemo se dakle približiti raščlanjavanjem njenih komponenata i njihovih izvora. Apstraktni imenički sufiks označava svojstvo, karakteristiku neke pojave, kao i uopšten, apstrahovan kvalitet pojavnosti. Prefiks *inter-* (sluč. *med-*) govori o povezanosti najmanje dve komponente, upletenosti jedne u drugu kao i o njihovom odnosu, suodvisnosti i uzajamnom delovanju. Modifikovani koren *-tekstual-* cilja na tekst, odnosno na ono što je s tim tekstom u vezi. U izrazu „intertekstualnost” teoretski je aktualizovan i konotativni potencijal korena, jer reči „textus” („tkivo”, „pletivo”, „veza”, „sadržaj”, „tekst”) i „textum” („tkanina”, „sastav”, „struktura”) pobuđuju asocijacije na tkanje, preplitanje i pletenje. Reč „intertekstualnost” („međutekstovnost”) bi potom po svojoj imanentnoj logici značila „odnos između tekstova”, „preplitanje tekstova”, „upletenost jednog teksta u drugom”, „uzajamnu povezanost i zavisnost najmanje dva teksta, postavljenih u relaciju”, „svojstvo teksta da uspostavlja odnos s drugim tekstovima, odnosno da se u njega upliće drugi tekst ili više drugih tekstova”, „uzajamnost, odnosno interakciju između tekstova”, aludira takođe i na pojmovnost, koja teorijski modeluje pojave tako da za ishodište uzima pomenute značenjske dimenzije pripisane tekstom.

2. Intertekstualne pojave. Intertekstualnost ili međutekstovnost su moderni teorijski neologizmi. Kako nove leksičke kovanice obično imenuju stvari koje nisu bile poznate u prošlosti, ili artikulišu nove kategorije i menjaju modele stvarnosti, a takođe i zato jer je pomenuti izraz u naučnom diskursu najpre bio korišćen ne samo opisno, već i kao programsko geslo (konotirao je smenu naučne paradigme), nameće se pitanje da li je predmetnost na koju se pomenuta reč odnosi odnosno osvešćuje je, isto tako nešto novo, ili je mnogo starija od izraza koji je imenuje. Na

⁹ Spoljašnja strana tkanine, ovičena porubom tankim, cvetove ima spletom bršljana protkane.

prvi pogled, problem je moguće sagledati onako kakav je u Moliјerovom (Jean Baptiste Poquelin Moliјere) *Građaninu plemiću*, gde junak tek u zrelih godinama odjednom postaje svestan da već čitav život govori u prozi: izraz „proza” koji je prvi put čuo, s novog mu je, za njega iznenađujućeg gledišta, ispričao nešto što je svakidašnje i samorazumljivo. Upravo takvom se danas čini teza da stvaranje i prihvatanje svakojakih tekstova ne može i nikada nije moglo proticati u praznom prostoru, te da se pisac kao i čitalac moraju uvek nekako nadovezivati na druge, poznate tekstove, jer oni tvore značajan deo konteksta za novu poruku (Angenot 1983: 122). Henrik Markjević (Markiewicz 1988: 246–248) navodi niz izjava u kojima su pisci od starog veka do postmodernizma svesni da svako pisanje mora računati s onim što je već bilo napisano. Neki od njih variraju topos da nije moguće reći ništa novo. Terencije je u prologu za komediju *Evnuh* zapisao: „Nihil dictum est, quod non dictum sit prius.” Horhe L. Borhes (Jorge Luis Borges) je u priči *Vavilonska biblioteka*, alegoriji njegovog viđenja sveta, isto tako napomenuo da je „sve već bilo napisano”, a Džon Bart (John Barth) je u programskom eseju postmodernizma *Književnost iscrpljenosti* (Barth 1980) citirao tužbalicu s egipatskog papirusa iz godine 2000. p. n. e.: „O, kad bih imao rečenice, koje su nepoznate, izraze, koji su neobični, u novom jeziku, koji još niko nije koristio, očišćenog od ponavljanja i rabljenih reči, koje ljudi izgovaraju još od davnina” (Barth 1988: 38). S druge strane, pisci su takođe bili fascinirani literarnim dijalogom s tradicijom i u njemu videli znak estetskog kvaliteta, stvaralačke veličine. To je vidno iz nekih izjava koje navodi Markjević u svojoj studiji. Fridrih Šlegel (Friedrich Schlegel) u Geteovom *Vilhelmu Majsteru* divio se produbljenom imitiranju i menjanju stranih formi. Za Tomasu S. Eliota (Thomas Stearns Eliot) (predgovor *Izabranim pesmama* E. Paunda [Ezra Pound], 1928), pesma, koja je potpuno izvorna, ne može biti istinski dobra. Pol Valeri (Paul Valéry) je u *Pismu o Malarneu* uopštio tvrdnju da je „svako stvaranje nadovezivanje na ono, ili njegovo negiranje, što je već bilo stvoreno”. A Tomas Man (Thomas Mann) se oduševio mišljenjem književnog istoričara Harija Levina (Harry Levin) da je u savremenom

spisateljstvu najbolji akt evokacije, zasićene reminiscencije, a ne samo stvaralaštvo.

Teoretičaru Rejmondu Talisu (Tallis 1988: 31) teza o intertekstualnosti učinila se najmanje ambiciozna upravo u vezi s književnošću, u smislu da se oslanja na očiglednu i banalnu činjenicu da su brojna književna dela eksplicitno ili implicitno aluzivna već od ranije. O tome kako „stvar sama” treba (prikriveno i očito, pasivnije i aktivnije međutekstovno nadovezivanje) da postoji već dugo pre inauguracije pojma intertekstualnost, uveravaju nas primeri iz kulturne i književne istorije. Folklorno nasleđe utemeljeno je na obnavljanju sećanja i kreaciji varijacija datoga repertoara žanrova, motiva, tema, priča, stalnih formula, izreka i figura. Ovaj repertoar je sa svojim kontekstima izvođenja vrednosno proveren u prostorno ograničenoj, socijalno nižoj i manje obrazovanoj zajednici. Prilikom stvaranja nove varijante teksta dotadašnje verzije su slivene, odnosno putem sećanja udružene u „infratekst”, tj. polje sadržinskih i izražajnih mogućnosti, koje su latentno prisutne u svesti narodnog pevača i njegovih slušalaca (up. Doane 1991: 94–105). Nadovezivanja na starije tekstove pratile su od starog veka nadalje i učenu kulturu, čije je zaleđe pismenost. Ona omogućava fiksaciju granica među tekstovima, a time i refleksiju razlike između svoga vlastitog i drugog, prošlog i sadašnjeg izražavanja. U pesničkim i nepesničkim vrstama pismenosti i književnosti bili su veoma rašireni uplitanje tekstova u tekstove, a njihova značenjska, vrednosna, formalna i žanrovska međuzavisnost odnosno interakcija, pojavljivali su se na različite načine. Svesno i namerno imitiranje, mistificiranje, plagiranje, adaptiranje, prerada, spajanje, nastavljanje, variranje, ironizacija i humoristično predstavljanje, izokretanje ili razaranje poznatih tekstova odomaćilo se u literaturi, a njihovo sabiranje, komentarisanje, analizovanje, tumačenje i parafraziranje više u neknjiževnim disciplinama, npr. u filozofiji, teologiji i filologiji. Kako u umetničkoj, tako i u neumetničkoj produkciji, recimo u besedništvu, bilo je karakteristično ugledanje na uzorne, ugledne ili uspešne tekstove, uopšteno raširenih odnosno autoritativnih argumenata, arhetipskih ili stereotipnih motiva i slika, kao i upotreba, aplikacija, priređivanje, prevođenje i citiranje takvih

izvora, polemika s njima, pozivanje na njih odnosno na njihove autore, odlomke ili sadržinske elemente.

Po Rolanu Bartu nikada nije ni bilo moguće živeti izvan knjige kulture. Pri tome je intertekstualnost pokazala dva lika: s jedne strane zakon, istorijski kod, tamnica koja oblikuje i nadzire kulturnu ideologiju, nameće značenjske i strukturne dispozicije svakom novom tekstu, a s druge ključ za izlaz iz zatvorenosti, sredstvo za razgradnju konvencija (Leitch 1983: 109–110). Uplitanje formalno-stilskih ili značenjsko-tematskih elemenata i struktura starijih književnih dela u novija, odnosno nadovezivanje ili pozivanje potonjih autora na svoje prethodnike, pratilo je umetnost reči najdoslednije i sistematično baš u razdobljima, pravcima i žanrovima koji su zahtevali poštovanje, imitaciju verske i/ili sekularne tradicije, te tvrdi socijalno-kulturnu kodifikaciju povezivali s visokim stepenom izražajne konvencionalnosti. Unutar takvih nasleđenih okvira morali su se afirmisati stvaralačko nadahnuće, veština, erudicija i mašta pisaca, kao i produkcija novih, drugačijih značenja i estetskih rezultata u promenljivoj realnosti. Izvan Evrope su primeri takvog stvaralaštva npr. piktografski književni jezik različit od živog govora i stogodišnje imitiranje starih formalno-stilskih modela u kineskoj lirskoj poeziji od 6. do 3. veka p. n. e., japanska praznična scenska igra No iz 14. i 15. veka, koja je artificijelno stilizovala osnovu mitova i legendi, a u arapskom svetu kasida (od 6. veka), poetska vrsta sa stalnim rasporedom tema i unapred datim fondom reči. U evropskoj književnosti je posle imitacije starijih uzora možda najviše karakteristično nasleđe epa, žanra koji je od antike do 18. veka bio kanonizovan kao jedan od najviših u etičkom, stilskom i socijalnom smislu. Slično vavilonskom epu o Gilgamešu (oko 1200. p. n. e.) i Homer je u *Ilijadi* i *Odiseji* spojio u celinu usmeno-mitološko nasleđe, koje je postojalo dugo pre njega – pripovesti eoda i rapsoda o tzv. trojanskom ciklusu. Oslonio se ne samo na tematsko-motivski, fabulativni sloj te tradicije, već i na njenu metriku i stilistiku, što je u njegovim epovima vidljivo u upotrebi klišeja, ustaljenih izreka, epiteta i formula. Podređivanje mitskom diskursu koji je postojao iznad i pre njega, simbolizuju evokacije muzama kao i postavljanje pripovedača u ulogu njihovog sluša-

oca. Homer je pomenuto nasleđe fiksirao i dao mu zaokružen, reprezentativan epski oblik, a potom je – takođe i uz pomoć normativne poetike i gramatičko-retoričke prakse – postao uzor nebrojenim naslednicima kao i trezor sentenci, egzempluma, retoričkih figura i primer na koji su se nadovezivali kasniji rodovi. Rimski pisci su svoju književnost svesno gradili uz poštovanje i konkurenstko ugledanje (imitacija i emulacija) grčkih uzora, njihovog jezika, diktije, tematike, kompozicije, kao i pesničkih oblika i žanrova. Tako je Vergilije grčkoj *Ilijadi* pokušao da ostvari državnički reprezentativan rimski ekvivalent s *Eneidom*. Poetološki odnos između Homera i Vergilija, klasika latinske književnosti, preslikao se kroz trinaest vekova, na drugačijoj, pretežno duhovno-vrednosnoj ravni u *Božanstvenu komediju* (1307–1313), i to u pesnički vidljiv, imaginativno predstavljen odnos između vođe (moralnog autoriteta, klasika) Vergilija i novog (modernog) posetioca pakla, Dantea.

Srednjovekovna književnost je uopšteno snažno zavisila od autoriteta antike. Razlog za to bila je već upotreba tzv. srednjeg latinskog kao jezika učene kulture, u prvom redu Crkve i njenih ustanova, kao i škola i univerziteta. Ovaj jezik je zbog gubitka celovite i delatne etničko-socijalne baze morao formirati svoj izražajni svet predstava vraćanjem u antičku prošlost. Srednjovekovna latinska književnost, koja je od pozne antike nastajala po pravilu među monasima, duhovnicima i klerom i služila pretežno verskim potrebama, zahvatala je pre svega iz *Biblije*, ali isto tako i iz grčkih i latinskih klasika. Srednjelatinske pesme od 4. do 9. veka bile su metrički i stilski napisane po uzoru na Homera i Vergilija, a njihova naracija je obrađivala ili sinoptički spajala jevanđeoske priče (Juvenkusov *Evangeliorum libri quattuor*, 4. v. n. e., ili *Evangelienharmonie* monaha Otfrida iz Vajsenburga). Priče iz *Svetog pisma* bile su glavni izvor za više vrsta srednjovekovne duhovne drame. Unapred date formalno-kompozicione modele, tematske repertoare i pesničke rečnike varirala je ne samo pobožna, već i svetovna kultura toga doba, vezana za socijalnu kodifikaciju viteško-feudalne ili građanske klase. Trubadursko pesništvo – živelo je kao deo društvenih rituala plemićkog i dvorskog okruženja – te je od 11. do 14. veka negovalo strog i artificijelan kodeks viteško-feudalne stilizacije

ljubavi („*fin' amor*”). Odražavala se u klišetizovanoj tematici (vitezovo služenje dami) i repertoaru žanrova, od kojih je svaki imao svoju stilistiku i tematiku (alba, pasturela, sestina, kancona, sirventeza). Slično važi za nemački *minnesang* (12. do 13. veka, koji se proširio i na slovenački etnički prostor), i u većoj meri verističan i poučan *meistersang* (15. i 16. vek).

