

Aleksandar Mijatović

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Lucian Blaga University of Sibiu

APSTRAKCIJA, KNJIŽEVNOST: KNJIŽEVNA TEORIJA KAO ZNAOST, ZNAOST KAO KNJIŽEVNA TEORIJA¹

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789533792668.16>

U radu se predlaže povezivanje književne teorije, znanosti i filozofije. Interakcija ovih domena mišljenja odvija se kroz pojam apstrakcije. Polazeći od toga određuje se pojam apstrakcije u filozofiji i pokazuje da je ta njegova odredba prisutna u poetici, estetici i književnoj teoriji. Apstrakcija nije naprosto prilagođena i primijenjena u ovim poljima, ili se premjestila iz znanosti i filozofije u književnu teoriju i estetiku. Umjesto toga predlaže se teza po kojoj se pojam apstrakcije istovremeno razvijao u ovim različitim domenama. Prema tome, operacija apstrahiranja ne počinje od dane stvarnosti, održavajući je u uopćenim terminima. Suprotno tome, predlaže se teza po kojoj je apstrakcija konstrukcija nove stvarnosti, nepoznatog svijeta, neistraženih koncepata, što zahtijeva kreativni i imaginativni napor. Apstrakcija nema ulogu refleksije, već refrakcije. S tog stajališta, književna teorija modificira i proširuje apstraktno mišljenje kroz sposobnost imaginacije.

Ključne riječi: književna teorija, zaplet, apstrakcija, znanost, poetika

¹ Rad je prilagođena verzija pozvanog predavanja koje sam pod naslovom „Vrijeme, apstraktnost i predmet književne teorije” održao 22. studenog 2024. na simpoziju *Književnost/književni rad Srba u Hrvatskoj: povodom 30. godišnjice smrti Stanka Koraća*. Zahvaljujem organizatorima na pozivu i povjerenju. Rad je nastao u okviru projekta *Theorizing (Sub)peripheries: Strategies of Synchronization in Southeast European Literary and Cultural Criticism*.

This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania - Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Theorizing (Sub)peripheries: Strategies of Synchronization in Southeast European Literary and Cultural Criticism* (STRASYN), contract no. 760247/28.12.2023, code CF 141/31.07.2023.

1. Uvod

Obično se pod apstraktnim mišljenjem podrazumijeva odvojenost od stvarnosti, odbacivanje nekih njezinih aspekata, isticanje drugih, zatvorenost u zadane pojmove.² Zastupat ćemo tezu da je odvajanje u apstrakciji istovremeno povezivanje s područjem koje se apstrahira. Ideja apstrakcije³ kao zadržavanja jednih a odbacivanja drugih svojstava, razlikovanja općih od pojedinačnih obilježja, premještanja pažnje s jednog na drugi aspekt predmeta i pojave, davanje prednosti jednoj perspektivi pred drugom, ima svoje porijeklo u Aristotelovom poimanju apstrakcije kao izdvajanja nekog dijela stvarnosti iz cjeline i njegovog izdvojenog promatranja kako bi se on dosegnuo *kao takav*.

Operacija apstrahiranja smatra se ključnom u prirodnim znanostima i bila je podvrgnuta kritičkom odbacivanju i razradi filozofa poput Fichtea, Hegela, Marxa, Fregea ili Husserla. Apstrakcija je izdvajanje mišljenja iz neposredne osjetilne stvarnosti. Iznijet ćemo stajalište po kojem je to izdvajanje istovremeno povezivanje putem apstraktnog pojma. Pojam apstrakcije stoga ima ambivalentan status, jer se njome ujedinjava raznovrsnost svojstava, pri čemu jedinstvo istovremeno i uključuje i isključuje, ravnanjući se različitim kriterijima.⁴ Apstrakcija se, kako tumači Aristotel, provodi polazeći od neke točke gledišta, s obzirom na neki a ne drugi kriterij, time se uklanjaju neki aspekti predmeta da bi se on zahvatio kao takav. To je onda kreativna ope-

² Usp. klasičan rad kognitivne psihologije Boroditsky et al. (2002) gdje autori brane tezu da je apstraktno mišljenje (npr. o vremenu) utjelovljeno u neposredno iskustvo. Usp. kasnije radove Boroditsky koji razvijaju tu tezu.

³ Prema grč. ἀφαίρεσις, uklanjanje.

⁴ Prema Angelelli (2004) apstrakcija nešto zadržava, a nešto ispušta. To Angelelli određuje kao izvorno značenje (ibid. 11–12) pojma apstrahiranja, a koje se s vremenom napustilo, bilo je zamijenjeno psedo-upotrebama pojma. Cheng (2024: 15) upotrebljava takav pojam apstrakcije: „Apstrakcija je proces odlučivanja koje detalje odbaciti kako bi se osiguralo da naša logika djeluje savršeno.” To, ističe Cheng, ni pošto ne umanjuje dvosmislenost. Cheng piše o apstraktnoj matematici, ali njezina uloga i zadatak nisu smanjivanje proturječja i dvosmislenosti u svakodnevnom životu. Apstrakcija nije pojednostavljenje, već razmatranje složenosti nekog predmeta.

racija stvaranja znaka putem kojeg se nešto zahvaća drugačije nego u neposrednom opažanju. Stvaranje apstrakcija zahtijeva istovremeno oslobađanje od postojećih oblika i obrazaca mišljenja te povezivanje imaginativnih i konceptualnih sposobnosti. Kroz to se slobodno povezivanje preobražava mišljenje koje stvara nove predmete.

Aristotel na početku Knjige Γ (1003a21-22) kaže da postoji znanost (*epistēmē*) koja proučava bitak *kao* bitak (*to on hē(i) on*). Zamjenica '*hē(i)*' obično se prevodi latinskim *qua* te usredotočuje pažnju na neki skup obilježja pretrodnog izraza. Npr. 'lopta kao okrugla'⁵, gdje se po strani ostavljaju boja i druga obilježja, a ističe se oblik, okruglost lopte. Znanost koja određuje bitak *kao* bitak mora moći odrediti definiciju, pripadnost kategoriji i stanje mogućeg ili postojećeg. Proučavajući bitak kao bitak znanost neizravno doseže supstancu (*ousia*), kao temeljni uzrok (Shields 2012: 366–367). *Kao* izdvaja predikate koji određuju opća svojstva (Bäck 2014: 10).⁶

Nešto se određuje istovremeno samo po sebi (supstanca) i prema svojstvima pripada nečemu samom po sebi (atributi). Npr. lopta je supstanca, a 'okruglo', 'boja', 'meka', 'tvrda', njezini atributi. Kao što je pokazao Bäck (ibid.), apstrahirati određena svojstva nije osiromašenje osjetilnog mnoštva i raznorodnosti stvarnosti. Sva su svojstva prisutna istovremeno, a apstrakcija koja određuje bitak *kao* bitak ne odsijeca jedan njegov dio, već provodi dvostruku operaciju diferencijacije i integracije, ujedinjavanja i razlikovanja.

O bitku se može govoriti na mnoge načine (*pollachôs legomenon* [πολλαχῶς λεγόμενον]), ali on nije homoniman (Metafizika 1003a31-33). Zdravo se upotrebljava prema zdravlju, a liječenje prema liječništvu. Višesmislenost bitka uvijek se, međutim, prema Aristotelu odnosi prema jednom počelu. Li nije raznolikosti bitka prema jednoj supstanci određuju se preko *kao* (*hē(i)*, kao) kroz koji se određuje nešto po sebi (*kath' auto*).

⁵ To povlači problem reduplicirana, npr. 'lopta kao lopta je okrugla'. V., npr., Bäck (1996).

⁶ Slijedeći različite pristupe u argumentaciji ovog rada ne držimo se Aristotelove razdiobe znanosti iz *Nikomahove etike*. Stoga ćemo znanost kao *epistēmē* povezati s područjima djelovanja (*praxis*) i stvaranja (*poiēsis*). Dok se *epistēmē* zaokuplja onime što jest po nužnosti, *praxis* i *poiēsis*, kao dio *technē* i *phronēsis*, bave se onim što bi moglo biti drugačije, onim što se mijenja.

