

Vesna Lopičić / Biljana Mišić Ilić

JEZIK, KNJIŽEVNOST, TEORIJA



Biblioteka
NAUČNI SKUPOVI

Urednice:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić

Glavni i odgovorni urednik:

Doc. dr Gordana Đigić

Akademski odbor:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić
Prof. dr Vladimir Ž. Jovanović
Prof. dr Mihailo Antović
Prof. dr Snežana Milosavljević Milić
Prof. dr Miloš Kovačević
Prof. dr Sofija Miloradović
Prof. dr Slávka Tomaščíková
Prof. dr Marija Krivokapić
Prof. dr János Kenyeres
Prof. dr Cristóbal Pagán Cánovas
Prof. dr Elżbieta Mańczak-Wohlfeld
Prof. dr Željka Babić
Prof. dr Christl Verduyn

Sekretari konferencije:

Sanja Ignjatović
Nikola Tatar

Recenzenti:

Prof. dr Radojka Vukčević
Prof. dr Mihailo Antović
Prof. dr Nikola Bujanja

Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

JEZIK, KNJIŽEVNOST, TEORIJA
LANGUAGE, LITERATURE, THEORY

Tematski zbornik radova



Urednice:
Vesna Lopičić
Biljana Mišić Ilić

Niš, 2019.

*Recenzenti pojedinačnih radova
sa konferencije Jezik, književnost, teorija:*

Janko Andrijašević
Maja Anđelković
Mihailo Antović
Boban Arsenijević
Radmila Bodrič
Dragan Bošković
Biljana Dojčinović
Brankica Drašković
Zorica Đergović Joksimović
Jasmina Đorđević
Tatjana Đurović
Slađana Gorgiev
Vladimir Gvozden
Ana Janjušević Oliveri
Jelena Jovanović
Vladimir Jovanović
Božica Jović
Jelena Kleut
Marija Knežević
Miloš Kovačević
Aleksandra Krstić
Ognjen Kurteš
Katalin Kürtösi
Marija Letić

Vesna Lopičić
Goran Maksimović
Maja Marković
Mira Milić
Biljana Mišić Ilić
Jasmina Moskovljević Popović
Časlav Nikolić
Jelena Novaković
Vladan Pavlović
Lena Petrović
Duško Prelević
Mirna Radin Sabadoš
Milica Radulović
Biljana Sikimić
Saša Smulja
Dušan Stamenković
Strahinja Stepanov
Andrej Stopar
Boško Suvajdžić
Slávka Tomaščíková
Đorđe Vidanović
Bojana Vujin
Nikolina Zobenica
Dušan Živković

PREISPITIVANJE FRANCUSKE NOVE KRITIKE ILI REAKTUALIZOVANJE SPORA PIKAR–BART

Sažetak: Namera je u ovom istraživanju da se ponovo vrednuju početni argumenti u prilog nove kritike u Francuskoj i protiv nje, a na primeru prvog teorijsko-kritičkog spora koji su povelili Remon Pikar (Picard), u spisu *Nova kritika ili nova prevara (Nouvelle critique ou nouvelle imposture, 1965)*, i Rolan Bart (Barthes), u spisu *Kritika i istina (Critique et vérité, 1966)*. Verujući u to da su u pomenutom sporu postavljeni putevi kojima je pošla naratologija, te da je u njemu čak i najavljeno ishodište do kojeg će formalizam/strukturalizam u Francuskoj dospeti, a kako kritičko-analitički nije iscrpeno polje sučeljenja dvojice protivnika, u ovom ogledu se reaktualizuje spor Pikar – Bart kako bi se izveo i naučno-vrednosni bilans novokritičarskih pravaca u Francuskoj posle više od pola veka njihovog praktikovanja.

Ključne reči: nova kritika, spor Pikar–Bart, stara kritika, istoricizam, Rasin.

1. Uvod: škola nove kritike u Francuskoj

Posle ruskih formalista, čeških strukturalista i američkih novokritičara, Francuska je poslednja dobila svoju – *novu kritiku*. Između oduševljenja jednih i kritičkog zgražavanja drugih, francuski formalizam je krčio puteve u nauci o književnosti tokom šeste i sedme decenije 20. veka, da bi na kraju veka postao kritički standard u školskoj poduci književnosti u Francuskoj, na nivou pomodarstva koje se obavezno primenjuje, a da se, neretko, ni ne razume.¹ Od početne teze svih francuskih formalista – da je njihova književna analiza samo moguće tumačenje, ne i obavezno tačno i večito važeće, paradoksalno smo došli do institucionalizovane zaštite svetosti naratologije i do toga da se ona neupitno izdaje za nauku. Da li se naratologija otpredmetila od književnosti i hermetizovala u smislu da se bavi samom sobom, a ne više književnošću, i tako zašla u slepu ulicu kritičkog istraživanja? Nije li formalizam/strukturalizam postao suvoparna škola književnih izučavanja opterećen terminološkom inflacijom?

Namera u ovom istraživanju jeste da se ponovo vrednuju početni argumenti u prilog nove kritike i protiv nje, a na primeru prvog teorijsko-kritičkog spora koji su povelili Remon Pikar (Raymond Picard), u spisu *Nova kritika ili nova prevara (Nouvelle critique ou nouvelle imposture, 1965)*, i Rolan Bart (Roland Barthes), u spisu *Kritika i istina (Critique et vérité, 1966)*. Verujući ne samo u to da su u ovom sporu postavljeni putevi

¹ Kompanjon konstatuje da se nova kritika trajno smestila u državno obrazovanje, naročito srednjoškolsko, što ju je učinilo krutom, da je postalo nemoguće položiti prijemni ispit, a da se nije ovladalo jezikom naratologije, te da se nova kritika svela na nekoliko uputstava, veština i lukavstava da bi se zablistalo na prijemnim ispitima (Kompanjon 2001: 8–9).

kojima je pošla naratologija, već da se u teorijskom sučeljenju *stare* i *nove* kritike može sagledati i ishodište do kojeg je, nakon duže od pola stoleća praktikovanja, nova škola kritike u Francuskoj došla, a kako ni kritičko-analitički nije iscrpeno polje sučeljenja između Pikara i Barta, ovo istraživanje nastoji da vrednosno reaktualizuje stari spor. Jer, u društveno-intelektualnom kontekstu u Francuskoj treće četvrtine 20. veka, a koji je pogodovao pojavi zvanog *nova kritika*, i doneo joj pobjedu nad tzv. *starom kritikom*,² sada, na vremenskom odstojanju od pola stoleća, i s naratološkim bilansom koji imamo, obnovljeni proces o kritičarskom sukobu između Pikara i Barta na vrednosnom suđenju koji bi iznova dali književni teoretičari i istraživači mogao bi se razlikovati od prvog sučeljenja i u tome što bi presuda bila drugačija.³ Zato, ovo istraživanje nastoji da otvori polemiku koja bi pokrenula jedno takvo novo vrednovanje.