Medievalista Pol Cumtor (Paul Zumthor 1981) uspešno je uporedio srednjovekovnu intertekstualnost s feudalizmom. Svi tadašnji spisi imali su svoju genologiju; njihov semantičko-strukturni prostor, u poređenju s feudom, bio je „vazalno” zavisn od kolektivnog sećanja i virtualnih struktura koje su obuhvatale kliše, kompozicione obrasce i fragmente iz uzornih spisa. Pomenute crte srednjovekovne intertekstualnosti su u Sloveniji prisutne u *Brižinskim spomenicima* (napisanim između 10. i 11. veka). Klaus D. Olof je u *Zborniku Brižinski spomeniki* (1996) objasnio da je shema tih rukopisa oblikovana prema ranijim bavorskim i frankovskim ispovednim obrascima, a oslanja se i na varijabilne kataloge onih koji su tu oslovljeni, grehova, dobrih dela i patnji mučenika. Prema Janku Kosu, brižinska beseda o grehu i pokajanju sastavljena je iz motiva preuzetih iz Jevandolja po Mateju, kao i Pavlovih pisama Rimljanima i Jevrejima, ali ne neposredno niti u njihovoj prvobitnoj slici, već onako kako ih je preoblikovala i kontaminirala homiletička tradicija između 3. i 8. stoleća.

Brojne primere za razne prakse imitativnog i konkurentskog variranja unutar nasleđa mogli bismo navesti i u novovekovnoj evropskoj književnosti od *commedie dell'arte* nadalje. Vredno je pomenuti varijante klasicizama, od renesansnog i baroknog do prosvetiteljskog. Klasicisti su među vodećim društvenim slojevima i sa reprezentativnim ambicijama gajili umetnički stil po ugledu na antiku i na osnovu strogih pravila imitirali grčke i rimske oblike, teme i motive, ali tako da su „stare” pokušali da približe i ukusu svoga vremena, te da ih po majstorstvu i prevaziđu. Anton Feliks Dev je tako u almanahu *Pisanice* (1779, 1780) imitirao klasične pesničke žanrove (elegiju je nazvao „mila pesma”), aludirao na Ovidija i Vergilija i čak odomaćio antički mitološki aparat.

Imitiranje, emuliranje, citiranje, adaptiranje, variranje i aluzije su od humanizma i renesanse naovamo pobuđivali ne samo kanonski *auctores*, već i uspešni moderni pisci. Tako je nastalo niz književnih moda u kojima se imitatori više nisu toliko obazirali na pravila klasičnog kanona i poetike. Pred očima su imali više jezik, ukus, ideologiju i životni stil svojih savremenika, pa su zato sledili žanrove, stil i tematiku onih književnika novog doba, koji su pred publikom i stručnjacima za formiranje vrednosnih sudova (npr. u salonima ili novinama), izazivali zanimanje ili pobuđivali oduševljenje. Uspešne modele su sve do duboko u 19. stoleće više ili manje slobodno prevodili, priređivali, nastavljali, dopunjavali, prerađivali, s njima polemicali, travestirali i parodirali (petrarkizam, osijanizam, sternovstvo, robinzonijade, rusovština, verterstvo, šilerizovanje, parodije na Jovana Vesela Koseskog).

Okretanje ka nasleđu nije zamrlo ni u razdoblju od prosvetiteljstva do romantizma, kada je u društvima koja su se posle buržoaskih revolucija postepeno modernizovala i napuštala feudalnu stratifikaciju, izbledeo autoritet normativne poetike i imitacije, da bi se na osnovama građanskog individualizma i ontološkog, etičkog i estetskog subjektivizma oblikovao autonoman literarni sistem. Odnos prema paradigrama iz tradicijskog kanona je sada postalo slobodnije i suvereno i u estetski prestižnim, nekomičkim vrstama (ne samo u romanu); nasleđe je pomagalo formiranje utiska stvaralačke izvornosti. Osim istorijskog romana i njegovog prekrivanja istoriografskih izvora je s obzirom na to karakteristična estetika romantičnog univerzalizma, odnosno subjektivnog, estetskog, stvaralačkog i slobodnog usvajanja i prerade raspoložive literarne zaostavštine sa Istoka i Zapada, od antike do baroka. Romantični univerzalizam je preko podsticaja braće Šlegel ostavio dubok pečat u *Poezijama* (1847) Franca Prešerna. Pesnik je artistski kreirao istorijske i savremene metre, pesničke oblike ili vrste (grčki anakreontski razmer, latinsku elegiju, distih, epigram i tzv. natpevanku¹⁰, arapsku gazelu, germansku baladu, špansku romansu i glosu, italijanski sonet,

¹⁰ Natpevanka, izvedenica od slovenačkog glagola „nadpevati” (natpevati nekoga). Potiče iz Teokritove i Vergilijeve bukolike tradicije i najčešće je data u

tercinu i sonetni venac, francuski triolet, englesku bajronističku pripovest u stihu), upotrebljavao učene egzemplume ili aluzije na antičku mitologiju, hrišćansko književno nasleđe, istoriju i književne klasike antike, srednjega veka, renesanse i baroka, suvereno preoblikovao retoričku topiku, figure, epske formule, petrarkističku motiviku, rečnik i metaforiku, a u kompoziciji teksta je poštovao antičku tektoniku (*nomos*). Uz pomoć sve te građe on je izgradio mitologiju svoje vlastite subjektivnosti.

Posle romantizma je zbog kanonizacije estetike inovativnosti, izvornosti i subjektivnosti sve više postajala cenjena ona težnja u međutekstovnom nadovezivanju koju je Lajč (Leitch 1983: 109–110) prema Bartu označio kao dekonstrukcijsku i subverzivnu. Ponavljanje predloška s kritičkom razlikom, značenjsko-vrednosnim pomacima i vidnim tematizovanjem datog modela bilo je aktuelno naravno već od antike (proteže se bar do 7. v. p. n. e., npr. *Margites*, nesačuvani pseudohomerski komični ep o glupaku). Ponajviše je bilo ograničeno na ironične, satirične, komično-humoristične vrste književnosti, kakve su bile komedija, parodija, menipejska satira, burleska, travestija, humoristični roman, itd. One uprkos prihvaćenosti i rasprostranjenosti nikada nisu bile postavljene na najprestižnija mesta normativne poetike. Za deo književnog modernizma prve polovine 20. veka je – posebno u nekim istorijskim avangardama – karakterističan prelom s tradicijom, njena destrukcija i poništavanje. Mnogi modernisti i avangardisti su u svojim tekstovima umetničkim, kulturnim, duhovnim i društveno-političkim nasleđem vodili različite oblike globalne polemike: od parodijske, subverzivne i ikonoklastičke karnevalizacije simbola njenih središnjih simbola (uzor za to su pronašli nadrealisti već u Lotreamonovim [Lautréamont] *Maldororovim pevanjima*, 1868. i *Poezijama*, 1870), do izazovnog negiranja njenih najžilavijih konvencija, kakva je organska zaokruženost umetničkog dela. Pomenuti antitradicijski intertekstualni postupci su označili i Džojsovog (James Joyce) *Uliksa* (1922). U njemu je pisac, u stilu parodije i travestije, transpono-

dijaloškoj formi natpevanja dvoje zaljubljenih. Prešern je ostavio primer teksta „Pesem od železne ceste” (Andrejček in Barbka, 1845). Prim. prev.

vao homerski ep u dablinsku svakodnevicu s početka 20. veka, a pozvao se i na klasična dela Šekspira, Dantea, Dostojevskog, Ibzena (Henrik Ibsen), Tome Akvinskog, Ničea (Friedrich Nietzsche) i drugih. Ironično igrivo ili satirično je parodirao naučni jezik i reklame, a posebno stereotipe, slike i tekstove u kojima se utelovila irska nacionalistička i katolička tradicija. Postupkom karnevalizacije je oponašao biblijski stil i simbole, citirao rečnik srednjovekovnog engleskog jezika, stilizovao reportažu i u samo jednom poglavlju nanizao imitacije poznatih modela iz engleske literature od srednjeg veka preko Svifta (Jonathan Swift), Sterna (Laurence Sterne), Karlajla (Thomas Carlyle) do Raskina (John Ruskin) i Vajlda (Oscar Wilde). Upravo u Džojsovom romanu je s druge strane očito da se modernizam s tradicijom nije obračunavao samo zbog idejno-vrednosne, kulturne i umetnički izražajne emancipacije subjekta, već i zato da bi tekst otvorio za događaje, realije, diskurse, medije i žanrove savremenosti. Savremenost (modernost) je razumevao kao otvorenu, procesualnu, nedovršenu i – u suprotnosti s istorijskom tradicijom – neobuhvatnu unutar koherentne znakovne reprezentacije. Modernistička težnja za nadovezivanjem na tekstualnu, jezičku i medijsku građu savremenosti je najočiglednija u tehnikama montaže i kolažiranja, npr. u kolažima Srečka Kosovoela iz sredine 20-ih godina, u kojima je pesnik kombinovao isečke iz novina. Ipak se uprkos polemici s tradicijom i otvaranju modernoj komunikaciji književni modernizam nije sasvim odrekao vraćanju ka prošlim prethodnim predlošcima, posebno mitskim. Upravo je mitologizacija karakteristična za Džojša (on svojom pričom sistematski aludira na *Odiseju*, koristi je kao parodijsko-travestiranu pozadinu za modelovanje haotične, trivijalne moderne svakodnevice), Tomasa Mana, Mihaila Bulgakova i drugih. Neki modernistički pravci (npr. anglo-američki imažizam T. S. Eliota i Ezre Paunda kao i ruski akmeizam Osipa Mandeljštama i Ane Ahmatove) težili su čak obnavljanju, sintetizovanju, očuvanju kulturno-civilizacijskog sećanja, kao i tome da moderna pesma svoja značenja i estetsko-formalne učinke gradi uz prizivanje kulturne tradicije od antike do simbolizma.

Tradicionalne intertekstualne forme i vrste. U evropskoj kulturi se od njenih starovekovnih početaka do izvođenja pojma intertekstualnost na taj način nakupilo nepregledno mnoštvo intertekstualnih pojava. Nekih od njih su bili prepoznati, imenovani i opisani već hiljade godina pre uvođenja neologizma Kristeve. To su bili ustaljeni tekstualni postupci, figure, čak vrste i žanrovi koji su tako stvaraoocima (besednicima, pesnicima, dramatičarima, piscima) kao i njihovoj publici, pomagali da uspostave prikrivene ili očigledne veze između novog teksta i riznice nasleđa, opšterasprostranjenih mišljenja, poznatih, uglednih ili omiljenih spisa, žanrovskih i stilskih paradigmi. Ove intertekstualne forme i vrste većinom su funkcionisale kao pojave namerne, aktivne, publici očigledne interakcije između tekstova (vidi V poglavlje ove knjige). Baš to da su za njih među piscima, poetolozima, komentatorima, kritičarima i čitaocima nastajala i imenovanja, govori o kulturnoj osvešćenosti razlike među starim i novim, opštim i posebnim, semiotički stranim i svojim, među datim modelom i njegovom obnovom; ostenzivno, pregnantno i poentirano prisustvo stranog diskursa u tekstu bila je u tim pojavama deo predviđenog značenjskog, stilskog, idejnog i estetskog delovanja. U nastavku će biti predstavljeni značenjski obimi i karakteristični primeri najznačajnijih intertekstualnih figura (formi) i vrsta, definisanih već pre nastanka pojma intertekstualnost.

A) Topos (topoi, loci communes, topika) ili opšte mesto. Grčka reč *tópos* (mn. *topoi*) i njena latinska varijanta *locus* (afirmisala se u pluranom obliku kao *loci* odnosno *loci communes*) znači mesto, opšte mesto. Pojam je potrebno odrediti na osnovu više od dvehiljadegodišnjeg nasleđa topike. To je veoma razgranato, jer seže od Aristotelove *Topike* i *Retorike* (4. v. p. n. e.), Ciceronovih dela (*De inventione*, 55. g. p. n. e., *Topica*), rasprave nepoznatog autora *Rhetorica ad Herennium* (86–82), Kvintilijanove *Institutio oratoria* (1. v. n. e.), preko Avgustinove *De doctrina Christiana* (394–400) i Boetijevog spisa *De differentiis topicis* (6. v.), obimnog priručnika Ramona Lule (*Lullus, Ars magna*, kraj 14. v.), do humanističkih spisa iz 15. i početka 16. veka (Agri-

cola, *De inventio dialectica*, Erasmus Roterodamus, *De duplici copia verborum*, Melanchthon, *Loci communes sive Hypotyposes Theologicae*) i Vikove (Giambattista Vico) odbrane topike kao pribežištu imaginativnog *sensus communis* pred kartezijanskom *nova critica* na početku 18. veka. Topika se u nastavi retorike i gramatike održala sve do 19. veka.

Topos je ovom nasleđu funkcionisao kao opšteprihvaćen, opštevažeci i značajan argument koji se oslanja na društveno-kulturni konsenzus, ili na neki autoritativan, sveti spis, iz generacije u generaciju se čuva u shemama prostorne klasifikacije unutar institucionalizovanog kolektivnog sećanja; besednik ili pisac ga uz pomoć spontanijih asocijacija ili usavršenom mnemotehnikom (up. Lachmann, 1990; Haverkamp i Lachmann, 1991) po potrebi dozove u svest i upotrebi za argumentaciju problema koji obrađuje u svom tekstu, da bi pred publikom (čitaocima) bio ubedljiviji. Reč je dakle o shvatanjima, stavovima, mislima i jezičkim formulacijama koje uprkos svojoj socijalnoj rasprostranjenosti ili ugledu nisu više vezani za partikularne primere, istorijski i socijalno konkretne okolnosti, tako da stvaraju transistorijski repertoar tradicije. Pojedini pisci ili govornici, koji po svom obrazovanju i akulturaciji ovoj tradiciji pripadaju, uvek je iznova reinterpretiraju i primenjuju na posebne probleme, upotrebljavaju kao izvor za svoju stvaralačku imaginaciju odnosno dokaznu osnovu i stilski ukras svojih tekstova.