Multivociranost (*pollakhôs legomenon*) bitka za Aristotela je s jedne strane posredovana apstrahiranjem kao općim značenjem izraza a s druge primjenom na pojedinačne kontekste. No, unatoč multivociranoj upotrebi, izrazi su prema Aristotelu ipak ograničeni prema jednom počelu. Kada Aristotel u *Poetici* opisuje prijenos imena s jednog predmeta, to se i dalje odvija u logičkom okviru roda, vrste i analogije. Zamislimo jednu takvu analogiju:

metafizika : poetika = znanost : književna teorija

Kao što je poetika metaforičko oponašanje metafizike, tako je književna teorija metafora znanosti. Pojmovi poetike i književne teorije predstavljaju analoške modele stvarnosti čija se racionalizacija i objektivacija dovršava u okviru metafizike i znanosti. Ali, određivanje predmeta *kath'auto* ovisi o nekom njegovom aspektu (*hê(i)*), on se po sebi može odrediti prema nečem drugom. Apstrakcije su relatumi, a relatumi nisu utvrđeni kroz druge entitete, već postoje kao samostalni entiteti. Stoga umjesto da se metafore utvrđuju polazeći od metafizike, poetičke su kategorije polazište za stvaranje rodova, vrsta i analogija. 'Okruglo', 'zdravlje', 'liječništvo' ne primjenjuju se samo preko sustava rodova, vrsta, analogija, zadržavajući vezu supstance i atributa. Multivociranost izraza ne proizlazi iz sličnosti, već ih stvara. S obzirom na taj obostrani odnos prepoznavanja i stvaranja sličnosti, književna teorija nije samo jedno od područja znanosti, već se *sama* može definirati kao model oblikovanja znanosti. Književna teorija stvara apstrakcije od književnih svjetova i postupaka njihovog stvaranja. Kao i u drugim područjima poput matematike i fizike, upravo apstrahiranje književnost i književnu teoriju čini ključnima za razumijevanje svijeta, života i čovjeka. Držimo da književna teorija objašnjava istovremenost povezivanja i odvajanja, temeljnih mehanizama apstrakcije.

2. Aristotel: mimesis i apstrakcija

Teorija stvara apstrakcije svog predmeta. Apstrakcija omogućuje izvlačenje predmeta iz neposredne danosti iskustva osiguravajući teoriji promatranje. Putem apstrakcije nastaje predodžba stvarnosti kojom promatrač više nije zahvaćen, već on posredstvom te predodžbe zahvaća stvarnost. Međutim, teoretičarevo izvlačenje na izvanjski, promatrački, položaj opet ovisi o uvla-

čenju u unutrašnjost točke gledišta koja mu omogućuje promatranje, odnosno zahvaćanje predmeta iz određene perspektive. Promatrati lik u romanu istovremeno podrazumijeva usvojiti perspektivu drugog lika, promatrati likove oslanja se na pripovjedačev promatrački položaj, promatranje tekstualnog svijet u kojem oni obitavaju uvlači u druge tekstove, njihov kontekst. Apstrahiranje kao isključivanje nekih aspekata ovisi o uključivanju drugih aspekata i u uvrštavanju u druge perspektive. Apstrakcije su skupovi relatuma koji su-postoje istovremeno u predmetu, a apstrahiranje je njihova neusklađenost ovisno o točki gledišta.

Za Aristotela apstrakcije nisu samo pojmovi bez odgovarajućih predmeta u stvarnosti. Apstrakcija ima stvarnu podlogu iz koje izrasta pa se i u operaciji apstrahiranja predmnijeva i potvrđuje stvarnost. Kroz apstrahiranje ponovno se prepoznaje stanoviti aspekt stvarnosti koji se primjenjuje na više pojedinačnih predmeta i slučajeva. U mišljenju se ponovno predočava ono što bi u stvarnosti trebalo biti izdvojeno. Apstrakcija je ponovno prepoznavanje predmeta iz novog gledišta i stajališta. Prema tom tumačenju, apstrakcija nije usmjerena samo na poznato već i na nepoznato. Ona nije tek heuristički model koji potpomaže spoznaju, već je i teorija koja kroz apstrakciju promatra neki stvarni aspekt svijeta koji ne bi mogao biti razmotren u neposrednom osjetilnom odnosu. Uklanjanje određenih aspekata odvija se s obzirom na neko stanovište i uspostavljanje veza i konstrukciju kompleksnosti predmeta.⁷ Tako se donosi teorija o nečemu.

Bäck drži da apstrahiranje nije samo oduzimanje, već i zadržavanje. On se suprotstavlja Lockeovom i Berkleyeovom tumačenju apstrakcije kao psihološke operacije koja stvara znak svog predmeta.⁸ Umjesto toga, Aristotelova apstrakcija je epistemološka operacija stvaranja apstrakta (*abstractum*). On nije ideja ili opći pojam jer takvi ne postoje odvojeno od pojedinačnih

⁷ „Jedan od ciljeva i prednosti apstrakcije je stvarati veze između različitih situacija koje su se prethodno mogle činiti vrlo različite. Može izgledati da nas apstrakcija odvodi od 'stvarnih' situacija. To je samo površno točno jer u isto vrijeme apstrakcija omogućuje da izgradimo veze između situacija koje su značajno udaljene jedne od drugih.” (Cheng 2024: 16)

⁸ Apstrakcija je znak koji iz svog predmeta nešto zadržava a nešto ispušta. Za Lockeov *semeiotikè* (*the doctrine of signs*) ujedno je i *logikè*, oblik znanja koji posreduje između spekulativnog (*physikè*) i praktičnog (*praktikè*) znanja.

predmeta, pojava i stanja. Aristotelov apstrakt pokazuje da ne postoji opća ideja vrste čovjeka i trokuta, ali postoje pojedinačni ljudi i određeni primjerci geometrijskih likova. Stoga um stvara apstrakt. Iako prema Aristotelu apstrakcije ne postoje, one upućuju na nešto postojeće, omogućuju njegovu spoznaju i razumijevanje. Zato Bäck predlaže da se apstrakcija ne svede na oduzimanje iako u osnovi oduzima ona svojstva koje se podudaraju s izdvojenim aspektom. Apstrakcija prvo izdvaja pa oduzima, ali za razliku od aritmetičkog oduzimanja u apstrakciji se to ne odvija unaprijed. Bäck to određuje kao provjeru odgovaraju li predikacije izabranom aspektu. Izabrani aspekt postaje kriterij relevantnosti za pojedine predikate. Bäck ističe da se ne isključuju unaprijed svi „mogući irelevantni atributi” (Bäck 2014: 15), već oni koji su izvan okvira relevantnosti. Bäck određuje apstrakciju u terminima predočavanja, kao mimetičku djelatnost koja nema jedino ulogu oponašanja, već preradbe i preobrazbe vanjske stvarnosti. Apstrakcija nije samo nominalističko sredstvo, *façon de parler*, označavanja postojećeg predmeta već stvara novi predmet.⁹

3. Peirce i Cassirer: apstrakcija kao skelet, dijagram, svojstva kao varijable i nepoznato

Bäckova interpretacija apstrakcije kao selektivne pažnje ima svoja ograničenja koja on nastoji premostiti sprečavanjem da se apstraktnom pojmu unaprijed oduzimaju svi atributi. On razlikuje aritmetičko od epistemološkog, psihološkog i logičkog oduzimanja u apstrakciji. No, Peirce je upozorio na isijecanje okoline oko izabranog aspekta te kritizira takvu precizivnu apstrakciju, kako je on naziva. Ona uklanja nijanse iz termina, izoštrava ga, ali ne „povećava informaciju” (2.364). Stoga su prema Peirceu „u modernim vremenima apstrakcije bile omiljeni predmet poruge”. Npr. ako netko može iz velikog broja raznobojnih kugli apstrahirati – precizirati prema Peirceu – na pojam okruglog, time se zanemaruje raznobojnost. Kugle su iste po obliku, iako se bitno razlikuju po ostalim svojstvima.

⁹ Prema Angelelli (2004: 28), apstrakcija stvara novu domenu i predmetno područje, a ne *abstraktori*, znakovi koji upućuju na apstrahiranje. Međutim, s obzirom na ulogu semiotike u Lockeovoj razdiobi znanosti, stvaranje znaka i apstrakcije povezani su procesi, kako pokazuju Peirce, Cassirer, Langer. Apstrakcije su znakovi, ali njihovi predmeti postoje *de re*, inače ne bi imale teorijski značaj.

Peirce u 4.332 daje primjer zgrade za koju se kaže da je velika, čime se izuzimaju sva ostala svojstva zgrade, ali ako se kaže da je njezina veličina dojmљiva, to je hipostatična ili subjektalna apstrakcija u kojoj se izražava odnos prema misli da je zgrada velika. U subjektalnoj apstrakciji predikat nije način mišljenja o zgradi, već samo mišljenje postaje predmet mišljenja. U 4.463 Peirce ustraje na razlikovanju od apstrakcije koja uklanja, briše (*obliterate*) dio svojstava a ističe jedno od apstrakcije koja stvara složen odnos prema predmetu.