Kritičarsko zanimanje za tekst, za imamentno čitanje, interpretaciju književnog dela, njegovo kompozicijsko raščlanjavanje i sagledavanje struktura upisanih u delo, te razotkrivanje značenja koja su u samom književnom tekstu, kao i traganje za mogućim smislovima, zajedničko je, time i prepoznatljivo, svojstvo novih književnoteorijskih i kritičkih pristupa u 20. veku: ruskog formalizma, češkog strukturalizma, angloameričke nove kritike, nemačke škole interpretacije, i njihove najmlađe, i rođenjem odocele, sestre – francuske nove kritike. Među ovim kritičkim pravcima razlike postoje: svaki ima svoje težište koje ističe, puteve kojim ide, pristup sebi svojstven; naposljetku – različito se imenuju. Ipak, forma i struktura književnog dela, tj. jezik i naracija, jesu predmet njihovog izučavanja, te termini *formalizam*, *strukturalizam*, *fenomenologija*, *naratologija* kao i *nova kritika*, mogu biti, u određenom smislu, shvaćeni sinonimno.⁴ Drugo zajedničko svojstvo ovih pravaca jeste da odbacuju pozitivizam, tj. istoricizam, u proučavanju i tumačenju književnog dela, jer se on bavi onim što je kontekstualno, time i izvan-književno, a takav, u osnovi, biografski pristup, okrenut je piščevoj građanskoj ličnosti,

² Godine 1958. sociološki je prepoznat fenomen prve velike društvene vidljivosti, time i nametljivosti, mlade generacije, koji će biti prozvan *novi talas* (*nouvelle vague*). Termin će iz sociologije preći u filmsku umetnost da se njime označi nova generacija mladih sineasta, od 1958. do 1968. godine, koji se suprostavljaju tzv. „tradiciji kvaliteta“ u dotadašnjem francuskom filmu. Istovremeno, u muzici se javlja fenomen *ye-ye generacija* s tinejdžerima kao zvezdama. Uz filmsku i muzičku avangardu, doći će i književnokritička. Stoga, Prošason (Prochasson 2007: 144) smatra da je u studentskom buntu u Parizu u maju 1968. simbolički stavljena tačka na spor Pikar–Bart označivši pobjedu novokritičara zahvaljujući naklonosti koju je on stekao kod mladih intelektualaca.

³ Noemi Ep zaključuje da je došlo vreme da se vratimo Pikaru i njegovim zdravorazumskim argumentima, jer je on bio svojevremeno poražen, kao i malobrojna duboko učena javnost, u neravnopravnoj borbi, nadglasan „spretnim sofisticiranim žongliranjem“, a zahvaljujući „duhu vremena“ koji je pogodovao novokritičarima (Hepp 2001: 25).

⁴ U književnoteorijskim odrednicama ovih pravaca uobičajeno je da se ukazuje na njihove međusobne sličnosti kako bi se svaki od njih jasnije i razumljivije definisao. Tako Solar navodi da „strukturalizam u znanosti o književnosti dijelom nastavlja i razvija učenje ruskih formalista“ (Solar 2012: 245), da je u nemačkoj nauci o književnosti *učenje o interpretaciji* povezano „s tendencijom analize teksta i samostalnosti književnog proučavanja, koja je prisutna i kod ruskih formalista“ (2012: 231); a grupu književnih kritičara u Sjedinjenim Američkim Državama, koji čine *New Criticism*, „od ruskih formalista [...] razlikuje nešto manji interes za opća teorijska pitanja i za izgradnju neke cjelovite, sustavne i predmetno utvrđene znanosti o književnosti“ (2012: 230), ali ih odlikuje ono što jeste načelo formalizma – „potreba da se u književnome djelu analizira isključivo ono što je stvojestvo književnosti“ (2012: 430). Naratologija se kao teorija pripovedanja, prema Solaru, „razvila u posebnu znanstvenu disciplinu uglavnom u okvirima strukturalizma“ (2012: 248); a *nouvelle critique* označava skupinu kritičara „koji su također bili skloni novijim zamislima u proučavanju književnosti“ (2012: 429).

umesto njegovoj stvaralačkoj prirodi, bavi se izvorima i uticajima, i nastoji da ustanovi svesnu autorsku nameru u delu, čime se uspostavlja nepromenljivi smisao književnog teksta, umesto da se traže nova značenja koja dolaze od naših čitanja.⁵

Međusobne razlike između ruskog formalizma, češkog strukturalizma, nemačke škole interpretacije i angloameričke nove kritike nisu veće od onih koje postoje između samih „pripadnika“ francuske nove kritike. Uslovno rečeno – *pripadnika*, jer, škola nove kritike u Francuskoj ne postoji u formalnom smislu, s istomišljenicima koji bi se okupili oko određene teorije ili izdali zajednički proglas. Naprotiv: neretko se oni teorijsko-kritički međusobno razlikuju u dovoljnoj meri da se razilaze. Ali, svi ti pojedinačni glasovi, koji su samoprepoznati kao novina u odnosu na dotadašnju univerzitetsku književnu kritiku, uzajamno se solidarišu u njihovom sukobu s tzv. starom kritikom.⁶ Tako u *Osnovnom rečniku francuskih književnih termina (Dictionnaire fondamental du français littéraire, 2004)* čitamo da se pojmom *nova kritika* „označava izvestan broj pisaca šezdesetih godina [20. veka] koje je okupljalo to što su odbacivali tradicionalnu univerzitetsku kritiku“, da se „uobičajeno u predstavnike nove kritike ubrajaju Rolan Bart, Žan-Pjer Rišar (Richard), Šarl Moron (Mauron), Žan-Pol Veber (Weber) i Žan Starobinski (Starobinski)“, ali, da su oni „imali malo toga zajedničkog sem želje da se književna proučavanja otvore novom diskursu i novim vidovima istraživanja kakvi su lingvistika, egzistencijalizam, psihoanaliza ili marksizam“ (Forest, Conio 2004: 291).⁷