Topika se inače ne tiče pre svega i samo literature. Iz istorijsko-teoretskih analiza Ernsta Roberta Kurcijusa (Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948), Hajnriha Lausberga (Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1973), Bornšojera Lotara (Lothar Bornscheuer, enciklopedijski članak *Topik*, 1981), Renate Lahman (Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 1990) i Uvea Hebekusa (Uwe Hebekus, rasprava *Topik/Inventio*,¹¹ 1995) postaje jasno da je topika u antici bila shvaćena kao veština (*tehné, ars*), koja je

¹¹ E. Robert Kurcijus, *Evropska literatura i latinsko srednjovekovlje*; Hajnrih Lausberg, *Priručnik književne retorike*; Lotar Bornšojer, *Topika*; Renate Lahman, *Sećenje i književnost*; Uve Hebekus, *Topika/Inventija*.

pripadala prvenstveno području retorike kao osnova za nastavu i praksu pravno-političkog besedništva. Bila je komponenta retoričkog učenja o invenciji (argumentaciji), elokuciji (amplifikaciji) i sećanju (*memorii*), a obuhvatala je kako materijalne tako i formalne argumente: s jedne strane etičke, političke i psihološke norme, s druge pak strane logičke kategorije, modele rezonovanja i disputa. Pri tom je argument bio shvaćen veoma široko, jer su u njega ubrajali i različite teme, priče ili slike; Kvintilijan je npr. argument odredio kao „*omnis ad scribendum destinata materia*”.¹²

Kao što prema Kurcijusu objašnjava Bornšojer (Bornscheuer 1981: 462–464) *topoi/loci communes* su bar od pozne antike postali i komponenta pesničkog (književnog) nasleđa, uz to još i prava, hrišćanske teologije, hermeneutike, filozofije i poetike. Već u antici besedništvo i umetnička proza uticali su jedno na drugo. Ciceron je smatrao pesnika za bližeg rođaka oratora. Na osnovu Ciceronovog uticaja u poznoj antici otpočelo se uzdizanje retoričke umetnosti na ravan pesništva ili „retorizacija literature” i „literarizacija retorike” (Manfred Furman [Manfred Fuhrmann], nav. pr. Bornscheuer 1981: 463). Školska tradicija sistema slobodnih umetnosti (*artes liberales*) od pozne antike do početaka novog veka obezbeđivala je to da je besednička elokvencija postajala merilo i podloga obrazovanja. Uticala je da su poetike učenje o pesničkoj invenciji i imaginaciji preuzimale iz retorike, tako da se sve do početka 18. veka u poeziji mogao videti i poseban sistem argumentacije, osobito u reprezentativnim pesničkim žanrovima, npr. odama, panegiricima, elegijama.

Zato se Kurcijusova reinterpretacija pojma *topoi* čini opravdana, kao trezora misaonih krilatica, citata, kompozicionih, motivskih ili stilskih klišeja, arhetipskih likova, slika ili situacija, koji su se u književnosti od srednjeg veka do 18. stoleća – tada je nad topikom počela da prevlađuje estetika originalnosti i individualne imaginacije – ponavljali u brojnim varijantama, čime su (uz potporu školstva i normativne poetike kao i kompilatorstva) evropskoj kulturi garantovali dodir sa antikom, čuvali idejno-

¹² Svaku materiju predodređenu za predmet pisanja.

-tematski i formalno-žanrovski kontinuitet i organizovali je u sistem. Ovakva opšta mesta, nasleđena iz prošlosti, književnici srednjeg veka koristili su i uz pomoć priručnika s kompozicionim modelima i uzornim tekstovima, listajući opsežne antologije sentenci, gnoma, amblema, egzempluma, priča, alegorija i simbola; *topoi* su birali s obzirom na priliku ili publiku kao i žanr i svrhu svog teksta (npr. tužbalica), i prilagođavali ih svojim idejama kompozicionom rasporedu (eksordijalna, zaključna topika) i nivou diktije. Među tematsko-motivskim i metaforičko-imaginativnim opštim mestima su npr. bili idilični prostor za uživanje (*locus amoenus*), knjiga prirode, život kao lađa, svet kao pozorište, naopak svet, zlatni vek, domovina kao majka, a među retoričko-tehničkim i kompozicionim – invokacija muzama, *captatio benevolentiae*, pozicija afektirane skromnosti, numerička kompozicija, itd. (up. Curtius 1948). Autori su svoju pesničku moć dokazivali reinterpretacijom, povezivanjem, preradom i harmonizacijom topike.

Sjajan primer topične invencije i elokucije u slovenačkom crkvenom govorništvu su barokne kapucinske besede Janeza Svetokriškog (Juvan 1989). Digestivno su se nadovezivale na bogatu građu egzempluma i diktiju preuzetu iz Svetog pisma, antičke poezije, istoriografije, prirodoslovja, mitologije i filozofije, teoretsko-moralističkih spisa crkvenih otaca, srednjovekovnih legendi, anala, žanrova građanske komično-didaktičke pripovedi, itd. Autor *Svetog priručnika* (1691–1707) se u virtuoznoj upotrebi topike za namene verske propovedi ispomagao i nekim priručnicima, antologijama uzora, sentenci i amblema (*aeraria poetica, polyanthea, adagia, florilegii, thesauri, silvae*). Zahvatanje iz tih enciklopedijskih izvora u kojima su bila dostignuća pojedina različitih doba i miljea pažljivo strukturirani, uređeni kao zajedničko, nadvremensko vredno i svakom dostupno kulturno blago, bilo je za besedništvo i učeno pesništvo manirizma i baroka nešto sasvim uobičajeno (up. van Ingen 1994: 279–308).

Konvencionalna literarna upotreba opštih mesta postupno je zamrla u 18. i 19. veku, kada se u književnosti na osnovama građanskog individualizma (racionalizma, empirizma, sentimenta-

lizma i iracionalizma) afirmisao nov, estetski nazor o jedinstvenosti i izvornosti stvaralačke imaginacije pojedinca.

B) Citat (apoftegma, gnoma, sentenca; moto). O razgranatoj intertekstualnoj praksi učene kulture u milenijumima pre izuma pojma intertekstualnost mnogo govori istorija citata i njegovih prethodnih ili s njim povezanih međutekstovnih oblika (up. Meyer 1961, Morawski 1970, Compagnon 1979, Simon, 1984). Reč „citat” je naime dobila današnje značenje („navod”, „reprodukcija”, „pozajmljivanje odlomka iz drugog teksta”) tek u 16. veku i afirmisala se u 18. v. isprva u naučnim raspravama; potiče od latinskog glagola *citare* („pozivati”, „zvati”, „pozvati”) i najpre je u antici korišćena pretežno u oblasti prava („pozvati na sud”), iako je dobila i značenje „pozivati se na pisane izvore”. Praksa citiranja bila je poznata još od ranije. Predistoriju citata možemo, prema Kompanjonu (Antoine Compagnon), potražiti u antičkim postupcima *mimesis/imitatio* i u okvirima retoričke veštine topike. U ovom nasleđu, izvori – jezički i značenjski – većinom nisu bili tačni, doslovno i svesno, jer se to pre odnosilo na memorijsku repeticiju stvari (na osnovu *memoria rerum*) i značenja nego na ponavljanje samih reči (*repetitio verborum*). Pored toga, autori nisu osećali rezervu pred prilagođavanjem izvornih formulacija strukturi novog teksta, npr. metričkoj shemi. Uprkos usmenoj i pisanoj komunikaciji, koje nisu zahvatale šire grupe adresata, i zbog razumevanja gnomi i sentence kao zajedničkog vlasništva, raspoložive kulturne tradicije, doslovno citiranje nije ni moglo doći do izražaja (Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*,¹³ 1979, str. 93, 149–154).

U antičkoj Grčkoj postalo je omiljeno skupljanje i citiranje apoftegma (*apophthegmata*), izreka poznatih filozofa ili istorijskih ličnosti, u kojima je bila sažeta opštevažeća životna mudrost, koja obično izvire iz neke anegdotske situacije. U stolicima od Plutarha do Erazma Roterdamskog (*Adagia*, 1560) nastalo je više zbirki takvih izreka (Sokratovih, Aleksandrovih, Katonovih, Ciceronovih i dr.), koje su bile na raspolaganju za prizivanje

¹³ *Druga ruka ili rad citata*

topike. Besednikovoj elokuciji one su omogućavale argumentaciju potkrepljenu uzornim primerima, autoritetima i svedocima (*exemplum, similitudo, auctoritatis, testimonium*), čija je važnost bila opštepriznata, jer su bile svojina društvenog konsenzusa (Aristotel ga je u *Topici* nazvao *endoxa*). Za apoftegmatama su u skladu s retoričko-topičkom umetnošću posezali pisci različitih žanrova, od istoriografskih do pesničkih i besedničkih. Za sažeto izražene mudrosti i pouke, moguće istrgnute iz dužih tekstova (npr. iz Homerovih ili Hesiodovih epova), primerene za navođenje i kompiliranje, osim grčkih izraza apoftegma i gnoma (*gnome*; uticajnu zbirku gnomi je verovatno oko 500. g. p. n. e. sastavio Teognis iz Megare), afirmisala i latinska reč sentenca. Kvintilijan je izraz *sententia* u *Institutio oratoria* uzimao kao sinonim gnomi (Compagnon 1979: 138–146). Lausberg definiše sentencu ili gnomu kao u jednoj rečenici izraženu mudru misao (s autoritetom, sličnoj sudu), nadovezano na neki pojedinačan primer. Ako je upotrebimo kao ukras svoga govora, dajemo mu nadvremensku značenjsku vrednost (1973: 431).

Kako piše Hans-Ulrich Simon (Hans Ulrich Simon) u istorijskom pregledu citiranja (1984: 1059–1081) citat je u retorizovanom antičkom pesništvu i umetničkoj prozi često bio na početku ili kraju spisa. Ironično i komično citiranje kao izraz distance prema autoritetu bilo je najviše ograničeno na parodiranje, npr. u Aristofanovim komedijama. Poznoantička patristika je prilikom navođenja (posebno iz *Biblije*) zahtevala mnogo više preciznosti, jer su citati činili ključne argumente u suočavanju s paganima i jereticima; uprkos tome, crkveni pisci su još kroz čitav srednji vek citiranje koristili zajedno s parafrazama i komentarima, a u *Svetom pismu* tražili višeslojna skrivena značenja i kao transcendentna uputstva aplicirali na savremena moralna, teološka i druga pitanja. U srednjem veku je *auctoritatis* značila frazu iz teološkog diskursa (npr. iz Sv. Tome Akvinskog), koju su u svojim raspravama citatno ponavljali drugi teolozi, i to kao iskaz povezanosti sa tradicijom (up. Compagnon 1979: 157–160, 218–219).

Srednjovekovna težnja za polaganjem prava na tradiciju i hrišćanskoj preinterpretaciji antika je davala prednost parafrazi.

Mada su pominjali imena antičkih autora i dela, značenje izvornika su alegorično reinterpretili, i kao *exemplum* ga sveli na hrišćanske ideale u skladu s mišljenjem koje je u antici videlo prefiguraciju hrišćanstva. Prilično svesno isprva su citirali samo apoftegme, gnome ili sentence (uzimali su ih i iz *Svetog pisma* i patristike), koje su, istrgnute iz izvornog konteksta, učili napamet, uključivali ih u topiku i sakupljali (npr. antologija *Apophthegmata patrum* iz 4. v.; od 1148. do 1152. Nastala je jedna od najslavnijih zbirki citata crkvenih otaca, *Sententiae* Petra iz Lombardije [Petrus Lombardus]). Topično, netačno navođenje *Svetog pisma*, njegovih patrističkih komentara, antičkih izreka, ali i savremenijih predgovora, preovladalo je s jedne strane u pobožnoj i svetovnoj srednjovekovnoj literaturi, npr. crkvene besede, biblijski epovi i *catenae*, tj. montaže izvoda iz spisa crkvenih otaca, odnosno *Spruchdichtung* i poezija vagabunda s druge strane. Upotreba citatnih *loci communes*, autoriteta i predgovora koje su popularizovale različite antologije, u srednjovekovnoj svetovnoj književnosti ponegde je prešla i u oblast parodije (npr. postupak *versus cum auctoritate* u vaganstkom pesništvu).

Nastavak za moderno razumevanje citata dao je humanizam sa svojim projektom vraćanja antičkim izvorima (*ad fontes*). Humanisti su starima priznavali pravo prvenstva; uvođenjem sistematskih filoloških studija i izdavanja antičkih tekstova izoštrio se u tom razdoblju osećaj za doslovno navođenje i poštovanje originala. Erazmo Roterdamski je na početku šesnaestog veka u spisu *De copia verborum ac rerum libri duo* obuhvatio dvadeset šest modela za citiranje autora (*Auctores citandi formulae*); pri tom je mislio na sentence i opšta mesta, a ipak zasnovao novovekovnu teoriju i praksu citiranja (Simon 1984: 1063–1064). Rađanju citata u modernom značenju reči su po Kompanjonu (Compagnon 1979: 239–247) pripomogli i racionalizam i pronalazak štampe. Racionalizam (logika Port Royala, Dekart [René Descartes]) je u šesnaestom veku snažno uzdrmao ulogu *auctoritatis* u postupcima argumentacije, spoznavanja i etike. Preciznost prilikom citatne reprodukcije izvornika mogla se od petnaestog veka afirmisati i zbog štampanja. Tehnička reprodukcija originala bila je nasuprot rukopisnim prepisivanjima pravilnija. Omogućavala je

da slaganje navoda s izvornikom može proveriti mnogo širi krug čitalaca. Uz štampu u drugoj polovini šesnaestog veka postaju uobičajeni i označitelji citata (kurziv, znaci navoda). To je posle shvaćeno kao pozajmljeni odlomak iz nekog drugog teksta.