Apstrakcije se mogu izvoditi iz logičkih grešaka ili voditi prema njima. Peirce daje primjer zaključka koji izvodi liječnik o opijumu. Kada ga se pita zašto opijum uspavljuje, liječnik odgovara da opijum ima uspavljujuću moć. Zaključak se odnosi prema svojstvu ('uspavljjuuća moć') koje nije sadržano u premisi. Apstrakcija je nužni zaključak koji se odnosi na sadržaj kojeg nema u premisi, koja ne omogućuje zaključivanje o poznatom, već nepoznatom.

Primjer s liječnikom čije razmišljanje može biti predmet ismijavanja pokazuje da apstrakcije mogu biti besmislene. Međutim, Peirce drži da njihova uloga može biti presudna, osobito u matematici. Stoga odgovor starog liječnika sadrži istinu koju prema Peirceu moderna filozofija ne prihvaća. Liječnik tvrdi da u opijumu zbilja (*really*) postoji nešto što objašnjava zašto on uvijek uspavljuje. Ako se tvrdi da je čovjekovo zapadanje u san i svojstvo opijuma razdvojeno, već ih samo um povezuje pa je njihova veza *ens rationis* a ne *ens reale*, zapravo implicitno poriču da postoji objašnjenje zašto opijum uspavljuje.

Kako može biti da zaključak nužno slijedi iz premise koja ne tvrdi ništa o postojanju onoga čije se postojanje utvrđuje iz samog zaključka? Odgovor mora biti da je novi individuum o kojem se govori *ens rationis*, što znači da se njegov bitak sastoji u nekoj drugoj činjenici. Na pitanje može li *ens rationis* postojati ili biti stvaran ne može se odgovoriti dok se pitanja postojanja i stvarnosti razgovijetno ne definiraju. Odricanje svakog načina bivanja bilo čemu čiji se bitak sastoji u nekoj drugoj činjenici bilo bi poreći bitak, na primjer, stolova i stolica, budući da on ovisi o bitku atoma od kojih je sastavljen, a ne obratno. Atome i uspavljjuuću moć ne vidimo izravno, već ih dosežemo kroz teorijsku konstrukciju (*ens rationis*), ali su temelj razumijevanja neposredne stvarnosti (stolovi, stolice, pilule).

Slično, iskaz 'med je sladak' može se parafrazirati u 'med sadrži slatkoću' (neposredan osjet u svojstvo). U tom iskazu slatkoća upućuje na nešto fiktivno (*fictitious thing*), odnosno relatum koji se može primjenjivati i izvan područja meda. Činjenica da nešto jest slatko izvodi se iz sadržavanja svojstva slatkoće. Peirce kaže da izvođenja osjeta slatkog iz svojstva slatkosti nije fikcija jer prijelaz sa svojstva na osjet nije gluma niti zamišljanje. Mi smo, drži Peirce, osjet slatkog izveli iz odnosa i taj izvod je stvaran. Međutim, „stvaran svijet nijednim se opisom ne može razlikovati od fiktivnog svijeta”¹⁰ (2.337), budući da se o stvarnosti zaključuje posredstvom naznaka koje su plod konvencije, čija stvarnost nije dana, već zadana prešutnim društvenim sporazumom.

No, u razumijevanju stvarnosti obično se nastoji ogoliti uhodane obrasce. Apstrakcija ima jednaku ulogu u stvaranju uhodanih obrazaca i u njihovom pronicanju. Atomi u neposredno danim predmetima, uspavljjuće svojstvo opijuma, slatkoća meda nisu neposredno dani, već se moraju izvesti zaključivanjem. Na ovoj se točki Peirceova koncepcija apstrakcije približava Bäckovom tumačenju Aristotelovog pojma apstrakcije koja neće unaprijed ukloniti sve moguće attribute, već će utvrditi okvir unutar kojeg će se to uklanjanje provesti. Peirce to određuje kao dijagramatizaciju ili skeletizaciju kojoj pribjegavaju matematičari a koja pri rješavanju složenog zadatka stvara jednostavniji, ali fiktivan problem (*fictitious problem*), koji se temelji na pretpostavci kako razriješiti početan problem.¹¹ Ovaj izveden problem može biti u potpunosti izmišljen, ali služi za razumijevanje stvarnosti *kao takve*. Skeletalizacija prema Peirceu ogoljava stvarnost od svega što prikriva stvaran problem.

Ernst Cassirer ističe problem upravo te dvostrukosti apstrakcije. Ona s jedne strane pričvršćuje za neposredno danu stvarnost, a s druge omogućuje odvajanje mišljenja od nje:

Jedna konkretna, intuitivna, slika trokuta s određenim većinama strana i kutova može unatoč svom konkretnom karakteru stajati za sve druge trokute,

¹⁰ Usp. „The real world cannot be distinguished from a fictitious world by any description.”

¹¹ Vidjet ćemo, iako je problem zamišljen, on iz polazišnog problema stvara novi predmet.

može ih predstaviti geometru. Tako iz intuitivne ideje trokuta izrasta njegov pojam – a to ne znači da smo izbrisali neke određenosti koje on sadrži, već smo ih postavili kao varijabilne. (Cassirer 1929/1957: 291)

Skeletizacija nije naprosto brisanje, čišćenje od svojstava da bi se došlo do idealnog trokuta, već njihova transformacija u varijable koje se mogu primijeniti na svaki novi skup vrijednosti, pojedinih trokuta. Cilj apstrakcije nije stvaranje 'trokutastosti' idealnog pojma trokuta, već pokazati kako se razumije svaki idući trokut kao trokut, ali – važnije – i kako se bilo koji drugi segment stvarnosti može razumjeti i konstruirati kao trokut. Trokutastost se utvrđuje i ondje gdje nema trokuta.

Apstrakcija nema tek ulogu utvrditi što je isto te utvrđivati stvarne predmete koji tome odgovaraju, već treba utvrditi pravilo koje se može primjenjivati na različite predmete. Peirceova skeletalizacija u osnovi odgovara Cassirerovoj razlici između supstanciijalnog i funkcionalnog pojma (*Substanzbegriff und Funktionsbegriff*).

Aristotelov pojam apstrakcije kao uklanjanja, odvajanja, odsijecanja nije tek brisanje svojstava da bi se došlo do idealnog pojma, već utvrđivanje pravila pojedinih svojstava kao promjenjivih veličina (*relatum*) koje oslobađaju pojam od neposrednosti i omogućuju njegovu primjenu na stvarnost koja još nije predmet iskustva.¹² Apstraktno polazi od neposrednog, ali se ne vezuje za njega niti se ograničava stvarnim, već vodi prema razumijevanju „novih i nepoznatih veza” (Cassirer 1929/1957: 306). Prema tome, empirističko ograničavanje apstraktnih pojmova na osiromašenje i brisanje ograničava i suzuje područje mogućeg iskustva na neposredno dane predmete.

Kao što pokazuje Peirce, slatkoća meda može se doseći neizravno, preko pojava i stanja, koja izvorno nemaju vezu s osjetom slatkog, kao što je „slatkoća medenog mjeseca”. Stvarnost se doseže posredstvom apstrakcija kao fiktivnih okvira, kao *ens rationis*, odnosno monada, kao što ćemo vidjeti. Razrađujući Cassirerove postavke, Langer (1937: 17) razlikuje generalne i apstraktne formule; ove su potonje „formule za konkretne činjenice”.

¹² Apstrakcija zauzima široko područje od sintetskih sudova *a priori* do refleksivnih i teleoloških sudova.