Fore i Konio navode da nova kritika u Francuskoj „duguje veći deo svoje slave žestokom sukobu“ koji je izbio između Pikara i Barta. Ishod je poznat: ako se figurativno referišemo na čuveni poetički spor u poslednjoj četvrtini 17. veka (« querelle des Anciens et des Modernes »), kada su antičku uzornost i klasične vrednosti, tj. tabor *starih*, zastupali Boalo (Boileau), Rasin (Racine), Lonžpjer (Longepierre), dok su Šarl Pero (Perrault), Fontenel (Fontenelle) i Toma Kornej (Corneille), odbacivši antičku poetičku i poetsku neprikosnovenost, isticali naučno-umetničke prednosti savremenosti, tj. *modernih* iz epohe Luja XIV, u ovoj svojevrsnoj „svađi starih i modernih“, nove tendencije su se ustoličile i Bart, kao *moderni*, odneo je pobedu nad Pikarom, predstavnikom *starih*, a što će za posledicu imati to da Bart postane model u književnokritičkim razmatranjima.⁸

⁵ Ženet navodi da je „strukturalizam [je] jednim delom povezan s opštim pokretom neprijateljski raspoloženim prema pozitivizmu, prema *istorizujućoj* istoriji i prema *biografskoj iluziji*, s pokretom što ga na različite načine ilustruju [...] ruski formalizam, francuska tematska kritika ili anglosaksonski *new criticism*“, te da je strukturalna analiza „prost ekvivalent“ onog što Amerikanci nazivaju *close reading*, a u Evropi se zove *imanentnim proučavanjem* dela (Ženet 1985: 23–24).

⁶ Tako Dubrovski, u studiji *Zašto nova kritika? (Pourquoi la nouvelle critique ?, 1967)*, veli: „U mnogim pitanjima moje ideje i stavovi razlikuju se od Bartovih: ali pošto je on podneo udarce koji su svima nama bili namenjeni, pošto su kroz njega izazov i prokletstvo bili upućeni svakom istraživaču koji ne želi da ide utrvenim putevima, trebalo je zasukati rukave i prionuti na posao; trebalo je odgovoriti“ (Dubrovski 1971: LXXIII).

⁷ U slučaju francuske književne kritike druge polovine 20. veka, termin *nova kritika* je početni izvor odakle teku brazde formalizma, strukturalizma, semiotike, naratologije, dekonstrukcije. Upravo su Rolan Bart i Žerar Ženet istaknuti primeri teoretičara-kritičara koji su prošli kroz sve méne u okrilju netradicionalne kritike i teorije koja odbacuje historicizam, rečju – u toku koji teče, kako francuski novokritičari veruju, suprotno od struje lansonizma, što je termin skovan za tzv. tradicionalni, pozitivistički, istorijski i biografski pristup u književnim istraživanjima i tumačenjima, primenjivan na francuskim univerzitetima u prvoj polovini 20. veka, čijim se utemeljivačem i zaštitnikom, čime onda nosi i njegovo ime, smatra Lanson (Gustave Lanson).

⁸ Polemika, osim dvojice glavnih protagonista, Pikara i Barta, ima i veliki broj „učesnika drugog reda“

2. Pikarovo pobijanje nove kritike

Rolanu Bartu se oduševljeno aplaudiralo na pronicljivosti kojom je, u eseju *O Rasinu* (*Sur Racine*, 1963),⁹ otkrio rasinovsku tragičku strukturu, ili kako je sâm Bart terminološki obznanio svoju nameru – „rekonstituisao izvesnu rasinovsku antropologiju, istovremeno strukturalnu i analitičku“ (Barthes 2014: 9), a prema kojoj postoje *tri tragička mesta* (*trois lieux tragiques*) u strukturi rasinovske tragedije: *predsoblje* (*l'Anti-Chambre*) – kao mesto scenskog odigravanja tragedije, i koje je „prostor govora“ (*l'espace du langage*) u kojem „tragički čovek, izgubljen između reči i smisla predmeta, iznosi svoje razloge“ (2014: 16); zatim *soba* (*la Chambre*), kao „nevidljivo i užasno mesto“, „mesto ćutanja“ (*lieu du silence*) i sedište moći, onog što je van scene, gde se odvijaju stvarni događaji čije se posledice po junaka verbalizuju na sceni; i *spoljni svet* (*l'Extérieur*), kao prostor običnog, u kojem su *beg* (*mort*), *smrt* (*fuite*) i *nesreća* (*Événement*) mogući izlazi iz tragičke situacije, što onda taj prostor čini *netragičkim*, a u koji junak nikad ne prelazi, jer bi time ukinuo i svoj tragički položaj. Naprotiv: „u tragediji se nikad ne umire, jer se neprestano govori“ (2014: 18), i izaći sa scene za junaka znači na izvestan način umreti. Zato, junak živi u svetu *formi* i *znakova* (2014: 62–63), i njegovo postupanje je suštinski *verbalno*: „njegova reč se neprestano-izdaje za ponašanje“ (2014: 65).

Međutim, tragička struktura koju je Bart otkrio kod Rasina, zapravo, proizlazi iz same poetike francuskog klasicizma, a koja propisuje *jedinstvo mesta* i *prikladnost*. Dramska radnja odvija se na statičnoj sceni, na jednom istom prostoru od početka do kraja tragedije, a najčešće je to neka dvorska odaja. Na sceni ne može biti fizičkog nasilja, borbe, ubijanja, nikakvog prizora vizuelnog užasa i umiranja. Stoga, kad Bart zaključuje da je vladanje rasinovskog junaka suštinski govornog karaktera, on zaboravlja da doda da je to tako po načelima klasične škole u Francuskoj.¹⁰ Budući da se „zbivanja [se] ne glume, već prepričavaju“ – kako objašnjava Stajner (Steiner 1979: 42, 50) – „odsutnost fizičke akcije u francuskoj klasicističkoj tragediji nedvojbeno stavlja čitav teret značenja u jezik“ (1979: 42); zato, francuska klasicistička tragedija treba da se sluša kao što se sluša muzika, pre negoli da se gleda (1979: 51). A posebno u Rasinovom slučaju, jer „njegovo pozorište je poezija“, kako veli Antoan Adam (Adam 1958: 375). Prema tome, nema skrivene strukture koju treba *novokritičarski* otkriti, već samo opisati na književnoteorijski način referišući se na književnu istoriju, tj. na stvarni i nezaobilazni kontekst, a to je klasicistička poetička doktrina u 17. veku.