Od humanizma naovamo citatno prizivanje antičkih izreka i egzempluma nije služilo samo racionalnoj argumentaciji, oslikavalo je i lično životno iskustvo. Kompanjon (Compagnon 1979: 284–327) detaljno objašnjava koliko je obilno mozaičko navođenje klasične učenosti i pesništva primenjenim na ličnim doživljajima i razmišljanjima kod Montenja (Michel Eyquem de Montaigne) (*Eseji*, 1580) označilo začetke eseja kao žanra, koji je u novovekovnoj Evropi značio jedno od temeljnih ishodišta za subjektivnu, iskustvenu, neaksiomatsku tekstualizaciju spoznaje – umesto autoriteta i tradicije upotrebu citata je potom nadzirao autor. Herman Majer (Herman Meyer) je u knjizi *Das Zitat in der Erzählkunst*¹⁴ (1961) pokazao kako je citiranje s funkcijom parodiranja hijerarhijski uređene kulture i njene dogmatske nauke steklo ugled u prvim velikim novovekovnim romanima i postalo trajna komponenta humorističkih, satiričko-parodijskih žanrova kao i tzv. antiromana (F. Rable, *Gargantua i Pantagruel*, 1532–63; M. Servantes, *Don Kihot*, 1605–1615; L. Stern, *Tristram Šendi* 1760–67, itd.); u nasleđu pomenutih romanesknih vrsta – Majer ih prati sve do Tomasa Mana – personalizovani narator je suverenom igrom birao predloške, vodio dijalog sa tradicijom i ironizovao ju je, slobodno prekrajao i podređivao svojim estetskim ciljevima.

I inače je upotreba citata s funkcijom autoriteta, ukrasa ili dokazivanja pesnikove erudicije u književnosti od osamnaestog veka ograničena i iznimna, već je pod uticajem estetike koja brani maštu pojedinca (up. Morawski 1970: 700–701). Zato su se u novijoj postprosvetiteljskoj lepoj književnosti afirmisale takve lokacije citata, koje su jasno upozoravale gde počinje autorski tekst i gde se on zbog značenjskog i estetskog osvetljavanja svoje vlastite poruke namerno nadovezuje na izabranu pozadinu nekog drugog, obično imenovanog književnog dela – reč je o „perigrafiji”

¹⁴ Citat u pripovednoj umetnosti

(Compagnon 1979: 328), ili rub samog teksta: naslov, podnaslov i moto. Jedan od standardizovanih postupaka umeštanja citata je tako, osim aluzivnog citatno-parafraznog naslova (npr. naslovna aluzija na Danteov spev u Balzakovoj *Ljudskoj komediji*, ili u delu Z. Krašinskog *Nie-Boska komedia*), postao moto ili epigraf. Navod iz dela nekog klasika, savremenika ili iz narodne književnosti je u epigrafu postavljen za naslov, pre početka glavnog teksta ili njegovog pojedinačnog segmenta (poglavlja). Njegova funkcija je, najpre, komentatorska i anticipacijska: čitaocu nagoveštava temu teksta ili poglavlja, upozorava na izabrani značenjski aspekt, ukazuje na kontrast ili analogiju – semantičku, simbolnu, stilsku, strukturnu, fabulativnu ili funkcionalnu – između novog književnog dela i citiranog predloška. Druga uloga mota je da autor njime ukaže čitaocu na kakvoj pozadini treba da recepira smisao i estetski profil njegovog dela (npr. navod iz religiozno-političke poeme *Les tragiques* protestanta Teodora Agripe d'Obinjea ispred Bodlerovog *Cveća zla*, 1857, ili citati odlomaka iz Prešerna, Levstika, Stritara, narodnih pesama i dr., na početku poglavlja u Jurčičevom *Desetom bratu*, 1866). Estetski i semantički odlučujuću ulogu još u većoj meri citat je dobio u nekim modernističkim pravcima (imažizam, akmeizam) i u postmodernizmu.

C) Aluzija. Aluzija je u književnosti i izvan nje, ustaljen, ali teže shvatljiv način intertekstualnog referiranja, jer je reč o formi posrednog govora (up. Górski 1964: 7–19; Perri 1978: 289–299; Mathieu-Castellani 1984: 24–27; Goyet 1987: 314–315). Prilikom aludiranja skriveni sadržaj govornog segmenta ostaje prećutan, nije neposredno imenovan ili opisan, iako u tekstu neki izraz ili strukturni uzorak na njega upućuje, sugerišući denotaciju i konotaciju. Tu proceduru pomenuti izraz/uzorak – vlastito ime, karakterističan stilem, prepoznata situacija, događaj ili ličnost – oslobađa samo u slučaju ako je adresat u njemu sposoban da prepozna pokaznu zamenicu stranog/tuđeg diskursa, tj. nagoveštaj kakvog poznatog teksta ili znakovni sistem, i iz tog predloška razluči relevantan snop značenja. Onaj koji, naime, aludira s izabranim signalom (npr. „Ne pravi od mene *Dezdemonu!*”) priziva u svest adresata značenjsku jedinicu opštekulturne vrednosti,

pozajmljenu iz poznatih predložaka (Šekspirovu dramu *Otelo*, odnosno njenu centralnu fabulativnu konstelaciju); u pozadini, koja je adresatu i onome ko aludira zajednička, smešta se skriveno značenje aluzije („Ne ubijaj me svojom ljubomorom”).

Izraz 'aluzija' je etimološki povezan s latinskim rečima *ludere* i *alludere* i zato implikuje igru, igrivost. Prema Fransisu Gojeu (Francis Goyet) aluzija je do 17. v. označavala raznovrsne igre rečima, posebno nagoveštavanje pomoću vlastitih imena (npr. asocijacija prezimena pape Pavla IV Karafa [Caraff] na reč „carafe”, koja je takođe značila „glupak”); tek u klasicizmu je reč konotirala igrivo, neizrecivo pozivanje na ono što se u izabranom društvu razume samo po sebi. Bilo je moguće aludirati na savremene ličnosti, događaje i ideje, kao i na mitove, istoriju i književna dela, a uspešnost toga posla zavisila je od kultivisanosti onoga ko aludira i njegove publike. Retoričko-poetičke rasprave (npr. Dumarsais, *Tropes*, 1729, ili Fontanier, *Les figures du discours*, 1821–1827) aluziju su obrađivale kao trop, figuru. Kao figura mogla bi po značenjskoj dvojnosti biti srodna alegoriji, a po prećutkivanju onoga što je opštepoznato, elipsi (Mathieu-Castellani 1984: 29–30, 36). U renesansi, npr. u Ronsarovo (Pierre de Ronsard) poeziji, aluzija je već bila figura koja je nagoveštavala stvaraočevu kritičku, kreativnu, čak ludičku distancu u odnosu na doktrinu imitacije i antičke pesničke i nepesničke klasike (Cornillat i Mathieu-Castellani 1984). Upotreba aluzije pratila je učenu poeziju (up. helenističku koncepciju *poeta doctus* i renesansni izraz *poeta eruditius*), pisanu za široko obaveštenu publiku. Učeni pesnik je, naime, sebi mogao da priušti aludiranje na mitove, legende, pesničke teme, autore i njihove biografije, te je gradio značenje svoje pesme preko mreže analogija s tradicijom, bez obaveze da korišćene predloške svojim kultivisanim čitaocima iscrpno opisuje, imenuje i pojašnjava. Na romantičan način je takvu koncepciju aktualizovao France Prešern, čije su *Poezije* nabijene metaforizacijama mitoloških, istorijskih, pesničko-biografskih, legendarnih, religioznih i drugih slika, obuhvaćenih od antike pa do savremenog doba. Karakterističan primer aluzije je motiv kopca u pesmi *Pevcu* (*Pesniku*): „kragulj ki kljuje srcé / od zora do mraka od mraka do dne” (gnati kopca koji srcu kljuje

rane / od zore do mraka, do mraka dok svane) posredno priziva kompleks mita o Prometeju, i time nizom paralela projektuje Prešernovu predstavu o pesničkom pozivu. Postupak analogizacije sa skrivenom, a u kultivisanoj komunikaciji pretpostavljenoj sadržini, daje pesnikovom kontingentnom životu značenjsku dubinu, smeštajući je u tradicijski arhetip i širu metafizičku perspektivu.

Č) Parafraza. Imitacija. Prevod. Grčki i latinski izraz *paraphrasis* označava veoma čest intertekstualni postupak, afirmisan kako u školskoj gramatici i retorici, tako i u književnosti – u istoriji se pojavljivao u društvu citata, aluzije, glose, komentara, priređenog dela i prevoda – sve do kraja osamnaestog veka, dakle do zamiranja načela imitacije. Definisao ga je Kvintilijan u prvom veku (*Institutio oratoria*, 10. poglavlje, Lausberg 1973: 530–531). Parafraza je obnova nečega poznatog, obično klasičnog teksta u stihu ili prozi, pri čemu se njegov izvorni smisao mora očuvati, ispričan drugim rečima; u nju je često upletena interpretacija izvornika. Za Kvintilijana su bile lakše prozne parafraze pesničkih tekstova. Ko god je prošao nastavu gramatike, morao je najpre naučiti prva dva stepena ovakve parafraze: raspuštanje metra (*versus solvere*) i interpretacije (*interpretatio*), tj. defiguracije, razrešavanja tropa i figura, nadomeštanja poetskih reči običnim, prozaičnim, objašnjenja nejasnih mesta razumljivim izrazima. Treći stepen, parafraza u užem smislu reči, bila je već stvar veštog govornika, nadarenog pisca. Ovde prozaista nije ropski podražavao pesnikove predloške, već se s njima takmičio, pokušavao ih je preseći (*aemulatio*) i njen smisao prilagoditi potrebama svoga govora. Zato ju je preoblikovao različitim, u Kvintilijanovoj retorici opisanim načinima (*modi*) parafraziranja, npr. uz pomoć sažimanja ili izostavljanjem pojedinih segmenata (*detractio*), ili proširivanjem, razvijanjem u većoj meri škrtih formulacija predloška (*adiectio*) te pomoću defiguracije, ili figuracijom izvornih izraza. Parafraze proze su Kvintilijanu važile kao zahtevnije, što znači da se kod njih treba udubiti u unutarnje, a ne samo spoljašnje kvalitete izvornika.

Izvornik i parafraza su u retoričko-poetičkoj tradiciji za stvaraoce i njihovu publiku formirali očit intertekstualni par – model i njegovu varijaciju. Zbog toga je izbor načina parafraziranja zavisio i od karakteristika predloška, i to prema načelu kontrasta: ako je izvornik bio dug, trebalo ga je sažeti i skratiti, ako je bio odveć figurativan, trebalo je pronaći prozaičnije reči. U načinima promene izvornika oni su videli prostor za stvaralačku slobodu, dokaz retoričko-pesničke veštine, čak i prevlasti.

Parafraza je u istoriji književnosti bila snažno prepletena sa priređivanjem, prevodima i imitacijama domaćih i stranih klasika. Majda Stanovnik (1998) je na primeru slovenačkih prevoda Lembove (Charles Lamb), mladim čitaocima namenjene pripovetke, napisane početkom 19. veka prema Šekspirovoj drami sa stihovima *Romeo i Julija*, između ostalog pokazala kako priređivanje (prerada) menja namenu i žanrovsko-stilsku sliku predloška, iako se na nju prepoznatljivo nadovezuje citatima i parafrazama. U jednostavnim, čitaocu prilagođenim prevodima po M. Stanovnik prevod i priređivanje se često i mešaju. Renate Lahman (1987) se okrenula istoriji klasicizma i objasnila kako su se u intertekstualnom odnosu između klasičnog latinskog izvornika (Horacijeve ode *Exegi monumentum*) i prerada ruskih pesnika (imitacije G. Deržavina i parafraze M. Lomonosova u klasicizmu osamnaestog veka kao i Puškinove replike iz 1836) stepenovale dijaloške napetosti, osećaj za istorijsku i kulturnu razliku originala. Ruski poetolozi sedamnaestog i osamnaestog veka prihvatili su renesansno razumevanje načela *imitatio* kao sredstva za odomaćivanje grčko-latinske klasike i za čuvanje kulturnog sećanja. Ali sama pesnička praksa imitiranja u tekstovima – uprkos nastojanju ka transistorijskoj i transkulturnoj jednakosti značenja i formi – uvek je iznova iskazivala neki stepen poetološko-značenjske distance (disimilacije) prema istorijskoj i jezičkoj drugosti uzora, kao i težnju za takmičenjem s njima. Lahmanova je moć dijaloških odnosa ruskih pesnika i Horacija raščlanila na osnovu tri stepena prevoda iz *Preface to the translation of Ovid's 'Epistles'* (1680) klasiciste Džona Drajdena (John Dryden)¹⁵: od srazmerno suženog prevođenja reči za

¹⁵ Predgovor prevodu Ovidijevih *Epistola*.

reč (metafraza) preko manje strogog praćenja reči uz poštovanje smisla izvornika (parafraza) do imitacije, u kojoj je sloboda prepevanja već tolika da se mogu varirati reči i smisao izvornika, ili se čak oba potpuno odbacuju; imitacija dozvoljava da se onaj ko prepeva drži samo nekih nagoveštaja originala i doda mu mnogo toga, čak i da ga svojom izuzetnošću nadmaši.