4. Aristotel: apstrakcija kao zaplet – zaplet kao apstrakcija

Polazeći od ove rasprave o prirodi apstrakcije, razmotrit ćemo nekoliko mjesta iz Aristotelove *Poetike*¹³ za koje se čini da zacrtavaju ne samo umjetnost kao apstrakciju, već i apstrakciju kao umjetnost. Poetička aktivnost je temelj čovjekovog učenja:

Dokaz je tome ono što se događa u svakodnevnom iskustvu: mi samo promatramo s najvećom točnošću izrađene slike onoga što nam u stvarnosti nije ugodno gledati, na primjer reprodukcije najprezrenijih životinja i leševa. Razlog je tome što je učenje najveće zadovoljstvo ne samo filozofima nego isto tako i ostalim ljudima, samo što oni u njemu sudjeluju tek malim udjelom. A slike zato rado gledamo što učimo dok ih promatramo i što zaključujemo što predstavlja svaka pojedinost na slici, na primjer: „ovo je taj i taj čovjek”. Jer ako slučajno prije toga nismo vidjeli naslikani predmet u stvarnosti, uživanje nam ne stvara oponašanje, nego samo vještina izradbe, boja ili neki drugi takav uzrok. (1448b10-25)

O stvarnosti se uči posredstvom slika koje apstrahiraju od neposredne stvarnosti i omogućuju zaključivanje o prizoru. Bez te izvučenosti iz neposrednosti, preobrazbe događaja u prizor, stvarnost bi zadržala svoju nepromjenjivu danost (pretvara se iz nečega što „nije ugodno gledati” u promatranje kroz koje se uči). Razumijevanje prizora ne proizlazi iz podudaranja s predloškom, već iz odvajanja od njega. Mimetička djelatnost je bliska učenju i filozofiji po tome što apstrahira, omogućuje udaljšavanje od predmeta, njegovo izdvajanje iz cjeline, uspostavljanje posrednog odnosa prema predlošku.

S obzirom na učenje, Aristotel razlikuje filozofe i ostale ljude; i jedni i drugi uče, ali potonji u manjem udjelu. Umjetnost povećava udio učenja običnih ljudi, približava ih filozofima. Stoga je već mimezis oblik teorije. Povrh toga zaplet (*mythos*) i prepoznavanje (*anagnorisis*) modeliraju se po uzoru na teoriju. Zaplet remeti poredak događaja koji se razvijaju „suprotno očekivanju” publike koja mora iz toga izvesti novo objašnjenje. Stoga se stvarnost sada razumije iz perspektive zapleta a on nije oponašanje vanjskog predloška, već apstrakcija. On je apstrakcija koja nastaje kroz „vještine izvedbe”

¹³ Citati prema prijevodu Zdeslava Dukata (Aristotel 2005).

po kojoj se može bitno razlikovati od predloška čak i kada teži njegovom vjeronom prenošenju.

Zaplet dijagramatizira i skeletizira stvarnost, prevodi je iz samorazumljive danosti u problem. To je apstrakcija kroz zaplet, koja ovisi o zapletu kroz apstrakciju. Apstrahiranje koje provodi zaplet ima nekoliko stupnjeva dok ne dosegne zaplet kao vrhunac apstrakcije. Formula te obostranosti apstrahiranja i zapleta temelji se u neovisnosti zapleta od likova. Likovi se izvode iz povijesnih ličnosti, ali ih zaplet otrgne iz njihovog povijesnog konteksta, stvaranjem strašnog događaja držeći se načela mogućeg i vjerojatnog, a ne pojedinačnog i povijesnog, a tek potom nadijeva već poznata imena. Međutim, prema Aristotelu uživanje u pjesničkom djelu nipošto ne ovisi o tome jesu li likovi poznati ili nepoznati, već se odnos prema prikazanom svijetu izvodi iz dijagrama zapleta.

Pjesnik ne pripovijeda o „stvarnim događajima, nego o onome što bi se moglo očekivati da će se dogoditi, to jest o onome što je moguće da se dogodi po vjerojatnosti ili nužnosti” (IX., 1451b15-20). Po tome se razlikuju pjesnik i povjesničar te se pjesnik približava filozofu, budući da pjesnik govori o onome što je općenito, a povjesničar o pojedinačnom: „Pa ako se baš i desi da opjeva stvarne događaje, zbog toga ništa manje nije pjesnik. Jer ništa ne priječi da neki od stvarnih događaja budu takvi da bi se vjerojatno dogodili (i da su se mogli dogoditi) a po tom kriteriju on je njihov pjesnik.” (IX., 1452a5) I kad pripovijeda o stvarnom događaju, on ga uopćava te on postaje vjerojatan događaj koji zahvaća šire polje mogućeg iskustva. Pjesnik apstrahira od stvarnog događaja, te njegov fikcionalni prikaz postaje perspektiva za drugačije razumijevanje stvarnog događaja. Povrh toga, pokazat ćemo da apstrakcija zapleta ide i korak dalje.

Zaplet nije naprosto modeliran *prema* teoriji, već potonja sama ima ustroj zapleta koji svoje sastavnice pretvara u varijable ne bi li iz poznatog prešao u nepoznato, poznato predstavio kao strano. Zaplet zapriečuje preobrazbu i svođenje nepoznatog na poznato. Zato Aristotel posebnu pozornost daje odvajanju vizualnog od zapleta, koji bi ga sveo na udvostručavanja stvarnosti, prikrivši da je posrijedi privid. Zaplet apstrahira od mimetičnosti umjetničkog podražavanja, omogućujući višestruku distancu, prikaza od prikazanog, glumca od uloge, publici od prikaza. Zaplet omogućuju izvlačenje iz

uvučenosti i teorijski odmak, ali ne *izvan* prikazanoga, uloge, prikaza, već *usred* njih:

Od preostalih elemenata skladanje napjeva najznačajniji je vanjski ukras. Vizualni dio nesumnjivo razonođuje, ali je najnebitniji element i najmanje svojstven pjesničkom umijeću. Doista učinak tragičkog umijeća postoji i bez predstava na javnim natjecanjima i bez glumaca, a osim toga za ostvarivanje vizualnog dijela odlučnije je umijeće kostimografa nego pjesnika.

(VI., 1450b15-20)

Umjetničko djelo provodi apstrakciju unutar samog sebe, uklanja svoje sastavnice koje bi gledatelja uvukle u neposrednost prikaza. Apstrahira se od sredstava izvedbe, kako bi pažnja bila na sklopu događa koji se izvodi iz zapleta:

Moguće je da se dojam strašnog i dirljivog postiže vizualnim sredstvima izvedbe, ali moguće je opet da proizlazi iz samog sklopa događaja, što je bolje i odaje boljeg pjesnika. Jer čak i bez gledanja slijeda događaja fabula treba da je tako sastavljena da svatko tko sluša o onome što se događa u tragediji osjeća i strepnju i sažaljenje zbog njihova ishoda; a to je ono što bi osjetio netko tko sluša fabulu Edipa. Postizanje tog učinka posredstvom vizualnog dojma manje je umjetničke vrijednosti [...]. Oni pak koji vizualnim sredstvima proizvode ne dojam strašnoga nego čudesnoga nemaju nikakve veze s tragedijom. Od tragedije, naime, ne valja tražiti svaku vrstu užitka, nego samo onu koja joj je svojstvena. A budući da pjesnik treba da stvara onaj užitak koji potječe od sažaljenja i straha posredstvom oponašanja, očito je da to treba da bude ugrađeno u dramsko zbivanje. (XIV., 1453b25-10)

Operaciju zapleta kroz apstrakciju Aristotel uspoređuje s dvije vrste slikanja, jedno koje oživljuje prizor, nastojeći stvoriti privid njegove prisutnosti, i shematičnog crteža koji životnost prizora svodi na obrise koji se mogu povezati s tim prizorom ili prizvati neki nepostojeći:

Fabula je, dakle, temelj i kao neka duša tragičkog umijeća, a karakteri su na drugome mjestu. To je, naime, veoma slično kao u slikarstvu: ako bi tko namaljšao platno najljepšim bojama nasumce, ne bi kod nas izazvao toliko uživanje koliko da je samo skicirao crtež na bijeloj podlozi. Tragedija je, dakle, oponašanje radnje i upravo zbog toga ona je oponašanje lica koja rade. (VI., 1450a30-1450b5)