Opšti teorijski deo kod Barta zanimljiv je i jednim delom uverljiv, ali razmatranje Rasinovih tragedija u nastavku, pojedinačno i hronološki, a koje novokritičar smešta u postavljeni elaboracijski okvir s unapred postavljenom tezom i ponuđenim zaključcima, postaje veštačka konstrukcija. Upravo je u tome suština Pikarove kritičke reakcije na

– novinskih kritičara, izdavača, čak i studenata, a koji su se najviše preko napisa u štampi oglašavali zauzimajući se za jednu ili drugu stranu, ili se držeći na podjednakom odstojanju od obe strane. Pročasson (Prochasson 2007) je napravio analitički pregled sukoba između Pikara i Barta, te popis tadašnjih reakcija univerzitetske i intelektualne javnosti koja se tim povodom oglašavala u štampanim glasilima.

⁹ Bartov ogled se sastoji od tri članka koji su najpre bili objavljeni u periodici, jedan 1958, a preostala dva 1960. godine, da bi 1963. bili objedinjeni u studiju, kojoj je pridruženo teorijsko razmatranje „Istorija ili književnost?“ (« Histoire ou littérature ? »).

¹⁰ Starobinski, koji je izveo teoriju o poetici pogleda kod Rasina, ustvrdivši da su „prizori kod Rasina viđenja“, jer „ličnosti u drami razgovaraju međusobno i posmatraju se“, barem je priznao da „jedna estetička prinuda postaje tako sredstvo tragičkog izraza“ (Starobinski 2004: 79).

Bartov ogled *O Rasinu*, i šire – na sve predstavnike nove kritike. Nije sporno da se u književnoj kritici koristi metaforički diskurs u analizi književnog dela, niti da se otkrivaju simboli koji se mogu strukturisati u Rasinovu tragičku arhitekturu. Problem nastaje onda kada zaključke izvedene na osnovu dve-tri tragedije Rolan Bart pošto-poto hoće da postavi kao univerzalne i primenljive na svih jedanaest Rasinovih tragedija, i da ih tako uklopi u svoj „isfabrikovan koncept rasinovskog čoveka“ (1965: 36), i što Bartov simbolički diskurs postaje sredstvo mistifikacije, umesto da je jasno i slikovito elaborisanje.

Nemoguće je izvesti jedno sveopšte načelo primenjivo na sve Rasinove tragedije – tvrdi Adam (1958: 375). Opasno je sistematično postaviti odnos moći kao osnovni odnos u svim Rasinovim tragedijama na osnovu jednog primera – upozorava Pikar (1965: 40). On postoji u odnosu Junije i Nerona u *Britaniku* (*Britannicus*, 1669), ali je u slučaju para Fedra–Hipolit obrnuto od onog što tvrdi Bart (1965: 39): ne samo da Fedra nema moć nad Hipolitom, nego je ona ta koja svom pastorku izjavljuje ljubav i od njega traži zaštitu.¹¹ Bartova opsednutost sistemom dovodi ga do „liste očeva rasinovskog pozorišta“: u *Tebaidi* (*Thébaïde*, 1664) – Edip kao krv, u *Aleksandru Velikom* (*Alexandre le Grand*, 1665) – Aleksandar kao Otac-bog (?!), u *Andromahi* (*Andromaque*, 1667) – Grci koje predstavlja Hermiona i zakon preko Menelaja, u *Britaniku* – Agripina (sic!), u *Bereniki* (*Bérénice*, 1670) – Rim je „otac“.

Za novokritičare, sva književna dela jednog autora jesu „totalno delo“ koje ima jedinstvo, a čiju strukturu treba prepoznati i opisati. Tako Bart učitava i temu *svetla i senke* u rasinovsku tragediju shvaćenu kao *totalitet*, te su Aleksandar, Pir, Neron, Roksana, Mitridat, Atalija označeni kao *solarni* tipovi u bartovskom govoru, koji je, kako on sâm veli, „malo psihoanalitički, ali postupak u analizi nije takav uopšte“ (Barthes 2014: 9), na šta Pikar (1965: 24–25) uzvraća opaskom da se time govor odvaja od svog značenja, jer koristiti jezik neke discipline a da se ta disciplina ne praktikuje, znači svesti jezik na skup poređenja i metafora. Tako Fedra, kći Sunca, želi Hipolita, čoveka *vegetalne senke*, izdanka šume, veli Bart (2014: 30–31), i odmah zaključuje o Rasinovom tragičkom opusu: „Svuda, uvek, ista konstelacija se uspostavlja, između onespokojenog sunca i ugodne senke“ (2014: 31). Na šta Pikar uzvratno pita (1965: 19): „ma zašto je – *svuda, uvek?*“.

Bartov delirij ide nezaustavljivo progresivno. „Rasinovske slike“, kako veli (2014: 32–33), predstavljaju, *uvek*, „mitsku borbu senke i svetlosti“: s jedne strane, *noć, pepeo, suze, san, ćutanje, stidljiva nežnost, neprestano prisustvo*; s druge strane, „prodorni predmeti“ – *oružje, orlovi, svetlosni snopovi, baklje, krici, purpur, zlato, čelik, lomača, krv*. Pikar smatra da takav postupak „gromovitog uopštavanja“ Bart prečesto izvodi „s takvom očiglednošću da to ide do karikature“ (1965: 42). U pogubljenosti „galopirajuće sistematizacije“, nastavlja Pikar (1965: 58), Bart prikazuje *deo* kao *celinu*, *mnoštvo* kao *opštost*, *hipotezu* predstavlja kao *kategoriju*, *slučajnost* uzima za *suštinu*, i čitava ta po-metnja pokrivena je jezikom čija je razmetljiva jasnoća samo varka, a u čemu, inače, leži i odgovor na pitanje zašto Bartova knjiga oduševljava čitaoce: zbog njenog tona, zvučnosti i ritma reči, zbog lične sigurnosti u ono što se tvrdi, zbog „grandioznog tumačenja“ Rasinovih tragedija (1965: 78).

Za Bartov vokabular Pikar otvoreno tvrdi da on služi tome „da se dâ naučnički prestiž glupostima“ (1965: 51–52). To što se lekari koriste tehničkim jezikom stoga je

¹¹ Za Barta (2014: 35), u rasinovskom pozorištu „suštinski odnos je zasnovan na načelu nadmoći“, i taj sukob je predstavljen kroz dvostruku jednačinu: A ima svu moć nad B, A voli B, koji njega ne voli. Međutim, Pikar (1965: 37–38) smatra da je taj zaključak primenjiv samo na tri Rasinove tragedije, kod parova Roksana–Bajazit, Pir–Andromaha, Mitridat–Monima.