Prelazi između parafraze, imitacije i prevoda važe pre svega za ona razdoblja, žanrove i sredine u kojima je teorija i praksa prevođenja davala prednost slobodnom, nedoslovnom prevodu, takvom u kojem je prevodilac, više nego vernost ekspresivnoj slici (rečima, stilu) izvornika, poštovao ukus, znanje, društveno-kulturne konvencije i jezički osećaj čitalaca prevoda, računajući na to kakav će utisak kod njih postići svojim prevodom. Peter V. Zima (1992: 202–216) inače upozorava da težnje ka doslovnosti ili slobodi prevoda nije moguće pripisati pojedinim razdobljima, jer su obe tokom istorije više puta konfliktno koegzistirale; uprkos tome, jasno pokazuje da je tzv. slobodno, ka recepciji prevoda usmereno prevođenje, preovlađivalo od začetaka sistematskog prevođenja i refleksije o njemu kod starih Rimljana do razdoblja romantizma (između su samo izuzetno negovali svest o vernom prenošenju izvornika, npr. Luter (Martin Luther) u *Sendbrief vom Dolmetschen*, 1530. ili Pjer-Danijel Uet (Pierre-Daniel Huet) u *De interpretatione*, 1661.

Rimljani su pokušali da naturalizuju grčke klasike. Ciceron je želeo da grčki orator može da zvuči kao da je pred rimskom publikom; zato je odbacivao doslovno prevođenje (*verbum pro verbo*) i preporučivao da se prevodilac – koji treba da bude bliži govorniku nego tumaču – ponaša prema rimskim običajima. Većina rimskih intelektualaca je prema tvrdnjama Suzan Bassnet-Mekgvajer (Susan Bassnett-McGuire) (*Translation studies*: ¹⁶1980: 45) bila dvojezična, zato su prevod palimpsestno mogli da uporede sa grčkim izvornikom. Prevodioci su pokušali s njim da se takmiče i u jeziku prevoda stilski nadmaše (*aemulatio*). Hijeronimus (348–420), prevodilac *Biblije*, pretpostavljao je stoga parafraziranje, kada je preporučio da prevodilac treba da

izrazi smisao izvornika nedoslovno, već prema smislu – drugim smislom (*non verbum e verbo sed exprimere de sensu*). „Lepa ne-vernost” originalu i prilagođavanje poetološkim konvencijama i ukusu društveno-kulturnom kodu ciljne publike kasnije su bili vrlo izraziti u francuskoj renesansi i klasicizmu; tada su strane klasike naturalizovali, da – kako se izrazio Nikola Pero d’Ablankur (Nicolas Perrot d’Ablancourt) – „ne bi naškodili delikatnosti našega jezika” (up. Jürgen von Stackelberg, *Blüte und Niedergang der ‘Belles Infidèles’*,¹⁷ u: H. Kittel, ur., *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Forschung*, 1980). Među primerima slobodnog klasicističkog prevoda klasike su *Ilijada* (1713) Hudara de La Mota (Houdard de La Mott) i tri metrički različite parafraze prepeva Davidovog 143. psalma ispod pera M. Lomonosova, V. Tredjakovskog i A. Sumarokova.

Tek romantičarski prevodioci, filozofi i lingvisti (npr. Šatobrijanov [François René de Chateaubriand] prevod Milтона [John Milton] iz 1834 godine; Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*,¹⁸ 1813; Vilhelm fon Humbolt [Wilhelm von Humboldt] u uvodu svoga prevoda Eshilovog *Agamemnona*, 1816) prevodom su strano svesno predstavljali kao strano i trudili se da ga u njegovom alteritetu i razumeju; to je vodilo poštovanju izražajne, jezički specifične slike izvornika. Romantičarsko isticanje različitosti izvornika i nedeljivosti jezičkih označitelja od smisla (ili čak neprevodivost smisla) našlo je svoj odjek tek u teorijama prevoda kod Valtera Benjamina (Walter Benjamin), Benedeta Kročea (Benedetto Croce) i Žaka Deride (Jacques Derrida) (Zima 1992: 211–216). Na osnovu romantičarske teorije i prakse postepeno se formiralo moderno razumevanje prevoda kao rekonstrukcije izvornika u novom jezičkom kodu, literarnom sistemu i društveno-kulturnom kontekstu.

Priličan broj književnih teoretičara i translatologa ubraja prevod među intertekstualne pojave (Hendrik van Gorp, *La*

¹⁷ Jürgen fon Štackelberg, Cvet i pad „Belles Infidèles”; H. Kittel, *Književno prevođenje: stanje i perspektive istraživanja*

¹⁸ Fridrih Šlajermaher, *O različitim metodama prevođenja*

¹⁶ Suzan Bassnet-Mekgvajer, *Studije o prevođenju*

traduction littéraire parmi les autres métatextes,¹⁹ u: J. S. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck, ur., *Literature and translation*, 1978, Friedmar Apel, *Literarische Übersetzung*, 1983; von Koppenfels 1985, Turk 1987; Frank 1987). Dva su, uglavnom, razloga što prevođenje tretiramo kao intertekstualni proces (up. von Koppenfels 1985: 137–158; Zima 1992: 199–202): 1) Prevodilac nastupa kako u ulozi čitaoca/tumača, koji izvornik konkretizuje u skladu sa svojim vlastitim iskustvom i znanjem, tako i ulozi (post)stvaraoca, koji delo napisano stranim jezikom reprezentuje i rekonstruiše, poštujući ne samo svoje razumevanje već i domaću književnu tradiciju (na nju svoj prevod često nadovezuje) i ukus, potrebe, jezičke i socio-kulturne kodove ciljnih čitalaca. Zato prevod nije pasivna reprodukcija, već prezentacija izvornika, njegov interpretativni metatekst, proizvod dijaloga sa jezičkim, kulturnim i ideološkim drugim. Prevod po Koppenfelsu (Werner von Koppenfels) nije toliko intertekstualna pojava zbog stvaralačke izvedenosti iz književnog teksta (*fremdbestimmte Textkonstitution*), koliko baš zbog svoje interpretativne dimenzije – izrazi interpretacija, tumačenje i prevođenje su ne na poslednjem mestu i pojmovnoistorijski povezani; 2) Prevodilac poštuje istoriju prevođenja – pojedinačna rešenja do kojih su prilikom prevođenja istoga dela ili autora došli njegovi prethodnici prihvata, ili se od njih distancira.

A ipak se prevod području očigledne intertekstualnosti približava tek u slučaju kada nije samo nadomestak izvornika u stranom literarnom sistemu, već da tekst, inače generički zavisao od predloška, zaživi kao posebna verzija, semantičko-estetska interpretacija originala, i to u svesti čitalaca. Na primer, u slučaju rimskih parafraza, imitacijama i prevodima grčkih klasika, dobro poznatim svim tadašnjim intelektualcima, prilikom paralelnog objavljivanja izvornika i prevoda, ili pak poređenjem različitih prevoda istog, slavnog književnog dela. Šekspirov *Sonet 60* se čitaocu u verziji Stefana Georgea (Stefan George) tako može činiti tačnijim i preciznijim, a u prepevu Paula Celana (Paul Celan) napet i autoreferencijalan (tema večne promene odražava

se takođe u jeziku i formi); ako čitalac poznaje prevodnu istoriju ovog Šekspirovog soneta, primećuje i implicitnu i eksplicitnu dijalogičnost njegovih prepeva (Koppenfels 1985: 140, 148–158). Pomenuto posebno važi za prevode koji su se u kulturi ciljnog jezika kanonizovali. Pesnik i dramatičar Milan Jesih je u prevodima Šekspirovih drama (*Hamlet*, *Romeo i Julija*) tako u dijalogu ne samo s elizabetanskom dramom, već i sa njegovim slovenačkim prevodiocem, Otonom Župančičem.

D) Parodija (menipejska satira, kontrafaktura, travestija, burleska). Pastiš. Do sada obrađene pojave uplitanja teksta u tekst i uspostavljanja veza među njima funkcionišu delimično kao elementi u strukturi novog književnog dela, tj. intertekstualne figure odnosno postupci pisanja (opšta mesta, citati, aluzije, parafraze), delimično i kao već intertekstualni žanrovi, koji određuju strukturu teksta u celini (imitacija, parafraza, prevod). Magistralnu ulogu u istoriji intertekstualnog nadovezivanja imali su žanrovi u kojima je interakcija između književnog dela i njegovog predloška, kako za autore tako i za njihovu publiku, bila najizrazitija. U njima je razlika između tuđeg i sopstvenog diskursa ne samo vidljiva, već i stvaralački iskorišćena, i to na značenjsko-tematskoj, jezičko-stilskoj, formalnoj, žanrovskoj i idejno-vrednosnoj ravni.

Najstarija i najproduktivnija među intertekstualnim vrstama je parodija (za iscrpniji pregled njene istorije s odgovarajućom literaturom vidi Marko Juvan, *Domaći Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*,²⁰ 1997, 21–77). Pojam parodija potiče iz 5. v. p. n. e., a njegova etimologija (iz grč. *para* = pored, kod, uz, prema, *oidia* = pesma, spev) označava dvoumljenje: s jedne strane, parodija nastupa kao dodatak, pratilja predloška, a s druge strane kao njegova suprotnost. Aristotelu je parodija u *Poetici* značila žanr koji je bio – po analogiji sa suprotnošću između uzvišene tragedije i niske komedije – komični kontrast homerskog epa. Bila je, dakle, pre svega žanrovski pojam, oznaka za istorijsko-komični spev, koja treba da pobuđuje smeh

¹⁹ Hendrik van Gorp, *Književni prevod među drugim metatekstovima*

²⁰ *Domaći Parnas u navodnicima: Parodija i slovenačka književnost*

usled nesklada između predmeta i načina imitacije: parodija je na neznatnu, banalnu osnovu (temu) prenosila metar, dikciju i fabularne sheme junačkog epa i degradirala etos i socijalni položaj likova koji se pojavljuju. Takvom shvatanju je između ostalih odgovarao *Boj između žaba i miševa* (*Batrahomiomahia*), komični ep iz 5. v. p. n. e., pripisan Homeru. U njemu je rat između neznatnih životinjskih likova predstavljen u stihu i epskim formulama *Ilijade*. Posle brojnih prevoda i ponovnih izdanja u novom veku je *Batrahomiomahia* uticala na razvoj renesansne i barokne herojsko-komične epike.

Iz *Poetike* i *Retorike* može se zaključiti da je Aristotel parodiju skoro zasigurno poimao i kao kritičko-komički stilski oblik, kao namerno kršenje načela „prave mere” u korišćenju ukrasa, ili smešnu prenapregnutost izraza i nespretnu upotrebu figura. Helenistički komentatori Aristofanovih komedija su izrazom parodija označavali kraće segmente u tekstu – pojedine citate i imitacije iz uzvišenih, ozbiljnih, patetičnih dela koji se nađu u komično svakodnevnom, sniženom kontekstu (npr. aluzije na Euripida i njegove tragedije u Aristofanovim komedijama). Kvintilijan je u *Institutio oratoria* (1. v. n. e.) parodiju opisao kao pevanu pesmu, koja imitira melodiju neke druge pesme, a takođe i isto imitiranje u prozi. Uključenjem parodije pod okrilje pojma *imitatio* Kvintilijan je uticao na teoriju i praksu parodiranja u okviru novovekovnog klasicizma. Osim parodije u značenjima herojsko-komičnog epa, komične aluzije na ozbiljno delo i pesničke ili prozne imitacije, u antici je cvetalo još mnogo drugih oblika i vrsta parodiranja, iako ih tada nisu shvatali kao parodije (dijalog, satirska igra, hilarotragedija, mim, flijaška burka, *fabulae atellanae*, itd.). Parodijski smeh je inače bio kritički, a prema predlošku još nije bio destruktivan, pokušavao je samo da upozori na jednostranost i ograničenost u predstavljanju sveta u uglednim žanrovima ili delima. Među parodijskim vrstama antike za evropski literarni razvoj najznačajnija je menipejska satira.

Menipejsku satiru (*satira menippea*) je kao poseban žanr priznao Kvintilijan, a ime je dobila po utemeljivaču Menipu iz Gadare (3. v. p. n. e.). Menipeja je – u stilskoj, jezičkoj, stihovno-

-proznoj mešavini, sa spojevima drske fantastike, pustolovnih sadržaja, sinkretičkih mitologema i grubog verizma – kritički osvetljavala velike filozofsko-religiozne teme, sisteme i predstave te ih je komično familijarizovala (npr. Senekino *Pretvaranje u tikvu*, Lukijanova *Istinita priča*, *Dijalozi bogova*, *Filozofi na aukciji* ili *Ribar ili iz mrvih ustali*). Iz duha menipejske satire rodili su se i neki antički romani (Petronijev *Satirikon*), a na nju se nadovezuje još nasleđe disputa u srednjem (upliv Boetijeve *Uteha filozofije*) i u novom veku (Erazmova *Pohvala ludosti*, Swiftovi satirični spisi). Svojom dijalogičnošću, karnevalizacijskom polemičnošću u odnosu na kanonizovane diskurse, jezičkim, formalnim i stilskim sinkretizmom još od renesanse je pobuđivala razvoj satiričko-utopijskog i komično-humorističkog romana (Rableov [François Rabelais] *Gargantua i Pantagruel*, Servantesov *Don Kihot*, Swiftova *Guliverova putovanja*, Fildingov [Henry Fielding] *Džozef Endruz* i Sternov *Tristam Šendi*); model menipejske satire živi još u modernom romanu, recimo u Džojsovom *Uliksu* ili *Fugi u krstu* Jožeta Snoja.

Poetološka refleksija o parodiji nastavila se posle antike tek u šesnaestom veku, iako u srednjem veku parodijsko stvaralaštvo nije zamrlo. Hijerarhijska uređenost tadašnje učene i viteško-dvorske kulture, zahtevi za poštovanjem sakralnih i svetovnih autoriteta, topično praćenje biblijskih, grčko-latinskih i patrističkih uzora, podređenost gramatičko-retoričkim pravilima kao i žanrovsko-stilskim kodeksima – terali su klerike, vagabunde, propovednike, pesnike i druge stvaraoce u pravcu oslobađanja uz pomoć parodija, odnosno kontrafaktura (npr. *Cena Cypriani* iz 3. odnosno 9. v., *Vergilius Maro grammaticus*, 7. v., *Evangelium secundum marcas argenti*, 11–12. v., karnevalski božićni i smeh na uskršnji Veliki petak – *risus natalis/paschalis* – u propovedima kao i niže, parodijsko-verističke forme *minnesanga* u 13. v., između ostalih i kod Leopolda Ostrovrškog u Sloveniji). U razdoblju reformacije parodija je postala oružje konfensionalnih polemika (npr. Trubarova ozbiljna kontrafaktura psalama iz 1575. godine, uperena protiv katoličkih progonitelja protestanata).