U Aristotelovoj argumentaciji nije težište na opreci stvarnog i izmišljenog. Izmišljanje je prisutno i kada se prikazuju stvarni događaji i koriste poznata imena. Naglasak je na *događaju kao događaju*. On se *kao takav* doseže putem zapleta koji je njegova apstrakcija. Odvajajući vizualnu izvedbu, ukrase, karaktere, zaplet stvara dijagram, shemu događaja i omogućuje njegovo razumijevanje ne temeljem poznatih sastavnica, već izdvajajući iz njega, kroz logiku sklopa događaja u zapletu, još nepoznato, što se tek treba spoznati. Likovi i čitatelji prelaze isti put, stavljaju se u poziciju neznanja, te se podvrgavaju obratu iz neznanja u znanje. Preko tog *x* ne doseže se događaj kao nešto drugo, već *qua* tog događaja, događaj *kao takav*. Kao što kaže Langer, apstrakcije su formule koje omogućuju razumijevanje činjenica, njihov *qua*, što se može shematizirati:

događaj : prizor = zaplet : *x*

Aristotel ne govori samo o dvije vrste slikanja, već o apstrakciji *kao* apstrakciji. Kao što treba ukloniti boje i oblike da bi se došlo do slobodnih linija koje će ponovno iscrtati postojeće, tako i apstrakcija oslobađa mišljenje sadržaja i oblika, ne bi li ostala njegova nesputana, neograničena linija po kojoj će ponovo iscrtati predmete i svijet. Janusovsko lice zapleta i teorije u toj je liniji apstrakcije koja se odvaja od sadržaja i oblika da bi u njezinom dijagramu bili isti i nepoznati. S likovima i čitateljima, ovu putanju apstrakcije prolazi književni teoretičar. To su subjektne pozicije na putanji apstrahiranja, koja nije potraga za činjenicama, već utvrđivanje njihove nepotpunosti. Teorija nije samo stvaranje novih sadržaja i formi, već njihovo uklanjanje i brisanje, odnosno oslobađanje mišljenja od već uhodanih putanja konstrukcije predmeta i donošenja sudova o njima. Stoga, književna teorija stvara dijagram početnog problema, ali formulira ga kao *x*. Umjesto oslanjanja na već usvojene okvire objašnjavanja i razumijevanja, konstruira se položaj neznanja iz kojeg se postavlja predmet spoznaje književne teorije:

filozofija : poetika = književna teorija : *x*

No, to nije spoznajni postupak *samo* u književnoj teoriji, već i u *ostalim* znanostima. Nije posrijedi da neki lik zna više od drugih likova, pripovjedač od likova, čitatelj od likova i pripovjedača, književni teoretičar od pripovjedača, čitatelja i likova. Pilula *kao* pilula ima uspavljujuću moć. Teorija udvajajući

predmet, ali ovaj put kao nepoznat, uspostavlja odnos prema samom predmetu, određenom načinu promatranja tog predmeta, naznačuje okvir iz kojeg se razmatra ili ne može razmatrati, utvrđuje se značenjsko polje u kojem se nastoji odrediti. Znanost ne utvrđuje nešto novo o predmetu, x o njemu, već sam predmet kao nov i nepoznat, predmet kao x.

5. Langer: Apstrakcija i simbolička forma

Pojam apstrakcije okosnica je estetike i filozofije Susanne K. Langer. Ovu dosadašnju raspravu o vezi apstrakcije, teorije i zapleta, razmotrit ćemo polazeći od Langer. Ona apstrakciju smješta u središte umjetničkog stvaranja: „Svi oblici u umjetnosti su, onda, apstrahirane forme, njihov je sadržaj privid, čista pojava” (Langer 1967: 27). Slijedeći Cassirera, ona apstrakciju određuje kao temelj simboličke reprezentacije i odvajanje od neposrednih i praktičnih aspekata života.

Langer uspoređuje apstrakciju s razvojem linije u slikarstvu te izdvaja primjer Da Vincija, koji ističe prvenstvo crte u stvaranju slike. Crta je po njegovom sudu važnija od osjenčavanja i osvjetljavanja, iako su mu ove potonje dvije tehnike bile ključne za stvaranje privida volumena ili iluziju tri dimenzije na dvodimenzionalnoj plohi. Langer navodi „majstora boje”, Tiziana: „Dobar crtež, a ne sjajne boje čine ljepotu lika. Obrisi stvaraju volumen, daje mu oblik a time i privid predmeta, okruženog slobodnim prostorom potencijalnog pokreta” (ibid. 165–6). Prema Langer, umjetnik ne prenosi na platno stvari koje već postoje, već stvara njihove forme.

Kako navode Da Vinci i Tizian, a vidjeli smo da Aristotel opisuje isti postupak, umjetnik apstrahira liniju od osjenčavanja i osvjetljenja. Tim se apstrahiranjem nastoji izbjeći privid stvarnosti, zamjena naslikanog sa stvarnim prizorom. Kako ističe Langer, sadržaji svijeta ne ulaze izravno u umjetnost, ona prekida neposredan odnos sa svijetom. Umjetničko iskustvo pokazuje da je već svako iskustvo posredovano. Apstrakcija, koju ona razlikuje od generalizacije, javlja se neprekidno u ophođenju sa svijetom, kada se osjeti apstrahiraju u forme i pretvaraju u stvari.

Već smo s Peirceom vidjeli da odnos između spoznajnog i stvarnog, *ens rationis* i *ens reale*, zahtijeva drugačije tumačenje odnosa između fikcije i stvarnosti; prva nije isključivo područje umjetnosti, a druga filozofije. Uloga

umjetnosti nije samo stvoriti nepostojeći izmišljeni svijet, već pokazati fikcionalnost postojećeg svijeta, stvoriti oblike odnosa sa svijetom kroz koje se on doseže kao stvaran svijet. Ti se oblici, slijedeći Langer, stvaraju apstrakcijom.

Do sada smo raspravljali o obostranom odnosu apstrakcije i zapleta. Zaplet određuje okvir kroz koji se svijetu pristupa iz položaja neznanja a ne generalizirajućeg procesa povećavanja znanja i njegovog potvrđivanja. Zaplet ne verificira, on falsificira, upućujući da bi se sve postavke mogle opovrgnuti. Zato je zaplet apstrakcija koja odvaja od onog što se već zna, kako bi se doseglo nepoznato, ne tek x o predmetu, već predmet kao x. Slijedeći ovakvu argumentaciju, zaplet nije tek drugačiji način prikazivanja svijeta, već prikazivanje drugačijeg svijeta:

znanost : apstrakcija = književna teorija : zaplet

Isprepletenost apstrakcije i zapleta vidi se po tome što ni jedno ni drugo nisu prikazi, odrazi svijeta, već stvaraju dijagram postojećeg svijeta prenoseći ga iz okvira pojedinačnog i onog što se već dogodilo u okvir općeg, mogućeg i vjerojatnog. Linije zapleta iscrtavaju postojeći svijet u kojem se odjednom ništa ne događa prema očekivanom; likovi, pripovjedači, čitatelji, teoretičari nalaze se u klupku nasumičnosti, isprepletenih linija koje ne daju oblik, već izobličuju poznato. Dijagram koji stvara zaplet ovisi o njegovim sastavnicama i zakonitostima po kojima se one povezuju, a one su se osamostalile od postojećeg svijeta kako bi ga preobrazile. Podvojen odnos apstrakcije i zapleta opisuje Frye: „Pjesništvo organizira sadržaj svijeta dok ovaj prolazi pred pjesnikom, ali oblici u kojima se taj sadržaj organizira proizlaze iz strukture samog pjesništva” (Frye 1957: 102). Zaplet ne otkriva nešto nepoznato o svijetu, već prikazuje svijet kao nepoznat, kad se svijet otkriva *kao* svijet.

Suprotno od uvriježenog mišljenja da Aristotelova teorija mimesisa podrazumijeva uživanje i poistovjećivanje, pokazuje se da zaplet, kao i bjelina platna i praznina linija, oslobađaju od osjećaja. Uklanjaju se svi poznati oblici, sve što bi moglo stvoriti prisnost i oslonac u već poznatoj stvarnosti. Otuda obrat iz neznanja u znanje, suprotstavljanje očekivanju publike. Temelj je prepoznavanja kao prelaska iz neznanja u znanje suočavanje gledatelja-spoznavatelja s njihovim neznanjem, da se događaji u zapletu ne mogu

svesti na već uhodane spoznajne obrasce. Poetika preokreće subjektne pozicije metafizike i spoznajni subjekt se oblikuje prema gledatelju-čitatelju.