što smatraju da im obični govor ne omogućuje istu preciznost u izražavanju – objašnjava Pikar i dodaje (1965: 52) – da su neologizmi u nauci i filozofiji načelno stvoreni kako bi se premostile nejasnoće, neodređenosti i neprikladnosti običnog jezika i njihov cilj je da se izbegne dvosmislenost i da se najneposrednije izrazi smisao. Bartov žargon, međutim, ima drugačiju svrhu: njime autor nastoji da prikrije to da je njegova misao nejasna.

Novokritičari se fiksiraju na jednu temu i sistematično na nju nailaze u celokupnom piščevom opusu. Kako Pikar konstatuje (1965: 100), to je koncept prema kojem se iz jednog književnog dela po nahodjenju uzima ono što može da posluži za postavljenu tezu. Takav je slučaj s Veberovom (Weber) „fantazmagoričkom kritikom“ (1965: 103) koja hoće da u piščevom celokupnom delu vidi jednu skrivenu opsesivnu temu. Na primer (1965: 94), kod Vinjija (Vigny) to je *časovnik*, i samo treba u pesnikovom delu otkrivati reči koje navode na časovnik: *sat, trenutak, dan, vreme, krug, ljuljanje, kazaljka*. Na taj način se „oko jedne fiksacije razvija čitav opsesivni svet književnog dela“ (1965: 132), te otuda nova kritika živi od mitologije: umesto da se vezuje „za ono što pisac kaže“, ona se vezuje „za ono što ga odaje“ (1965: 135), čime nas, onda, nova kritika vodi „kroz katakombe književnosti“ (1965: 133). Tražeći izvor onog što je pisac rekao, a da to nije hteo svesno, znači samo izložiti se tome da se ne razume šta je pisac rekao hoteći da to i kaže – poručuje Pikar (1965: 127). Zato, književno delo shvaćeno novokritičarski nije ništa drugo do *književna psihoanaliza* (1965: 92); jedino što je opsescija kod kritičara, ne kod pesnika (1965: 96).

Razumeti književno delo, prema novim kritičarima, znači iz njega izvesti značenjske odnose koji ga vezuju za *drugo* čiji je ono simbolički izraz (1965: 114). Zato novokritičari razmatraju književno delo „kao kolekciju znakova čije je značenje drugde, u psihoanalitičkoj *drugosti* (na primer u piščevoj fiksaciji koja potiče iz detinjstva), ili u pseudomarksističkoj *drugosti*, što podrazumeva političko-ekonomsku strukturu iz koje se izvodi smisao dela, ili iz nekakve metafizičke *drugosti* koja je piščeva“ (1965: 113). I ta *drugost*, ono što je izvan književnog dela, zbog čega i jeste drugost, postavlja se u središte dela kao njegov smisao, te tako književno delo opsedaju svetovi kojih ono nije ni svesno, a pisac se prikazuje kao *genijalni robot*, stvaralac zaposednut automatizmom koji sâm ne prepoznaje (1965: 123). Na taj način, književno delo je ispražnjeno od svog smisla i dobija ga samo „u psihičkom jedinstvu nekog simptoma ili opsesivne teme koje analitičar ume da identifikuje“ (1965: 125).¹² Književno delo se postavlja kao „nevoljni rebus“ (1985: 135), a piščevo nesvesno postaje za kritičara „alibi za njegovu fantaziju“ (1965: 131); stoga, „tumačenja nove kritike jesu, načisto, bunčanja“ (1965: 132).¹³

Prema tome, kad nova kritika zahteva povratak književnom delu, ono čime se

¹² Za Morona, „umetnost je suštinski restauracija *izgubljenog vremena*, kompenzacija za ožalošćenost ili psihičku ruševinu“ (Mauron 1957: 9), i afektivna energija koja pokreće neki književni lik ima izvor u piščevoj psihičkoj strukturi (1957: 35), jer je u delu izveden afektivni transfer kojeg pisac nije svestan (1957: 39). Umesto *piščevog temperamenta*, Moron predlaže termin *psihička struktura*, a ona se formira u detinjstvu i određuje celokupno književno delo jednog autora. Zato treba proučiti pesničko delo u dubinu da bi se u njemu otkrile piščeve *opsesivne strukture* (1957: 17). Iako tvrdi da naučna psihologija treba da pomogne književnoj kritici i da služi delu (1957: 12), Moron se, ipak, poslužio književnim delom da na osnovu njega uspostavi psihoanalitičku dijagnozu za piščevu nesvesnu opsesciju. Iako tvrdi da niko nema prava da Rasina proglasi neurotičarem (1957: 331), Moron, u potpunosti predat frejdovskom seciranju Rasinove ličnosti, određuje francuskog tragičara kao „karakter s neurotičnom nijansom“ i proglašava ga *edipovcem* (1957: 333).

¹³ Posebno reprezentativan primer besmislice u novoj kritici jeste Bašlarov (Bachelard) tematski inventar: *voda, vatra, zemlja, vazduh*. Bašlar unapred odabere jedan element kao skrivenu književnu temu i zatim je pronalazi svuda u delima koja je odabrao da analizira.

ona bavi nije književno delo, koje samo pretvara u prah kroz sistem znakova, već je to „totalno iskustvo jednog pisca“ – tvrdi Pikar (1965: 120–121), i nastavlja: nova kritika hoće da je *strukturalna*, ali tu nije reč o *književnim strukturama*, koje ona uništava ili ih ignoriše, već su to *psihičke, sociološke, metafizičke* i druge *vanknjiževne* strukture. Na taj način, ono što se tradicionalno naziva književnim delom postaje „spremište dokumenata, simptoma, znakova, iz kojih kritika crpe slobodno zarad svojih konstrukcija“ (1965: 121). Pikar vuče paralele od nove kritike ka dadaizmu i nadrealizmu, kao antiknjiževnosti i zaključuje (1965: 141) da *nadrealizovati* čitavu francusku književnost, ono što čine novokritičari u svom postupku tumačenja, znači isto što i dočrtati brkove Đokondi ili odsvirati Šopenov posmrtni marš kao džez kompoziciju. Krenuvši od *neozbiljnosti* (*imprudence*), u čemu Pikar vidi osnovu njenog metoda, nova kritika je došla do *bezobzirnosti* (*impudence*) kao svog ishodišta.