Izraz kontrafaktura se u literaturi inače retko upotrebljava, iako je dokumentovan još u prvoj polovini šestog veka kod

Kasiodora (*contrafactura* kao sadržinska parafraza Apokalipse) i u drugoj polovini 15. veka se u Nemačkoj koristio u značenju posebne pesničke vrste (*contrafactum*, *Contrafact*). Kontrafaktura se delimično slaže s Kvintilijanovom definicijom parodije: to je naime takva imitacija odnosno prerada poznate pesme (napeva), koja s najmanjim izmenama pojedinih reči i fraza u okviru dotičnog teksta uvodi novu, od izvornika sasvim drugačiju poruku, a da pritom predložak ne čini samo smešnim ili ga kritikuje. Od srednjeg veka su nastajale kontrafakture koje su svetovne pesme prenosile u pobožne; kasnije su ih nazvali duhovne kontrafakture ili *parodia sacra*, dok je njihov naslednik npr. još 1770. duhovna pesma F. J. Repeža *Od potrpljenja v nadlughah* (*Od trpljenja u zlu*), napisana „na narodni način ovih ljubavnih pesama”. Iako je ipak mnogo kreativnija bila kontrafaktorna profanizacija svetih tekstova i modela, recimo izvrtanje jevanđelja, opšte ispovesti, očenaša, litanija i misa u svetovne teme – društveno-kritičke, anakreontske ili erotske. U ulozi ishodišta za kontrafakture kasnije su se pojavljivale i svetovne pesme i drugi kraći književni tekstovi, bilo ona trenutno omiljena i slavna, bilo klasična, kanonizovana. Skoro nepregledno mnoštvo slovenačkih parodija devetnaestog i dvadesetog veka, namenjenih zabavi, literarizovanom publicističkom komentaranju ili moralnoj i društvenoj satiri, načinjena je prema modelu kontrafakture. Ređe su prerade nabožnih formuličnih predložaka (npr. *Latania od teh hudah žien*²¹ Antona Šustera-Drabosnjaka ili „očenaš sluge Jerneja” kod Cankara), a više su cvetale travestije omiljenih i klasičnih književnih dela (Levstikov *V spomin rajnega Napreja*²² prema Prešernovoj pesmi *V spomin Andreja Smoleta* ili Robova *Žalostna komu neznana je resnica, da sim žejin*,²³ prema klasikovoj trećoj gazeli).

Od šesnaestog do osamnaestog veka parodija se afirmisala uglavnom na dva područja: u burlesknom pesništvu i komično-humorističnom romanu. Kao antički i zato ugledniji izraz morala

²¹ *Litanija od tih zlih žena*

²² *U spomen pokojnom Napred*

²³ *Tužna je kome neznana istina je da sam žedan*

se suočiti s konkurencijom renesansnih, manirističkih, baroknih i klasicističkih termina za označavanje onih žanrova i stilova (visoke i niske burleske, travestije, herojsko-komičnog epa, itd.), s kojima su novovekovni pesnici uzdrмали prestiž antičkih visokih žanrova (epa, tragedije), njihovih poetoloških osnova – tj. klasicističkih jezičkih, etičkih i tematskih normi – i društveno-ideoloških konteksta. Klasicistički sistem pravila i žanrova su na prvi pogled poštovali, ali su ga iznutra razarali namernim kršenjima. Tako su pobuđivali profane komične efekte i čak kritikovali pristalice apsolutnog autoriteta „starih”; travestije, burleske i parodije su upozoravale da su stari žanrovsko-stilski uzori u grotesknom neskladu sa živim jezicima i modernim realijama, karakterima, ukusom i idejama.

Prema privlačnim uzorima Đambatista Lalića (G. Lalli, *L'Eneida travestita*, 1634) i Pola Skarona (P. Scarron, *Virgile travesty en vers burlesques*, 1648–52) sve do osamnaestog veka u evropskim književnostima razvijao se snažan tok burlesknog pesništva odnosno travestije (Marivo [Pierre de Marivaux], Volter [François Marie Arouet Voltaire], Čarls Koton [Charles Cotton], Alojz Blumauer [Alois Blumauer]; u Sloveniji je taj žanr podstakao Ivan Rob s travestijom *Deseti brat*,²⁴ 1938). Travestije su većinom bile komične pesme, ređe dramska ili prozna dela. U komičnom metru, posebno u burlesknom stihu, sledile su epizode klasičnog epa (najradije *Eneide*), ili kakvog drugog izuzetnog dela. Pri tome su karaktere bogova i heroja vulgarizovale, njihova činjenja učinile beznačajnim, a dikciju drastično snizile. Epsku distancu su probijale uz pomoć familijarizacije, unošenjem anahronizama i aluzija na savremene odnose, a takođe sa duhovitim komentarima na račun autoriteta autora izvornika.

Kao suprotnost travestiji – ova je naime sačuvala junačku temu, naturalizovala je, a registar epskog stila spuštala – poetolozi sedamnaestog i osamnaestog veka proučavali su žanr koji je izrazite osobine junačke epike imitirao i kalemio na svakodnevnu, banalnu ili vulgarnu osnovu. Po uzoru na *La secchia*

²⁴ Reč je o travestiji prvog slovenačkog realističkog romana *Deseti brat* Josipa Jurčiča iz 1866. godine.

rapita (1614–22) Alesandra Tasonija (Alessandro Tassoni), koji banalizovanu homersku priču (rat dva italijanska grada zbog ukradenog vedra) odeva u veličanstvenu epsku dikciju, takva dela su u podnaslovima ili propratnim spisima krštena kao *poema eroicocomica*, *poème héroi-comique*, *mock-heroic poem*. Herojsko-komične pesme – uzori su im bili i u antičkoj parodiji *Batrahomihomahija* – nasuprot travestijama nisu se nužno odnosile na pojedinačno klasično delo, već su imitirale opštije konvencije epa. Herojsko-komični žanr i stil su u sedamnaestom i osamnaestom veku vodili ka preoblikovanju pojma parodija i njegovom klasifikacijskom suprotstavljanju travestiji.

Ovaj proces je bio složen i dugotrajan. Tekao je preko genološke sistematizacije izraza burleska (Francuzi su ga usvojili iz Italije), u manirizmu i baroku preko oznake za unekoliko robustan i ruralni stil, koji je igrivo kršio klasicistična načela o jedinstvu dikcije i tona. Imitacije epskih stilskih klišea zloupotrebljavao je za slikanje prizemnih, opscenih ili beznačajnih stvari, te je krhotine naduvane retorike disonantno mešao s grubim vulgarizmima, kolokvijalizmima i dijalektizmima. Pojmom burleska kasnije su označavali i komično-humoristične romane (npr. *Don Kihota*), a pre svega su ga počeli razumevati kao žanrovsku oznaku. Upotrebljavali su ga za travestije, heroikomiku i parodije. Tako je klasicist Nikola Boalo (Nicolas Boileau) po ugledu na Tasonija, u Francusku doneo žanr suprotan Skaronovoj baroknoj travestiji – i nazvao ga „nova burleska”. Boalo se u delu *Le lutrin*²⁵ (1673–83) odlučio za uglađenu komiku, koja je baš tako i utemeljena na aristotelovskom neskladu između karaktera, radnje i dikcije, ali u suprotnom pravcu: prizemne karaktere i događaje (bitke za pravljenje sadnica korova, itd.), postavlja na štule jedinstvenog epskog stila. Iz suprotnosti između skaronovske „stare” i boaloovske „nove burleske” postupno se formiralo simetrično suprotstavljanje travestije i parodije (npr. kod A. V. Šlegela na početku devetnaestog veka).

²⁵ Najpribližniji prevod na srpski bio bi *Katedra*, odnosno mesto gde se naslanja knjiga prilikom čitanja (pult).

Drugo, za književne procese sve do dvadesetog veka značajnije područje afirmacije parodije bio je razvoj komično-humorističkog romana. Postrenesansni roman je uopšte važio za nekanonizovanu, a među građanskom čitalačkom publikom omiljenu vrstu; humoristično-komični žanr romana je zato tradicionalnu važnost klasicističkih načela podrivao od spolja. Ismejavao je praćenje antičkih i drugih autoriteta, izigravao uputstva o jedinstvu teme i dikcije, pobijao ubeđenje kulturnih elita o većoj vrednosti stiha, epskih i dramskih vrsta. Stilizovanu distancu i uzdignutost prikazanog sveta u njima je nadoknađivao svojim osećajem za živu, nezavršenu sadašnjost, za lično iskustvo i maštu. U razvoj komičnog romana od Rablea i Servantesa parodija se upisala zajedno s menipejskom satirom. Jedan od značajnijih pokretača romana bio je „žanrovski kritičizam” (Bahtin), tj. težnja za prevazilaženjem klišea, koji su nastajali u okoštanim, ili pomodnim romanesknim žanrovima. Od Servantesovog obračuna s viteškim romanima preživele romaneskne podvrste bile su često meta podsmeha komično-humorističkog romana. Neka dela su u celini bila posvećena parodiji romanesknih konvencija: Šarl Sorel (Charles Sorel) je ismejao barokni pastoralni roman (*Le berger extravagant*,²⁶ 1627), Filding u *Shameli* (1741) i K. A. Muzojs (K. A. Musäus, *Grandison der Zweite*,²⁷ 1760–62) ričardsonovski sentimentalni roman, Fridrih Nikolaj (Friedrich Nicolai) verterovstvo (*Freude des jungen Werthers*,²⁸ 1775), a *Titan* (1802–03) Žana Pala (Jean Paul) razvojni roman.

Parodija je u novom veku živela i izvan procesa povezanih sa romanom i burlesknim pesništvo. Meta ili sredstvo parodija – nastajale su sve vreme i ispod pera priznatih pisaca – postajući tekstovi uglednih ili izrazito samosvojnih autora, trenutni hitovi, kratke vrste, koje su naginjale izveštačenosti (npr. oda ili sonet), trivijalni žanrovi (pustolovni ili horor roman), autorski ili stil vremena (svetobolje, dekadencija), naučna i filozofska dela (hegelovska metafizika), publicistika, pozorište, opera, itd. Poetolozi,

²⁶ Šarl Sorel, *Ekstravagantni pastir*

²⁷ K. A. Muzojs, *Grandison Drugi*

²⁸ Fridrih Nikolaj, *Radosti mladoga Vertera*

estetičari, filolozi i leksikografi od sredine šesnaestog do sredine devetnaestog veka (Julius Skalidero [Julius Caesar Scaliger], Nikola Boalo, Johan J. Ešenburg [Johann J. Eschenburg], Karl F. Flegel [Carl Flögel], A. V. Šlegel [August Wilhelm Schlegel], G. V. Hegel [Georg Wilhelm Hegel], F. T. Višer [Friedrich Theodor Vischer], tekstovi u enciklopedijama i rečnicima, i dr.) formirali su o strukturi, postupcima intertekstualnog povezivanja, vrednosnim perspektivama i funkcijama parodije srazmerno jasne predstave, delimično sačuvane i u savremenim teorijama. Parodiju su s jedne strane shvatali kao zamenu pojedinih reči ili fraza, koje ozbiljan predložak izvrne u komično, kao očuvanje reči, forme ili stila uzvišenog teksta prilikom profanizacije materije ili teme, a s druge strane kao karikaturno preterivanje u prezentaciji izražajnih karakteristika („manira”) nekoga autora. Parodiji su pripisivali funkcije podsmeha ili kritike na račun predložka (pratila je književne kritike i polemike), i u njoj videli sredstvo za prevazilaženje zastarelih tema, žanrova i formi. Većinom, ona nije bila priznata, ugledna književna vrsta. Zbog njene parazitske zavisnosti od predložaka, komike, profanosti, masovnosti i efemernosti potiskivali su je među trivijalnu produkciju. Tek u modernizmu i postmodernizmu dvadesetog veka parodija je postala jedan od konstitutivnih postupaka za oblikovanje onih književnih dela koje ubrajamo u magistralnu liniju književnog razvoja (npr. kod Džemsa Džojisa, Tomasa Mana, Bertolda Brehta [Bertholt Brecht], Samjuela Beketa [Samuel Beckett], Ežena Joneška [Eugen Ionesco], Vladimira Nabokova, Džona Barta, Margaret Atvud [Margareth Atwood], Dejvida Lodža [David Lodge], Tomasa Stoparda [Tom Stoppard], u Sloveniji kod Vena Taufera, Svetlane Makarović, Marka Švabiča i Milana Jesiha).