Zato Aristotel i nastoji obuzdati moć zapleta da (*kao* apstrakcija) odvaja od poznatog i danog, izvlači iz neposrednog. On apstrakciju zapleta nastoji ograničiti kategorijama mogućeg i vjerojatnog.¹⁴ Zaplet u svom nesputanom obliku ne oponaša ono što jest u njegovoj nužnosti, već pokazuje da je ono postojeće zato što je moguće i vjerojatno. No, za Aristotela umjesto da apstrakcija zapleta ukaže na kontingenciju nužnosti, ona utvrđuje nužnost kontingencije, npr. slučaj se nije mogao predvidjeti polazeći od onog što se zna o postojećem, ali potom slučaj proširuje postojeće prema mogućem i vjerojatnom. Umjetnost upućuje na samu posredovanost danog koje se ne može svesti na apstrakciju obrasca, već kako je postalo dano odnosno kontingenciju danosti. Langer to ističe:

Schiller je bio prvi mislilac koji je vidio što u stvari tvori *Schein*, ili privid, važnim za umjetnost: činjenica da oslobađa opažanje – a s tim, moć poimanja – od praktičnih svrha, ostavlja um da se zadržava na čistim pojavama stvari. Funkcija umjetničke iluzije nije navesti na vjerovanje (*make-believe*), kao što mnogi filozofi i psiholozi pretpostavljaju, već sasvim suprotno, odudaranje od vjerovanja (*disagreement from belief*) – razmatranje osjetilnih kvaliteta bez njihovog uvriježenog značenja kao što je 'Ovo je ta stolica', 'To je moj telefon', 'Ove bi se cifre trebale dodati na bankovni izvod' itd. Znanje da ono što je pred nama nema praktično značenje i taj nam svijet omogućuje da pridamo pažnju samoj pojavi. (Langer 1953: 49)

Prema Langer, umjetnost ne mijenja jednu uvučenost, onu u neposrednost osjeta, drugom, onom u privid. Privid apstrahira um i opažanje od uhodanih obrazaca. Već se na toj razini raskida s *make-believe* i privid pokreće osporavanje danosti stvarnosti.¹⁵ Iz točke gledišta književne teorije, i metafizika i poetika prelaze iz vjerovanja u njegovo osporavanje, smještaju se u položaj neznanja. Dok jedna rukuje akcidenzijama, druga ih pretvara u varijable. Apstrahiranje pojave iz uhodanih obrazaca osigurava konstrukciju predmeta

¹⁴ Usp. „Uopće to, što pjesnički nije moguće, treba odbijati ili na to, što je bolje ili na opći nazor. Jer pjesnički više vrijedi stvar vjerojatna a nemoguća nego nevjerovatna i moguća pa ako i nije moguće”.

¹⁵ Prije *negative capability* (Keats) nego *suspension of disbelief* (Coleridge).

kao nepoznatog. Za Langer to se odvija prelaskom apstrakcije iz diskurzivnog u prezentacijski modalitet upotrebe simbola. Oni u tom prezentacijskom modalitetu više nisu samo pojmovi, već sredstvo apstraktnog viđenja (Langer 1942: 110–115).

6. Perspektiva, monada i apstraktna mašina: Od Welleka i Warrena, Fryea do Deleuzea i Guattarija

U *Teoriji književnosti* Welleka i Warrena (1948), književna djela određuju se kao opća i pojedinačna, univerzalna i partikularna. Individualnost djela nije posebnost i jedinstvenost. Wellek i Warren povlače usporedbu s ljudskim bićem, pa kao i ono, svako djelo književnosti ima svoje individualne karakteristike, ali dijeli zajednička svojstva s drugim književnim djelima, kao što svaki čovjek dijeli obilježja svoje ljudskosti s drugim članovima svojeg spola, nacije, klase, zvanja.

Međutim, književni teoretičar može i na čovjeka i na književno djelo primijeniti i unutarnji pristup, kada motri samo djelo odnosno čovjeka, ili vanjski pristup kada ih zahvaća iz partikularnih perspektiva spola, nacije, klase, zvanja. Vidjet ćemo, Welleka i Warrena zaokuplja pitanje kako situirati književnu teoriju između apsolutizacije i relativizacije značenja i vrijednosti.

Teoretičar mora moći odrediti nešto zajedničko,¹⁶ što mu jamči unutarnji pristup, koji će potom onemogućiti relativizaciju vanjskog pristupa, a on ujedno onemogućuje apsolutizaciju unutarnjeg pristupa. Unutarnji i vanjski pristup u dijalektičkom su odnosu, ovaj je prvi prepreka relativizaciji, a onaj drugi sprečava apsolutizaciju. Kao u figuri hijazma, oba pristupa operiraju u području onog drugog. No, uvjet tog obostranog, istovremenog i neusklađenog odnosa unutarnjeg i vanjskog pristupa je apstrahiranje od vanjskog pristupa.

S obzirom na tu analogiju između književnog djela i čovjeka, književna teorija istovremeno individualizira i generalizira, odnosno tvori generalizacije prema obilježjima pojedinačnih djela. Ali ta teorijska karakterizacija moguća je

¹⁶ Tako Wellek (2015: 23–26) piše u samostalnom eseju a u sintetskom osvrtu na *Teoriju književnosti*.

samo na temelju književne teorije koja bi bila organon, oruđe. Onda ona generalizira, ali ne apstrahira.¹⁷ Književna teorija kao organon ne može objasniti spoznaju u pjesničkom umijeću i na koju navodi pjesničko umijeće. To je područje poetike za koje je Aristotel namijenio kategorije mogućeg i vjerojatnog, kako bi razlikovao pjesničko umijeće od povijesti i filozofije, jedna se bavi pojedinačnim, druga općim. Književnost nije vještina vjernog prenošenja onog što se dogodilo, već stvaranje dijagrama izmicanja uvriježenim obrascima opažanja i poimanja. Zato se u formuli apstrakcije Welleka i Warrena život ne nalazi na poziciji x, budući da perspektiva otkriva nešto nepoznato o životu, što se potom apsorbira kroz sustav književnosti:

znanost : teorija književnosti = život : perspektiva

Svođenje apstrahiranja na generalizaciju sužava odnos znanosti prema devijaciji, otklonu, odstupanju od normativnosti logike i referencijalnog karaktera jezika. Devijacija ne remeti zakonodavnost norme, već se ona uvijek normalizira kao ozakonjena devijacija. Tako poetika ne utvrđuje remetilački karakter književnosti u odnosu na normativnost povijesti i filozofije. Umjesto toga, književnost se smješta u rezervat sa svojim vlastitim zakonitostima mogućeg i vjerojatnog. Povijest i filozofija uvijek odolijevaju kušnji književnosti, paradoksalnosti njezinih zapleta koji ne mogu poljuljati normativnost povijesti i filozofije.

Rezervat nije prostor koji je izdvojen, već je u odnosu prema izvanjskom prostoru. Wellek i Warren književno djelo određuju kao ambivalentnost pojedinačnog i općeg. No, oni ostaju pri normativnosti književnog koja je preslika normativnosti ustanovljene u drugim područjima znanosti. Uslijed tog književnog normativizma, književno iskustvo nije kao bilo koje drugo iskustvo pa ni ne podliježe drugim normama: „Pjesma nije pojedinačno iskustvo [...] već uzrok iskustva” (Wellek i Warren 1948: 151). Ona apstrahira od pojedinačnog iskustva i omogućuje njihovo ponovno proživljavanje.

No, sada je moguće iz svakog pojedinačnog djela izdvojiti pojedinačnu normu – npr. sonet – usporediti je s očitovanjem norme u drugim djelima pa

¹⁷ Generalizacije pripadaju logici, apstrahiranje znanosti. Organon je sredstvo *Metafizike* kao *epistēmē* koja se bavi onim što jest.

se popeti ljestvicom uopćavanja do teorije žanra i perioda u kojem se on javlja i razvija. Time se dolazi do „teorije književnosti uopće” (ibid. 151). A poreći to, inzistirajući na pojedinačnosti i posebnosti književnog djela, značilo bi izvući djelo iz tradicije i odreći mu priopćivost i razumljivost (ibid.). Prema Welleku i Warrenu, neposredno iskustvo književnosti postaje teorijsko čim se pojedinačnom djelu pretpostavi postojanje sličnih djela pa nas uopćavajuća putanja od jednog soneta može odvesti od strukture soneta do „književnosti uopće i konačno do sveobuhvatne (*all-inclusive*) strukture zajedničke svim umjetnostima” (ibid.). Apstrahiranje se u njihovom pristupu približava generalizaciji.

S druge strane, teorija ne služi utvrđivanju te sveobuhvatne strukture, već je pretpostavlja, postavljajući ujedno nedokučivost njezinog totaliteta u partikularnom iskustvu književnosti. Iako se književnost doživljava kao pojedinačno iskustvo (bol, užitek...), ona nije to iskustvo, već ga obnavlja i pretvara u novo iskustvo. Ta pretpostavljena cjelina iz koje se izvodi djelo nije ni stvarna činjenica ni idealan predmet, ali ima svoje *gdje* i *kada* koje Wellek i Warren nazivaju život, javlja se u određenom vremenskom trenutku i povijesti, istovremeno je bezvremensko i povijesno (ibid. 156). Nasuprot apsolutizmu i relativizmu, Wellek i Warren uvode perspektivizam kao zahvaćanje predmeta iz različitih točki gledišta. Ta se životna raznolikost književnog iskustva, međutim, svodi na perspektivističku spoznaju da „postoji jedno pjesništvo, jedna književnost, usporediva u svim razdobljima, koja se razvija i mijenja, puna mogućnosti” (ibid. 35). Perspektivizam ovdje se odnosi na totalitet one sveobuhvatnosti koji se doseže samo parcijalno, no unatoč nepotpunom činu spoznaje ništa ne negira potpunost književnosti kao predmeta spoznaje. No, tada apstrakcija ne može biti generalizacija.