Budući da je nova kritika počela da razara strukture književnog dela i da diskvalifikuje logičku misao i činjenice, Pikar se boji da ne ostaje ništa što bi joj se moglo odupreti. Zato je ovaj francuski profesor književnosti detaljno izučio esej *O Rasinu*, jer mu se čini da je jedna takva knjiga *opasna* s obzirom da njome čitalac može da bude lako zaveden, budući da njenog autora odlikuju „intelektualna mašta, ideološko opsenerstvo, dijalektička ekvilibristika, verbalne iluminacije i nesporni ali zastranjeni talenat“ (1965: 85).

3. Bartov manifest nove kritike

Povodom spisa *Kritika i istina*, kao Bartove uzvratne reakcije na Pikarovo pobijanje ogleđa *O Rasinu*,¹⁴ Antoan Kompanjon se u javnom predavanju iz 2011. godine, naslovljenom *1966: Annus mirabilis*, zapitao (Kompanjon, internet): „Bart je uzvratno Pikaru, a da li mu je zaista i odgovorio?“ Ono što je tom opaskom možda nagovešteno od strane Kompanjona, koji se u pomenutom predavanju ograničio samo na to da neutralno izloži opšte stavove dvojice suprotstavljenih kritičara, dobija jasan odgovor kad čitamo Bartov esej *Kritika i istina*. Naime, u svom odgovoru, Bart gotovo da ni ne polemíše s Pikarovim spisom u neposrednom smislu tako što bi konkretno obarao njegove argumente. Njegov protivnapad je uopštavanje, i on iz protivnikovog spisa uzima selektivno određene stavove i delove iskaza, izvlači ih iz konteksta, te time uopšte i ne polemíše s celim, potpunim i autentičnim Pikarovim stavom.¹⁵ Bart (Barthes 1999: 19) čak izjavljuje da

¹⁴ Danijel Deltel, koja *Kritiku i istinu* smatra manifestom nove kritike, analitički razlaže strategiju Bartovog manifesta: svog protivnika Bart označava neprestano bezličnom ličnom zamenicom *on* koja u francuskom jeziku, od više značenja i upotreba, ima i značenje – *oni*. Novokritičari su takođe označeni zamenicom *on*, ali sada u značenju *mi*. Deltel veruje da je Bart saučesnički uvukao i čitaoc u svoje novokritičko stanovište, obuhvativši i njih subjektom *mi* kad god govori o novoj kritici. Deltel zaključuje da je time što ne imenuje protivnika Bart hteo da proizvede dvostruki efekat: da ispolji prezir i da obznani da ne želi da personalizuje spor i svede ga na lični sukob. Tako su jedini protivnici u Bartovom eseju *stara kritika* i *nova kritika* (Deltel 1980: 123–124, 126).

¹⁵ Osim toga, kroz ceo spis, Bart u isti, njemu opozicioni, argumentacijski tabor stavlja Pikara i novinske napise protiv nove kritike koji su se pojavili nakon što je Pikar objavio svoju kritiku Bartovog ogleđa *O Rasinu*, ne ograničavajući se na to da poglavito polemíše s Pikarom. Iako su novinske reakcije protiv nove kritike bile potaknute i ohrabrene Pikarovim kritičkim pobijanjem Barta, one nikako nemaju neposredne veze s argumentacijom protiv nove kritike izloženom u polemičkom radu *Nova kritika ili nova prevara*. Posebno ne one reakcije u kojima se njihovi autori zgražavaju nad tim što je novokritičar s avangardnim alternativnim tumačenjem bogohulio i svetogrdio udarivši na tradicionalno i objektivno,

nije posebno zainteresovan za to da brani svoje stavove iznete u eseju *O Rasinu*. Štaviše, novokritičar priznaje (1999: 45) da je loše primenio pravila simboličke logike na koji su se obrušili njegovi kritičari na čelu s Pikarom i podseća da je to priznao dve godine nakon što je objavio spis *O Rasinu*, kao da time nehajno poručuje da ga se njegova kritička elaboracija o rasinovskoj tragičkoj strukturi više i ne tiče.

Bart zastupa *subverzivnu kritiku* (1999: 14), koja ne prosuđuje, već je govor o govoru, a što je neprihvatljivo protivnicima nove kritike koji ne pristaju na to da govor može da govori o govoru. Suština nove kritike je, prema Bartu, u tome da ona „pridaje prošlim delima smisao koji im nalaze današnji ljudi“ (1999: 41), stoga, kritika i nije nauka. Staru kritiku, koju izjednačava s univerzitetskom kritikom, s lansonizmom, s pozitivizmom, s biografskim pristupom, Bart napada zato što ona o književnom delu govori *objektivno, s ukusom i jasno*, a novokritičar ne pristaje na takvo „disciplinovanje umetnosti“ (1999: 37) i odbacuje *arheološku* kritiku. Zato Bart naziva starokritičara *verovatnim kritičarem (le vraisemblable critique)*, jer za ovog reč ima samo jedan smisao: dobar. *Verovatni* kritičar se poziva na *objektivnost*, kojoj su kroz epohe pridavana različita imena: „nekada je to bio razum, priroda, ili ukus, itd.; juče je to bio piščev život, zakoni žanra, istorija“ (1999: 18).

Bart (1999: 18–19) odbacuje *objektivni* kritičarski metod koji je, kako ga on ime- nuje, *leksikografskog reda*, a koji nalaze da francuske klasičare iz 17. veka treba čitati uz rečnik klasičnog francuskog jezika, jer njega ne zanima jezička očiglednost normativnog reda, tj. sami rečnički smisao reči, već i drugi smislovi, „puni neizvesnosti“, a koje nam pruža „drugi govor“ koji se nalazi iza prvog jezika koji je samo njegov *materijal*.¹⁶ Taj drugi govor je „dubok, širok, simboličan, s više smislova“, i od njega je sačinjeno knji- ževno delo. Zato novokritičar postavlja kao ključno pitanje to da li imamo pravo da u doslovnom književnom diskursu čitamo i druge smislove koji mu ne protivreče. Za Bar- ta, kritičar upisuje svoje čitanje u prostor simbola (1999: 59), predmet istraživanja nije više pun smisao dela, već prazan smisao koji ih sadrži sve (1999: 62), a delo, „izvučeno iz svake situacije“ (1999: 60), nudi se istraživaču da u njega učitava smislove.