Poetološka terminologija je u sedamnaestom i osamnaestom veku obogaćena još jednim, parodiji srodnim izrazom za intertekstualnu vrstu – pastišem. Italijanska reč *pasticcio* i francuska *pastiche* prvobitno su spadale u kuvarski rečnik, a posle renesanse ove reči su se odomaćile u likovno-umetničkom žanru. Značila su platno, koje je imitator – da bi zadovoljio bogatu potražnju za delima velikih majstora – naslikao tako da je napabirčio motive iz njihovih dela, imitirajući njihovu tehniku i organizovao ih u

novu celinu. Ova je na majstora podsećala u velikoj meri, iako nije bila ni njena kopija ni falsifikat. Polako je kompenzacija pastiša stupila u pozadinu. Počeli su da cene stručnu virtuoznost, a katkada i kritičku distancu prema stilu majstora. Književnu upotrebu tog pojma dokumentovali su već Marmontelovi (Marmontel) *Elements de littérature* (1787). Književni pastišista iz autorskih opusa, žanrovski ili formacijsko-stilski tipičnih dela ispisuje izraze koji mu privuku pažnju, a po njihovom modelu oponaša još karakteristične stileme, motiviku i strukturu. Tako napabirčeno gradivo na svoj način preuredi i spoji u novi tekst. Pastiš može biti samostalan žanr intertekstualnog nadovezivanja, karakterističan po učenom artizmu, konkurentskom oponašanju ili duhovitom mistifikatorstvu. Ivan Pregelj je npr. ponekad u *Zapisima gospodina Lanšpreškog* i *Pričama doktora Muznika* pastiširao barokne besednike, da bi rekonstruisao prošlost ne samo na sadržinskoj, već i na ravni izraza; Branko Gradišnik je u *Mistifikcijama* kreirao književne svetove mistifikovanih autora i time metaforički reflektovao pluralnost svoje spisateljske ličnosti. Neretko je pastiš nastupao u funkciji diskretne, ambivalentne parodije, gde se divljenje prema imitiranom autoru meša s podsmehom, npr. kod Pola Verlana (Paul Verlaine, *A la manière des plusieurs*²⁹, 1860–70) ili Marsela Prusta (Marcel Proust, *Affaire Lemoine*,³⁰ 1908; ovaj je tako pokušao prerasti uticaje Balzaka, Flobera [Gustave Flaubert] i drugih majstora francuske proze).

Pored tradicionalnih intertekstualnih formi i vrsta, do sada iscrpnije predstavljenih, pre uvođenja pojma intertekstualnost nastalo je još više drugih, inače manje kreativnih, a isto tako konvencionalnih postupaka: palinodija (pesma kojom autor priziva svoje ili neko drugo delo, napisano u istom obliku), centa (pesma kolaž, sastavljena od stihova citiranih iz raznih tekstova nekog klasika) i anagram (tekst koji posle preraspoređivanja slova pored otvorene poruke proizvede još jedno ili više skrivenih) izviru iz antike, a nova su npr. amblem (barokna likovno-literarna vrsta, koja spaja tekst, epigram i sliku) i

²⁹ Na način mnogih

³⁰ *Afera Lemoan*

montaža (modernističko-avangardističko združivanje različitih nivoa stvarnosti ili raznorodnih leksičkih, misaonih i sintaksičkih odlomaka). Očigledno je, dakle, da su pojave na koje se odnosi reč „intertekstualnost” mnogo starije od nje. Potrebno je dodati da su već od davnina pisci, poetolozi, kritičari, teoretičari i estetičari bili svesni stvaralačkih ograničenja i mogućnosti intertekstualnog nadovezivanja u književnosti; osim toga, od antike pa do sredine 20. veka bili su obrađivani pojmovi, koji su reflektovali, definisali i razvrstavali pojedine intertekstualne pojave, forme i vrste književnosti. Područje u književnosti koje bi trebalo da pokrije pojam intertekstualnosti su mnogo starije koncepcije – od imitacije preko tradicije do upliva (uticaja) – ne na poslednjem mestu, one su ga i zahvatile prilično celovito (o njima pogl. II poglavlje knjige). Isto tako su se izvan literature i refleksije o njoj mnogo pre Kristeve rađale ideje koje bismo mogli smatrati praformulacijama intertekstualnosti (up. Leitch 1983: 57–71). Niče je, na primer, istinu opisao kao retoričku, jezičku i figurativnu konstrukciju, zavisnu od snage i sugestivnosti teksta u suočavanju sa drugim pogledima na svet. A Hajdeger (Martin Heidegger) je pokazao da je jezik posuda tradicije, izatkane od pesničkih dela, te da kao „kuća bića” (*Pismo o humanizmu*, 1947) utemeljuje istoriju opštosti i egzistenciju pojedinca na način koji bismo mogli označiti kao intertekstualan.

Posle izrečenog, otvara se pitanje da li je pojam intertekstualnost uopšte smislen ili samo na novi način imenuje poznate pojave i ideje. Manfred Pfister (Pfister 1985: 1) je prilikom pregleda koncepcija intertekstualnosti izneo na videlo očiglednu činjenicu da je termin mlađi od tradicionalnih pojmova za intertekstualna nadovezivanja, a još mlađi bi bio i od stvari same, tj. od literarnih praksi imitacije, citata, parodije itd. Slično stanovište imaju još i drugi autori, npr. Manfred Šmeling (Schmeling 1985), Henrik Markjevič (1988), Linda Hačon (Hutcheon 1989), Hajnrih F. Plet (Plett 1991) ili Suzane Holtuis (Holthuis 1993: 1–3). Neki polemički smatraju da izraz intertekstualnost nauci o književnosti nepotrebno zamagluje dobro poznate pojave; za preciznije objašnjenje bi još uvek trebalo da budu primereniji tradicionalni pojmovi, kao centa, parodija, kontrafaktura, pastiš (Verweyen i

Witting³¹ 1991), ili aluzija, imitacija i izvor (Goyet 1987), kao i savremeniji termini iz književnonaučne hermeneutike ili semiotike. Jaus (Jaus 1982: 22) daje u tom pogledu prednost Bahtinovom i Gadamerovom (Hans Georg Gadamer) pojmu dijalog, a Rolf Klepfer (Kloepfer 1982: 90) pored toga još i Pirsovoj (Charles Sanders Peirce) koncepciji semioze.

Ovakvim gledištima, raširenim među mnogim književnim stručnjacima, kumuje, međutim, ograničeno i instrumentalno pojam intertekstualnost, u kojem se njegova radikalnost i kompleksnost previđaju ili zaboravljaju. Već su utemeljivači ideje intertekstualnosti, Julija Kristeva i Rolan Bart novo konceptualno polje pokušali sačuvati od trivijalne redukcije na tradicionalne književnoistorijske pojave. Bart je više puta, između ostalog i u enciklopedijskom spisu *Théorie du texte* (R. Barthes 1973) naglasio da intertekstualnost – a ona je univerzalno svojstvo tekstova – nije moguće „svesti na problem izvora ili uticaja”, jer u nju spada i „opšte polje anonimnih formula bez određenog izvora” (Barthes 1981: 39). Kristeva se ovog neologizma, koji je sama izumela, čak i odrekla da bi svoje poglede na znak, strukturu, jezik, značenje, tekst, reprezentaciju, društvo, književnost i subjekt odbranila pred banalnim razumevanjem intertekstualnosti kao istraživanja izvora (*La révolution du langage poétique* 1974: 60).

Devedesetih godina su se posebno u uticajnijim američkim zbornicima iznova umnožili pozivi za oživljavanjem prelomnih dimenzija intertekstualnosti (up. Schahadat 1995: 366). Svi upozoravaju da je ovaj izraz na početku imao teorijski i socijalno-kritički naboj, koji je pogrešno neutralizovati u književnonaučnoj deskripciji izvora, citata, parodije, itd. Džudit Stil (Judith Still) i Majkl Vorton (Michael Worton) istakli su u uvodu zbornika *Intertextuality: Theories and practices* (Still i Worton 1990: 16–17) da je Kristeva s pojmom intertekstualnost uvela novu, dinamičnu, transformativnu, društvenoistorijsku i relaciju teoriju o upisu subjekta u jezik i jezika u subjekt. U istoj publikaciji je Džon Frou (J. Frow, 1990: 45–55) u pomenutoj koncepciji otkrio postmetafizičku, antiesencijalističku, dekonstrukcijsku i

³¹ Vervejen i Viting

ujedno istorijsko-materijalističku ontologiju: tekst razume kao otvorenu, diferencijalnu znakovnu tvorevinu, koja sadrži tragove drugosti, tj. odsutnih struktura i kodova, a društvenu realnost s njenim diskursima vrednuje – po analogiji s tekstom – kao semiotičku strukturu, koja je s verbalnim tekstom u interakciji. U zborniku Klejtona i Rotštajna (Clayton i Rothstein) *Influence and intertextuality in literary history*³² Suzan Stanford Fridman (S. S. Friedman 1991: 146–180) podvukla je da se prvobitna ideja intertekstualnosti, za razliku od građansko-individualističke pozadine uticaja, uključuje u širi antihumanistički projekat karakterističan za poststrukturalizam. Slično je u Pletovom zborniku *Intertextuality* analizovao Hans-Peter Mai (Mai 1991: 30–59), kada je genezu ove koncepcije uključio u društveni i teorijski kontekst šezdesetih i sedamdesetih godina, označen krizom humanistike i književnosti. Pojam intertekstualnost je tada imao izrazito kritičan, političan i polemičan naboj, levičarski uperen protiv tradicionalog („građanskog”) razumevanja literature, tradicije, autora, uticaja i sopstva; služio je pre svega kao odskočna daska za načelnu, radikalno kritičku refleksiju o procesima označavanja kao produkciji društvenoistorijske uključenosti subjekta.

Već ova upozorenja dovoljna su za odluku da pojam intertekstualnosti treba istražiti dublje, u njegovoj teorijskoj, možda čak i epohalnoj prelomnosti: treba se upitati kako i koliko se s njim istinski promenilo poimanje teksta, značenja, literature, subjekta, realnosti i tradicije. Očigledno je da bismo njegov teorijski obim okrnjili ukoliko bismo ga sveli na голу krovnu oznaku za tradicionalne intertekstualne figure i vrste, ili na sinonim (hipernim) uticaja, izvora i sličnih književnonaučnih izraza. S druge strane, u obimnoj istoriji intertekstualnih pojava i refleksija o njima, moguće je videti pre argument u prilog opravdanosti ideje o intertekstualnosti, nego razlog za njenu suvišnost ili spornost. Pojam intertekstualnost je možda nov okvir, koji je moguće koherentno interpretirati i sistematski povezati kategorije, koje su pre ove teorije živele marginalno i raspršeno

³² *Uticaj i intertekstualnost u književnoj istoriji*

(npr. parodiju i citat), i preko njih usmeriti drugačije svetlo na strukturu i značenje književnog teksta, na njegova eksplicitna ili implicitna nadovezivanja na „već izrečeno”, kao i na odnose autor–čitalac i tekst–stvarnost (kultura, društvo), a naposljetku i na procese književnog razvoja (tradiciju, uticaje, itd.).

3. Nivoi pojma intertekstualnost. Značenje izraza intertekstualnost prototipski se inače oslanja na tvorbu reči i etimološku logiku, iako mu obim određuju tek njegov položaj u teoriji i predmetnost na koju se odnosi, odnosno je svojim referiranjem uopšte i konstituiše. Teorijsko definisanje pojma snažno se menjalo od njegovog uvođenja. Prema Anženou (Angenot 1983: 130) i Otmaru Eteu (O. Ette 1985: 507), njegov obim i položaj – marginalan ili konstitutivan – prvenstveno je zavisao od različitih shvatanja teksta. Njegovi utemeljivači su držali da je tekst ravan procesu strukturacije i produkcije relativnog smisla, neki drugi teoretičari intertekstualnosti smatrali su ga statičnom strukturom, zaokruženim i dovršenim proizvodom sa stabilnim smislom; za prve je tekst bio generisanje subjektivnosti i konstrukcije realnosti, a za druge izraz subjekta i reprezentacija izvanjezičkog sveta. Književni teoretičari su već nekoliko godina posle uvođenja koncepcije intertekstualnosti počeli da afirmišu razliku između dva nivoa (ravni), vrsta, odnosno značenjskih obima pojma. Loren Dženi (L. Jenny 1976: 257–258) je razlikovao implicitnu i eksplicitnu intertekstualnost. Prva – tekstualna realizacija ili preoblikovanje žanrovskih modela i drugih kodova – značila mu je nužno svojstvo svih književnih dela, uslov za njihovo pisanje i razumljivost, a druga očiglednu posebnost umetnosti reči, onu na koju upućuje čitaoca ona sama, kao npr. kod citata ili montaže. Dženi jevo diferenciranje preuzeli su ili varirali još Šarl Grivel (Ch. Grivel 1982: 241; 1983: 55–56) uz suprotnost između namerne ili namerne, odnosno neoznačene i označene intertekstualnosti, geslo u enciklopediji semiotike (Jardine 1986: 387–389), suprotstavljanjem između njene pasivne i aktivne dimenzije. Prva zahvata odnose teksta s kodovima i uslov je njegove inteligibilnosti, a druga tekstu omogućava

određenje prema drugim delima i konvencijama, kao i Dubravka Oraić (1988: 121–122) s imenovanjem eksplicitne intertekstualnosti pojmom citatnost. Manfred Pfister (Pfister 1985: 11–24), H. Markjević (Markiewicz 1988: 250–251), Hajnrih F. Plet (H. F. Plett 1991: 3), Suzane Holtuis (Holthuis 1993: 15–16), Šama Šahadat (S. Schahadat 1995: 366), Matias Martinez (Martinez 1996) i drugi prepoznavali su u distinkciji eksplicitno/implicitno i metodološke razlike, i među prvobitnim – poststrukturalističkim, dekonstrukcijskim, radikalnim, kulturno-kritičkim, subverzivnim, progresivno revolucionarnim – razumevanjem intertekstualnosti kao univerzalne prelomne pojave i kasnijim revizijama u okvirima „akademske” nauke o književnosti, koje su s tradicionalnijih metodoloških pozicija – od strukturalističkih do hermeneutičkih – u toj koncepciji videle prepoznatljivo, specifično svojstvo nekih književnih dela i žanrova.