Raznolikost drugih perspektiva se može samo pretpostaviti, svaka od njih se ne dokučuje, ali te pretpostavljene i nedokučive točke gledišta smještaju se u rezervat. No, rezervat je heterotopija, fikcija koja budi iz iluzije da stvarni prostor nije fikcija; preko te fikcije doseže se fikcionalnost stvarnoga, odnosno njegova izvedenost iz zadanih spoznajno-opazajnih obrazaca. Književnost otvara perspektivu između činjenice i idealnog predmeta i taj novi prostor Wellek i Warren određuju kao život. Umjesto tih uvriježenih obrazaca književnost uvodi perspektivu života nasuprot njegovoj dotadašnjoj samorazumljivoj danosti. Od ovih potonjih perspektiva apstrahira život. Život ne

može biti zahvaćen kroz epistemološki model koji ne bi bio proširen, ako ne i transformiran, praktično-poetičkim područjem promjene.

Međutim, Wellek i Warren to apstrahiranje 'iz perspektive života' uhodavaju uvrštavajući ga u generalizirajuću putanju žanra, perioda i drugih književnih djela. Perspektiva, koja se vezuje za ovdje i sada života, za Welleka i Warrena ima teorijsku ulogu onemogućiti vrijednosni apsolutizam i povijesni relativizam, odnosno omogućiti povezivanje vječnog i prolaznog. Time se perspektiva opet ograničava na uopćavajuću apstrakciju koja potvrđuje određenu sliku stvarnosti, suzdržavajući se od pronicanja njezine danosti.

Frye (1957) upućuje kritičke primjedbe ovakvom reduktivnom odnosu perspektive i života. On uvodi etičku kritiku koja razmatra kako se umjetničko djelo odnosi prema stvarnosti. Frye taj odnos umjetničkog djela s kontekstom određuje kao fazu. Faze su konteksti u kojima se interpretira književnost. Istodobno se odnose na kritičke postupke i književne tipove. Faze su metode analiziranja simboličkog značenja. Frye definira simbol kao jedinicu književne strukture koja se može izdvojiti kao predmet kritičkog razmatranja. Simboli se dijele na: motiv, znak, slika, arhetip, monada. U skladu s tim dijele se faze: doslovna, opisna, formalna, mitska, anagogijska.¹⁸ Monada je simbolički ekvivalent etičke faze kritike.

Monada, pojam iz Leibnizove filozofije, korigira Wellekov i Warrenov pojam perspektive. Monada je izdvojena iz cjeline a da istovremeno zrcali cjelinu, silnice koje ju narušavaju i održavaju.¹⁹ U anagogijskoj fazi, gdje simbol postaje monada, književnost tvori vlastiti univerzum, ona nije komentar o životu ili njegovo oponašanje. U ovoj se fazi briše granica između književnosti i života, kada kritičar ne vidi književnost kao „[...] sitnu palaču života iz koje se nazire nezamislivo divovski 'život'. 'Život' je za nj postao žarištem književnosti [...]” (Frye 1957: 142). Monadološka apstrakcija je apokaliptična jer otkriva, ali stvarajući vlastite oblike, odnosno monade koje upućuju na mogućnost drugačijeg svijeta i drugačije iskustvo; ne samo novo o svijetu (x svijet), već nov svijet (svijet x); ne, naprosto, drugačija perspektiva na život,

¹⁸ Za važnu razradu anagogije i njegovu politizaciju, nasuprot teološkom porijeklu pojma, v. Jameson (1981 i 2019).

¹⁹ Adorno je u *Estetičkoj teoriji* umjetnost tumačio kao monadu.

kako slijedi iz Wellekove i Warrenove argumentacije, već sam život kao perspektiva.

To je apstraktan život, dijagram života, koji se izvlači iz neposredne danosti stvarnosti i njezinog označavanja. Uvjet je otkrivanja monadološke apstrakcije odvajanje od svijeta kojim se naznačuje drugi svijet. Monadološka apstrakcija koja se izvodi iz Fryeve koncepcije anagogijske faze kritike oslobađa zaplet ograničenja mogućeg i vjerojatnog, što Frye temelji na premještanju iz *analoškog*, koje određuje značenje u prethodnim fazama, u *anagogijsko*. Anagogijsku razinu, kao posljednju od četiri razine interpretacije, razradio je Dante u *Il convivio* da bi kasnije moralni i anagogijski smisao pretvorio u vrste alegorijskog, razlikujući alegorije pjesnika i teologa.

Frye, pak, prijelaz prema anagogijskom određuje kao religijsku emancipaciju imaginacije koja otvara prema beskonačnom. To Fryea dovodi do zaključka da su „pjesnici sretniji kao sluge religije nego politike” (Frye 1957: 125). Otuda je za Fryea monada apokalipsa, ona ne označava postojećim značenjima (kao u prethodnim fazama), već otkriva aktualan, iako još nepostojeći svijet, ne samo izmijenjen život, već život koji mijenja. Zato monada, bliže Peirceovom, Cassirerovom i konceptu Langer, otkriva isti svijet kao nepoznat. Apstrakcija je u književnosti monada jer ona otkriva „u svojim vlastitim terminima, u vlastitim formama: ona ne opisuje ili reprezentira odvojeni sadržaj otkrivenja” (ibid.). U anagogijskoj fazi umjetnost se ne odnosi na vanjsku prirodu, već je ova potonja sadržana u samom književnom djelu koje kao monada postaje „univerzalni arhetipski simbol”. Ova apstrakcija nadilazi i „prirodno moguće i moralno prihvatljivo” (ibid. 127) pa postaje „beskonačna i neograničena hipoteza” (ibid. 120), a ona više ne može biti sadržana u određenoj civilizaciji ili u nekim usvojenim i neupitnim moralnim vrijednostima.

Književna monada kao da je „sama čitav svijet” koji sadrži postojeći svijet u izmijenjenom obliku, a one ga, prema Freyeu, objašnjavaju uvjerljivo kao i fizikalne teorije. Postupno smo preko Peircea, Cassirera i Langer predložili da apstrakcija bude zona pretapanja epistemičkog i praktično-poetičkog područja. Apstrakcija ima djelatan (*praxis*) i stvaralački (*poiêsis*) učinak.

Za Fryea se poetička monada vezuje za *praxis*, ona je realna apstrakcija u kojoj se ujedinjuje totalni ritual kao „neograničeno društveno djelovanje” s

totalnim snom kao „neograničenom misli pojedinca” (ibid. 120). U anagogijskoj fazi, umjetnost i kritika sadržavaju prirodu, pokazuju opću primjenjivost monade na svijet, čije se mogućnosti ne ograničavaju poznatim i općeprihvaćenim. Analogija polazi od poznatih odnosa i predmeta, anagogija je uzlet izvan njih, naličje poznatog. Anagogija je oslobađanje misli od danih oblika i sadržaja, oslobađanje njezine linije uzdizanja.²⁰ U anagoškoj fazi stvara se apstrakcija kao novi predmet.