Kad Bart poručuje „da se treba oprostiti od predstave da nauka o književnosti može da nas poduči smislu koji treba nedvosmisleno pripisati književnom delu“, i da „ona ne pridaje niti čak pronalazi bilo kakav smisao, već opisuje prema kojoj logici se smislovi umnožavaju tako da ih čovekova simbolička logika prihvata“ (1999: 68), u tome se ogleda suština ekstremnog strukturalizma kao otuđenja od same književnosti.¹⁷

time i nepovredivo i nepromenljivo, (sa)znanje o Rasinu.

¹⁶ Tako na opasku da je Rasin upotrebio glagol *respirer* u značenju koje on ima u jezičkoj praksi 17. veka, a to je – *se détendre*, a ne u konotaciji koju joj pridaje Bart, dovodeći je u vezu s imenicom *respiration*, novokritičar uzvrća da „leksikografski smisao nije u sukobu sa simboličkim smislom“ (Barthes 1999: 19), te da *stari kritičar* nije sposoban da razume simbolička tumačenja i da on ne može da uoči „kohabitaciju značenja“ (1999: 43).

¹⁷ I kad izjavi da „ne može postojati nauka o Danteu, Šekspiru ili Rasinu, već samo nauka o diskursu“ (Barthes 1999: 66), Bart je poput kritičara-impresioniste koji u književnom delu uvek vidi, i jedino traži, povod da govori o sebi, tj. u Bartovom slučaju – da kroz lingvistički opis krajnje apstrahuje književni tekst lišavajući ga bilo kakvog stvaralačkog konteksta. Međutim, umetnički genij je stvaralačka priroda koja ima svoj personalitet. U književnoumetničkoj recepciji nije bitan Šekspir, ili Rasin, u biografskom vidu, već je bitno ono što stvaralaštvo čini uzvišenim i lirski čistim – a što možemo nazvati *rasinovskim*, ili što ga čini idejno dubokim i ekspresivno moćnim – a što možemo imenovati kao *šekspirovsko*. Prema tome, postoje šekspirologija i rasinologija kao nauke o stvaralačkim prirodama i poetskim sistemima za čije izučavanje su nam jedino neophodna književna dela koja potpisuju Šekspir i Rasin, a nisu nam

Time što nova kritika, po svom priznanju, nudi *moгуća* tumačenja, za Pikara (1965: 12–13) nedvosmisleno dokazuje da se ona kreće u prostoru *neproverljivog*; stoga, to što nova kritika odbacuje da ide utabanim stazama i starim kolosekom nije po sebi dovoljno da se ona pozitivno oceni.

Bart, očito, prigovara tzv. staroj kritici zbog njene ozbiljnosti i to što ona ne sadrži prikrivenu porugu, a koju, čini se, nova kritika podrazumeva, jer, francuski novokritičar poručuje (1999: 81) da je kritika kao *ironija* – govor koji se igra formama, a protivnici nove kritike ne umeju da uoče ironiju. Da li je ironija, ili tek karikatura od teorije nove kritike, tek, Bart iznosi kao kritičarski credo: „ne treba da me uverite u ono što kažete, već u vašu odluku da to kažete“ (1999: 82). Rečeno pikarovski, novokritičarski analitički itinerer može se opisati na sledeći način: od neozbiljnosti, do bezobzirnosti!

4. Zaključak: nova kritika je – stara kritika

Nova kritika, svojevremeno avangarda, ili smela alternativa kojom se udarilo na ono što se zvalo univerzitetskom kritikom, starom kritikom ili lansonizmom, i sama je postala – univerzitetska kritika; a budući vremešna već, jer pola stoleća se primenjuje, ona je sada – stara univerzitetska kritika, epigonska disciplina, time onda i dogmatska, a u kojoj književnonaučni istraživači i univerzitetski profesori koriste bartovsku i ženetovsku strukturalističku matricu i njihov naratološki žargon da reprodukuju njihova tumačenja primenjena sada na druga književna dela, pri čemu su sama dela tek povod za postmodernu sholastiku u kojoj je obavezno, u teorijskoj postavci, u postupku i u zaključivanju, pozivati se na bogove: *Barthes dixit*, ili *Genette dixit*. A ako se nekom od njihovih učenika i sledbenika posreći, može postati novi naratološki guru, koji će zamršeno proricati kao Pitija nad omamljujućim dimom, dopunjavati naratološki vokabular novim odrednicama i klonirati se kroz armiju svojih epigona. U francuskom formalizmu, književno delo je postalo puki povod za kritičarske egzibicije, veštačke konstrukcije, proizvoljne teze. Pikar je novu kritiku nazvao *novom prevarom*. Njeni izdanci su post-strukturalizam i postmodernizam, a koje su, tri decenije posle Pikara, Alan Sokal (Sokal) i Žan Brikmon (Bricmont) nazvali *intelektualnim prevarama*.¹⁸

U onome što se dogodilo na kraju 19. veka, kad se književna istorija bila postavila protiv književne kritike, Kompanjon (Compagnon 1983: 7) vidi paralelu s događajima iz šezdesetih godina 20. veka, kad se nova kritika odredila protiv književne istorije. Naime, književna kritika u 19. veku, ocenjena kao *impresionistička* i *subjektivna*, bila je svrgnuta od strane književne istorije kao objektivnog i naučnog pristupa, čime je onda

potrebne njihove porodične i profesionalne biografije, niti mape njihove psihe.

¹⁸ Metaforički rečeno, a referišući se na jednu Andersenovu bajku, cilj studije *Intelektualne prevare (Impostures intellectuelles, 1997)* jeste da, usred sveopšteg divljenja carevom novom skrojenom odelu, kao zdravorazumski glas uzvikne – *kralj je go*: tj. da upozori sve one koji se bave humanističkim naukama, a posebno mlade, na „pojave očiglednog šarlatanstva“, da demistifikuje lažnu dubinu zamršenih, a u suštini praznih, teorija i besmislenih analiza čiji su tvorci Lakan (Lacan), Kristeva (Kristeva), Bodrijar (Baudrillard), Delez (Deleuze), Latur (Latour), Gatari (Guattari). Sokal i Brikmon tvrde da na naučnoj sceni deluje „intelektualni pokret koji odlikuje to što manje-više eksplicitno odbacuje racionalističku tradiciju prosvetiteljstva i izvodi teorijske elaboracije nezavisne od bilo kakve empirijske provere, i to što je zasnovan na kognitivnom i kulturnom relativizmu koji naučna istraživanja tretira kao *narrative* ili kao društvene konstrukcije među drugim takvim“, a čime se samo „postmoderne besmislice“ mistifikuju, zaogrnutе naučnim ruhom (Sokal, Bricmont 1997: 33, 37, 39).

književna istorija postala nova kritika, dok se na književnu kritiku gledalo kao na staru kritiku. Obrnuti proces se desio šezdesetih godina 20. veka u Francuskoj: pojavila se nova kritika, koja ustaje sada protiv književne istorije koja je, tada već pola veka praktikovana, postala stara kritika. Međutim, nova kritika, subjektivistička i relativistička, a koja se određivala protiv književne istorije, odavala je utisak da plovi između dogmatizma i impresionizma, čime nosi obeležja književne kritike iz 19. veka.