Dženijeva i kasnija razlikovanja intertekstualnosti nisu neutralna. Već same po sebi privlačne su one operacije koje su izvoru koncepciju ograničavale i potiskivale na marginu diskursa književne nauke, s ciljem da prednost treba dati suženoj, ali za struku prividno upotrebljivijoj analizi pojma. Eksplicitna, specifična intertekstualnost se, naime, kao pojam odnosi na predmetnost i pojmovnik koji su u književnoj nauci već poznati (topos, citat, aluzija, parodija, itd.), a pojam implicitne, univerzalne intertekstualnosti zavisi od polja, što se konstituisalo tek s (post) strukturalističkom teorijom. Renate Lahman je u svojim delima srazmerno uspešno izgradila most između poststrukturalističke intertekstualnosti i konkretnih potreba nauke o književnosti, motivisane principima strukturalne semiotike i hermeneutičko-recepcijske estetike. Tako je razlikovala tri nivoa pojma (up. Lachmann, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*,³³ 1984). Ontološka koncepcija intertekstualnosti na filozofskoj, aksiomatsko načelnoj ravni osvešćuje opštu crtu svih tekstova, tj. njihovu implikativnost (struktura i značenje svakog teksta/izjave oblikuju se i doživljavaju na osnovu tragova drugih tekstova, kodova i konvencija). Opisana perspektiva intertekstualnosti je u većoj

meri zavisna od književne interpretacije i poštuje namerne, jezičko-strukturne očigledne, a takođe i latentne strategije, kojima se u jezičkom umetničkom delu konstituiše smisao. Intertekstualnost kao pojam ima još kulturno-kritičku ravan funkcionisanja: problematizuje afirmisane predstave o književnosti (Lachmann 1982: 8–10; 1984: 133–134). Manfred Pfister je različite koncepcije intertekstualnosti pojasnio još detaljnije (*Konzepte der Intertextualität*,³⁴ 1985), pri čemu je svojom sistematizacijom razlike između „univerzalnog interteksta” i „specifične intertekstualnosti” upravo tako pripremio put za analizu „specifične” intertekstualnosti u književnim delima. Posle zaključaka Renate Lahman, Manfreda Pfistera i drugih smisleno je dakle razlikovati opštu i posebnu intertekstualnost.

Opšta intertekstualnost. Ontološko-kritička koncepcija intertekstualnosti kao opšteg, uopštenog atributa tekstualnosti vremenski je starija. Nastala je u poznim šezdesetim i ranim sedamdesetim godinama, na prelazu iz strukturalizma u poststrukturalizam, i to baš kao pokazatelj kontinuiteta i diskontinuiteta između oba pravca (up. Žižek 1972; Culler 1982: 17–30; Leitch 1983: 7–10, 24–27, 161; Jefferson 1986: 109–118). Kasnije je doživela različite revizije, većinom takve koje su joj oduzele univerzalnu važnost, i uz prilagođavanja starijim književnonaučnim paradigmatama otupele njenu radikalnost. Pre preciznije idejno-istorijske analize povezanosti koncepcije opšte intertekstualnosti sa širim filozofsko-teoretskim pomacima, potrebno je za osnovnu orijentaciju bar skicirati sadržinu koja je od Kristeve u daljim raspravama o njoj preovladala.

Opšta intertekstualnost je shvaćena kao svojstvo svih tekstova. Ne privilegija književnosti, nekih njenih vrsta ili dela. Tiče se autora, akta iskazivanja, subjekta iskaza, procesa tekstualizacije, samog teksta i njegovog prihvatanja: uslov je za kreaciju tekstova, njihovo postojanje, formalno-značenjsku strukturiranost i čitljivost. Svaki tekst nastaje, postoji i shvaćen je tek preko sadržinskih i formalnih veza s drugim izjavama, postojećim tekstovima,

³³ Nivoi osnova intertekstualnosti

³⁴ Koncepti intertekstualnosti

ali takođe i sa znakovnim sistemima (kodovima), tipovima diskursa, jezičkim vrstama, stilskim i žanrovskim konvencijama, pretpostavkama, stereotipima, opštim mestima, arhetipovima ili klišeima. Ove elemente i strukture iz prošlih ili savremenih znakovnih majdana tekst pretpostavlja ili implicira, s njim se može naći još u drugim mogućim intertekstualnim relacijama, od tekstualne aktualizacije, oponašanja i navođenja preko raznovrsnih izvođenja i transformacija – do relacija, aludiranja ili pozivanja. Tekst nije samo pasivno podređen predlošcima, jer ih aktivno tumači, vrednuje i preoblikuje, da bi se na taj način uključilo u tradicijski i suvremeni komunikacijski kontekst. Tekst je onaj koji u takvoj interakciji proizvodi i artikuliše identitet svoga izjavnog subjekta, konstruiše njegovo bivstvjuće, društveno-istorijsko, spoznajno i vrednosno gledište. Za univerzalnu koncepciju intertekstualnosti, kakvu je uveo poststrukturalizam, karakteristično je da autoru odriče svojinu nad tekstom, a piščevoj nameri da nešto poruči – nadzor nad leksičko-sintaksičkim značenjima i leksičkim smislom. Ulogu agensa preuzima razlikovni i razlikujućii lanac jezičkih označitelja. On značenja proizvodi dinamično i pri tome prelazi granicu između unutrašnjosti teksta i onoga što bi trebalo da bude izvan njega (kontekst, svest, društvo, stvarnost): značenje označitelja naime određuje drugi označitelj, a ovoga opet interpretira novi označitelj, i tako dalje u beskraj. Zato su u znacima koji tvore strukturni skelet teksta nužno implicirani znaci koji u njemu nisu prisutni, a priziva ih čitalac na osnovu svoje jezičke kompetencije, enciklopedijskog obrazovanja i kulturnog sećanja. Ali ni čitalac u toj perspektivi nije osoba, već samo uloga ili prostor gde se odvija igra označitelja i međutekstovnih interakcija.

Iako reč „intertekstualnost” jezički implikuje samo odnose između tekstova, teoretičari (Kristeva, Bart, Rifater [Michael Riffaterre], Kaler [Jonathan Culler] i dr.) poštovali su i drugo označiteljsko gradivo, od žanrovskih kodova preko pretpostavki do opštih mesta i arhetipova. Takvo proširivanje značenja je, između ostalog, podsticala i dekonstrukcija opozicija kod/tekst, tekst/kontekst i tekst/izvantekstualna stvarnost (vid. III/1 poglavlje knjige). Proširivanje sadržine izraza predlagao je Karlhajnc Štirle

(Stierle 1983: 9): pored intertekstualnosti, koja je imanentna književnom delu i pounutrašnjuje njegov književni kontekst, treba da postoji još i intertekstualnost koja mu je spoljna, transcendentna – reč je o konstelaciji umetničkih dela iz tradicije i savremenosti, u koju se delo uklapa.

Markjevič (Markiewicz 1988: 251) je ukazao na opasnost od rastezanja opsega intertekstualnosti, na interakciju među društvenim diskursima (npr. Anženoova „interdiskurzivnost”), ili na relacije između medija odnosno umetničkih vrsti (intermedijalnost, intersemiotičnost); valja prihvatiti njegovo mišljenje da termin treba zadržati kao oznaku za odnose teksta (tekstova) s drugim tekstovima, ili sistemima znakova. U vezi s tim pitanjima teoretičari su – inače pristalice uže shvaćene intertekstualnosti – postavljali određena ograničenja. Horst Cander (H. Zander 1985: 178–196) izostavio je iz područja intertekstualnosti jednostavne medijske prerade jezičkih umetničkih dela, a u njih pustio one postavke kod kojih zbog njihove pretpostavljene značenjske i medijske specifičnosti među umetničkim vrstama dolazi do dijaloške interakcije (npr. *Magbet* Romana Polanskog). Za autore zbornika *Intertekstualnost & intermedijalnost* (1988) intermedijalnost je pojava pri kojoj je poznavanje dela iz jedne umetnosti relevantno za poznavanje dela u drugoj vrsti umetnosti: Dubravka Oraić (1988: 130) navodi intersemiotičke citate, Age A. Hansen-Leve (A. A. Hansen-Löve 1988: 45) raščlanjava transpozicije narativnih motiva u likovna dela, ikoničke realizacije metafora, slika i poslovice (npr. kod Boša), kao i intermedijalne vrste poznate iz tradicionalnih umetnosti i avangardi (npr. rukopisi s iluminacijama ili celovito umetničko delo). Ulrih Vajsštajn (U. Weisstein 1993: 1–17) oslonio se na Jakobsonovu tipologiju prevoda – unutarjezičkog, međujezičkog i međusemiotičkog (poslednji je „interpretacija verbalnih znakova sa znacima neverbalnih znakovnih sistema”) – te je u intertekstualnost unutar pojedinih neverbalnih umetnosti, ili kod intersemiotičkih prevoda ubrajao samo one citatne elemente koja dijaloški aludiraju na druga dela. Bez obzira na ove i slične zadržke, sasvim je opravdano govoriti o intertekstualnosti i u njenim nejezičkim ispoljavanjima, ali pod uslovom da tekst obrađujemo semiotički, kao aktualizaciju bilo kakvog sistema znakova (leksičkog, likovnog, zvučnog).

Posebna intertekstualnost. Uže razumevanje intertekstualnosti kao posebno karakteristike književnosti, pojedinih književnih žanrova ili književnih dela, formiralo se tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, kada su zastupnici akademskih nauka o književnosti poststrukturalističku koncepciju – a ova je u velikoj meri fluktuirala izvan univerzitetskih institucija, čak u opoziciji s njima – prilagođavali potrebama i metodama svojih struka. Želeli su da je pretvore u opisni termin, koji bi trebalo da bude jasno definisan, da bi ga vredno mogli upotrebiti prilikom proučavanja konkretnih književnih dela, citatno izrazitih žanrova i pravaca, a isto tako i u obradi tipičnih pitanja književne nauke (npr. strukture književnoga dela, recepcije, upliva, istorije motiva i tema, tradicije, razvoja). Zbog toga su teoreme o univerzalnoj intertekstualnosti reinterpretirali, ograničili njegov obim, a s druge strane i podrobnije su ga razvili, konkretizovali i proverili njegovu eksplikativnu moć na književnoj građi, sada već jedva preglednoj.

Sužavanja i izoštravanja odredili su kriterijume po kojima je neki pojam intertekstualan, a iz bezgraničnog područja jezičke komunikacije izabrana su ona predmetna područja (tekstualni korpusi) na kojima se pojam činio smislenim za primenu (up. Schmid 1983: 140–142; Pfister 1985: 13–19). Prvi stepen ograničenja bio je u tome da je intertekstualnost postala domen književnosti. Po Rifateru i Blumu (Harold Bloom) intertekstualnost je jedna od glavnih karakteristika literarnosti (poezije): značenje i predstavnici svet književnog dela trebalo bi da se konstituiše pre svega, ili samo u interakciji s drugim jezičkim delima, književnom tradicijom, odnosno s čitavim univerzumom verbalnih znakova i konvencija, dok bi neliterarni tekstovi bili pre svega mimetički, vezani za spoljašnju realnost (up. Pfister 1985: 14). Ako takva upotreba pojma ipak još i zahteva neku univerzalnost, u književnonaučnoj praksi je ograničenje na književni korpus bilo prihvaćeno kao samopodrazumevajuća pretpostavka. Drugi stepen sažimanja korpusa na koji se odnosi intertekstualnost je u tome što bi pomenuto svojstvo iskazivali samo neki tekstovi, književne vrste, žanrovi ili stilovi (npr. Rableov *Gargantua i Pantagruel*, Floberov *Buvar i Pekiše*, parodija, metafikcija, klasicizam,

imažizam ili postmodernizam), a drugde bi bila neprimetna ili beznačajna. Posebna intertekstualnost razume se, dakle, kao primetno, stilsko i značenjski produktivno svojstvo književnog teksta, i to ne svakog. Književni teoretičari postavili su za nju različite dodatne uslove: da se autor jezičkog dela mora namerno nadovezivati na druge tekstove i znakovne sisteme, da nadovezivanje u samom tekstu mora biti materijalno vidljivo, i da je čitalac kao takvu ne samo mora prepoznati već i razumeti, uključiti je u interpretaciju kao funkcionalno izražajno sredstvo i činilac interaktivne semantike. Dženi, Rifater, Šmit (Wolf Schmid), Pfister, Glovinjski (Michał Głowiński), Markjevič i drugi uveli su još niz restriktivnih kriterijuma: za intertekstualnost ne bi bila dovoljna marginalna, površinska i sporadična referenca književnog dela na drugi tekst, već bi je morala podupirati čitava strukturna homologija među njima; intertekstualno u pravom smislu trebalo bi da bude samo nadovezivanje na konkretan tekst, a ne na same znakove, kodove ili konvencije; intertekstualnosti ne bi ni bilo ukoliko između teksta i njegovog predloška nema stilske, značenjske i/ili vrednosne distance, napetosti, semantičkih interferencija, dijalogičnosti ili uzajamnog tumačenja. Ovakva ograničenja pojma nastajala su i zato što su književni teoretičari i istoričari prilikom recepcije Kristeve i poststrukturalista pred očima imali tradicionalne pojave i pojmove intertekstualnog nadovezivanja. Iz njihovih posebnosti uopštavali su svojstva intertekstualnosti kao pojma, koji bi bio u stanju da ih sve pokrije.

Posebna intertekstualnost nije samo redukcija opšteg pojma. Podstakla je nauku o književnosti da proizvede čitav niz kompleksnijih, njoj podređenih termina. U poređenju sa univerzalističkom koncepcijom ovi su bolje artikulisani. S njima su bili preciznije opisani načini kako se intertekstualnost ponavlja i kako je markirana, bile su tipologizovane vrste predložaka i građe, osvetljeni postupci nadovezivanja i pozivanja, upisivanja i preoblikovanja stranog gradiva u novim strukturama, pojašnjena strukturna i funkcionalna interakcija među tekstovima i oblikovani nastavci za novu teoriju književnih procesa.