Za apstrakciju je stoga irelevantna razlika između pojedinačnih primjera i pojmova, obilježja i uopćavanja, stvarnosti i fikcije, svijeta i uma, sadržaja i izraza. Apstrakcija kao temelj svojih operacija uzima brisanje ovih razlika. Ona se kao istovremeno teorijski i poetički postupak usmjerava na samu sebe, kako se ne bi svela na isključivo ili partikularizirajuću ili totalizirajuću operaciju. Prema tome, apstrakcija mora prije svega, kako je Peirce opisao, ukloniti pokrov koji prerušava značenje i misao, očistiti se od poznatih formi i sadržaja. Njezina monadološka i ritualna dimenzija o kojoj je govorio Frye ne odnosi se na obnavljanje nečega iz prošlosti, već i budućnosti. Apstrakcija ne uspostavlja sustav akcidenција i supstance, ona ne izuzima akcidencije, već samu sebe iz njihovog područja. Njezin predmet nije supstanca, ili već dovršena priroda, već još neoblikovana tvar i neograničena promjenjivost. Monada od postojećeg svijeta stvara novi svijet:

analogija : anagogija = monada : x

Zato su Deleuze i Guattari (1980: 175–177) apstraktnu mašinu odredili kao dijagram koji ne razlikuje između izraza i sadržaja, umjetnog i prirodnog, semiotičkog i fizičkog, forme i supstance. Dijagram ocrta liniju dijeljenja između ovih područja, njihovo nerazlučivo i nezamjetljivo prelaženje jednog u drugo. Dijagram je realna apstrakcija koja omogućuje pilotiranje (ibid. 177) između područja u kojima je materija raslojena ili na stvari ili na znakove. Realna apstrakcija razlikuje se od fiktivne apstrakcije²¹ koja djeluje na razini

²⁰ Cheng (2024: 31) prikazuje prijelaz iz analogije u apstrakcije. Kad se utvrdi analogija i kontekst u kojem je ona konstruirana, apstrakcija se utvrđuje kao novi pojam.

²¹ V. o toj razlici osobito Langer (1942: 49), kada o diskurzivnim apstrakcijama (fiktivne) govori kao o kosturima, nasuprot prezentacijskim (realne) koje su utjelovljene. Prijelaz iz jedne u druge apstrakcije ovisi o simboličkoj transformaciji (ibid. 32).

čistih izraza. Dijagram realne apstrakcije nema ulogu prikazivanja stvarnosti, već konstrukciju nove stvarnosti „koja tek dolazi” (ibid.). Upotreba riječi 'pilotirati' ovdje je od presudne važnosti, budući da apstraktna mašina drži smjer izvan izraza i sadržaja i drži visinu između empirijskog i transcendentnog, odnosno neposredne stvarnosti i ideja. Ocrtavajući manevre izbjegavanja, vještinu (*technê*) upravljanja između već poznate stvarnosti i znakova ili nedohvatljivog ideala, dijagram stvara (*poiêsis*) nepoznat predmet, novi svijet.²² Stoga se apstrakcija ne tvori kroz procese zadržavanja i ispuštanja, već oni ovise o samoj apstrakciji, dijagramu koji ona povlači oko stvarnosti i mišljenja. Matematičar Weyl (2009: 22) uz kombinatornu definiciju razlikuje stvaralačku definiciju (*schöpferisch Definition*) koja stvara nove predmete:

znanost : poetika = književna teorija : x

Razdvajanjem znanosti i poetike, *epistêmê*, *technê* i *poiêsis*, književna teorija konstrukciju je svog predmeta, zamijenila rekonstrukcijom konteksta. Književna teorija postupno se razvijala kroz prvih nekoliko desetljeća 20. stoljeća, kada su i humanističke i prirodne znanosti prolazile kroz radikalne transformacije. S obzirom na to razdvajanje i sužavanje epistemološkog na tehničko i usporedo odvajanje tehničkog od poetičkog,²³ predmet se teorije konstruira posredno, pretpostavljajući kontekstualnu zasićenost u kojoj nastaje.²⁴ No, teorija koja samo objašnjava kako se njezin predmet uklapa u kontekst ima ograničen doseg i eksplanatornu moć.

Nasuprot tome, teorija ne utvrđuje samo kako nešto nastaje u kontekstu, već i kako se iz njega izdvaja, kako njezin problem postaje neobjašnjiv u poznatom kontekstu te je stoga kontekst potrebno revidirati da bi se predmet uspostavio, opisao, objasnio i razumio. Potreba za teorijom se javlja i kada kontekst nije dovoljan, kada postojeća znanja treba proširiti i produbiti odnosno provesti rekonfiguraciju konteksta. Rekonfiguracija se pak provodi kroz književnost a ona nerijetko kontekst predstavlja kao problem, a ne

²² „Preobražavajući naše apstrakcije pokrećemo nove prakse mišljenja i nove načine života.” (Robinson 2022: 44)

²³ V. o tome *Pitanje o tehnici* Martina Heideggera.

²⁴ Uslijed tog sužavanja, književna teorija svoju ontologiju svodi na vrijednosti a epistemologiju na opise. V. sustavnu kritiku u Bottiroli (2018).

samo okvir razumijevanja. Slijedom toga, književna teorija – kao znanost – sam okvir pretvara u problem.

Teorija kroz apstrahiranje istovremeno otvara prazno mjesto u poznatom kontekstu i stvara nepoznati predmet. On se ne može uvrstiti u upražnjeno mjesto konteksta koji više ne može utvrđivati okvir određivanja predmeta. Apstrahiranje osporava zadanost konteksta i danost predmeta, njihovu samorazumljivost i neposrednost. Time teorija ne spoznaje naprosto nešto novo o predmetu, neki x o nečemu poznatom, isti predmet iz drugačije perspektive, već stvara novi predmet, novo mišljenje. U toj vezi stvaranja i mišljenja znanost i književna teorija tvore nerazlučive dvojnike.

Bibliografija

- Angelelli, Ignacio. 2004. Adventures of Abstraction. *Idealization XI: Historical Studies on Abstraction and Idealization*. Ur. Coniglione, Francesco; Poli, Roberto; Rollinger, Robin. Rodopi, Amsterdam. 11–37.
- Aristotel. 2005. *O pjesničkom umijeću* (prev. i ur. Dukat, Zdeslav). Školska knjiga. Zagreb.
- Bäck, Allan. 1996. *On Reduplication: Logical Theories of Qualification*. Brill. Leiden.
- Bäck, Allan. 2014. *Aristotle's Theory of Abstraction*. Springer. Cham, Switzerland.
- Boroditsky, Lera; Ramscar, Michael; Frank, Michael C. 2002. The roles of body and mind in abstract thought. *Psychological Science* 13/2. 185–188.
- Bottiroli, Giovanni. 2018. Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and Against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.). *Comparatismi* 3. 1–37.
- Cassirer, Ernst. 1957. *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume 3: The Phenomenology of Knowledge*. Yale University Press: New Haven.
- Cheng, Eugenia. 2024. *The Joy of Abstraction: An Exploration of Math, Category Theory, and Life*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit. Paris.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press. Princeton.

- Jameson, Frederic. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press. Ithaca
- Jameson, Frederic. 2019. *Allegory and Ideology*. Verso. London – New York.
- Langer, Susanne K. 1937. *An Introduction to Symbolic Logic*. Dover Publications. New York.
- Langer, Susanne K. 1942. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Harvard University Press. Cambridge.
- Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in New Key*. Routledge – Kegan Paul. London – Oxford.
- Langer, Susanne K. 1967. *Mind: An Essay on Human Feeling, Volume I*. The Johns Hopkins Press. Baltimore.
- Peirce, Charles Sanders. 1958. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press. Cambridge.
- Robinson, Keith. 2022. Abstract Life: Practices of Abstraction in Deleuze, Whitehead and Bergson. *Nóema*, November.
<https://doi.org/10.54103/2239-5474/18846>
- Shields, Christopher. 2012. *The Oxford Handbook of Aristotle*. Oxford University Press. Oxford.
- Wellek, René; Warren, Austin. 1948. *Theory of Literature*. Harcourt Brace. New York.
- Wellek, René. 2015. *Književna teorija, kritika i povijest* (prev. S. Jurić). MH. Zagreb.
- Weyl, Hermann. 2009 [1928]. *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*. Oldenbourg. München.

**ABSTRACTION, LITERATURE:
LITERARY THEORY AS SCIENCE, SCIENCE AS LITERARY THEORY**

Summary

In this paper I argue for connecting literary theory, sciences and philosophy. Those domains of thought interact through the concept of abstraction. Hence, I outline the concept of abstraction in philosophy and demonstrate that similar concept is present in poetics, aesthetics and literary theory. Abstraction is not simply adapted and applied in these fields, or shifted from sciences and philosophy to literary theory and aesthetics. Instead, I propose a thesis that the concept of abstraction is simultaneously developed in these different yet related domains. Accordingly, the operation of abstraction does not start from the already given reality, reflecting it through the generalized notions. Instead, I argue the abstraction is a construction of new reality, unknown world, uncharted concepts, that demands imaginary and creative effort. Abstraction does not reflect, it rather refracts. Hence, from that point of view, literary theory does not avoid abstractions, rather, it modifies and expands abstract thinking through the capacity of imagination.

Keywords: literary theory, plot, abstraction, science, poetics