Taj neočekivani povratak nekadašnje stare kritike, tj. reinkarnacija impresionističke kritike iz 19. veka u vidu nove kritike šezdesetih godina 20. veka (Compagnon 1983: 7), a što je primer pride u prilog poznatoj tezi o cikličnim pojavama i smeni struja i protivstruja u književnoumetničkom stvaralaštvu i književnoteorijskim tumačenjima, još je Pikar uočio kad je konstatovao da je „impresionistička kritika nalazila istinu u ličnim pojedinačnim opažanjima“, dok je „dogmatska kritika polazila od objektivnih i opštih tvrđenja“, i zaključio da je „Bart izumeo ideološki impresionizam s dogmatskom suštinom“ (1966: 76). Zato, suočimo se smelo s tim da je nova kritika postala stara kritika, odbacimo „evanđelje nove kritike“, sagledajmo poluvekovni bilans naratoloških istraživanja, i razmislimo o tome da li je utemeljena Pikarova tadašnja konstatacija (1966: 147) da kritika trijumfuje, dok je kritički duh mrtav.

Literatura

- Adam, Antoine. 1958. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Tome IV – L'Apogée du siècle. Paris : Éditions Mondiales.
- Barthes, Roland. 2014. *Sur Racine*. 1^{ère} édition 1963. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1999. *Critique et vérité*. 1^{ère} édition 1966. Paris : Éditions du Seuil.
- Compagnon, Antoine. 1983. *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*. Paris : Éditions du Seuil.
- Compagnon, Antoine. 2011. 1966 : Annus mirabilis – Bartes versus Picard. Cours du 8 février 2011. In *Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie*. Collège de France. Online. Dostupno na: <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-02-08-16h30.htm> [11. avgust 2018].
- Deltel, Danielle. 1980. Critique et vérité de Roland Barthes : stratégie d'un manifeste. *Littérature*, 40, 122–127.
- Dubrovski, Serž. 1971. *Zašto nova kritika? – kritika i objektivnost*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Forest et Conio. 2004. *Dictionnaire fondamental du français littéraire*. La Flèche : Brodard & Taupin.
- Hepp, Noémi. 2001. Quarante ans après un célèbre duel : retour à Raymond Picard. In *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats, mélanges offertes à Madeleine Bertaut*, sous la direction de Luc Frasse, 25–36. Genève : Droz.
- Kompanjon, Antoan. 2001. *Demon terorije*. Novi Sad: Svetovi.
- Mauron, Charles. 1957. *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Paris : Centre national de la recherche scientifique.
- Picard, Raymond. 1965. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Utrecht : éditeur Jean-Jacques Pauvert.

- Prochasson, Christophe. 2007. Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard : un prélude à Mai 68. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, I, 25, 141–155.
- Sokal, Alan et Jean Bricmont. 1997. *Impostures intellectuelles*. Paris : Édition Odile Jacob.
- Solar, Milivoj. 2012. *Teorija književnosti sa Rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Starobinski, Žan. 2004. *Živo oko*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Steiner, George. 1979. *Smrt tragedije*. Zagreb: Izdanja Centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreba.
- Ženet, Žerar. 1985. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.

Nermin Vučelj

CONSIDERATIONS ON THE FRENCH NEW CRITICISM
OR REOPENING OF THE THEORETICAL QUARREL
PICARD – BARTHES

Summary

The purpose of this research is to revarolize the original arguments for and against the new criticism in France that were exposed in the theoretical quarrel between Raymond Picard (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965), an opponent of French new criticism, and Roland Barthes (*Critique et vérité*, 1966), one of the pioneers of new criticism in France. In this theoretical confrontation we can find not only the well-trodden paths of narratology, but we could also see some anticipation of the future results of French formalism. The critical and analytical field of the first quarrel concerning French new criticism has not been exhausted, and this paper reopens the theoretical duel between Picard and Barthes in order to re-evaluate a half-century of practice of *la nouvelle critique* in France.

nermin.vucelj@filozofski.rs

JEZIK, KNJIŽEVNOST, TEORIJA

april 2018

Izdavač

Filozofski fakultet u Nišu
Ćirila i Metodija 2

Za izdavača

Prof. dr Natalija Jovanović, dekan

Lektura

Maja Stojković (srpski)
Marta Veličković (engleski)
Joshua Popkin (engleski)

Dizajn korica

Darko Jovanović

Prelom

Milan D. Randelović

Format

17x24

Štampa

SCEROPRINT Niš

Tiraž

150 primeraka

ISBN 978-86-7379-495-2

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

81'33(082)

82.09(082)

811(082)

81'362(082)

82:316(082)

JEZIK, književnost, teorija = Language, Literature,
Theory : tematski zbornik radova / urednice Vesna
Lopičić, Biljana Mišić Plić. - Niš : Filozofski
fakultet, 2019 (Niš : Scero print). - 712 str. ; 24 cm.
- (Biblioteka Naučni skupovi / [Filozofski fakultet,
Niš])

Radovi na srp. i engl. jeziku. - Tiraž 150. - Str. 11-24:
Teorijom kroz jezik i književnost / Vesna Lopičić
i Biljana Mišić Plić. - Napomene i bibliografske
reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad. -
Summeries; Резмеи.

ISBN 978-86-7379-495-2

1. Ур. ств. насл. 2. Лопичић, Весна [уредник]
[аутор додатног текста] 3. Мишић Илић, Биљана
[уредник] [аутор додатног текста] а) Примењена
лингвистика -- Зборници б) Страни језици
-- Зборници в) Компаративна књижевност
-- Зборници г) Компаративна лингвистика --
Зборници

COBISS.SR-ID 275743756