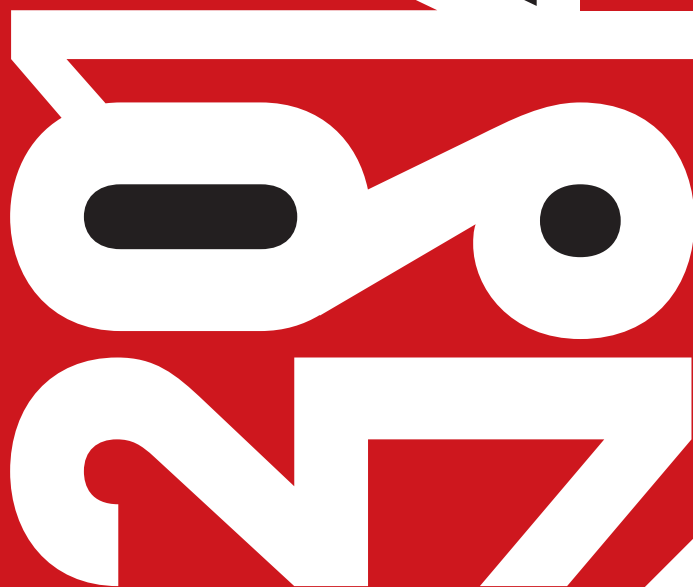


УСКРСНУЋЕ  
КЊИЖЕВНОСТИ

100 година руског формализма



Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ**

***100 година руског формализма***

**Уредник**

Проф. др Драган Бошковић

**Уређивачки одбор**

Проф. др Душан Иванић (Београд)

Проф. др Александар Петров (Питсбург, САД)

Проф. др Александар Јерков (Београд)

Prof. dr Robert Hodel (Хамбург, Немачка)

Проф. др Милош Ковачевић (Београд / Крагујевац)

Проф. др Гојко Тешић (Нови Сад)

Проф. др Душан Маринковић (Загреб)

Prof. dr Bogusław Zieliński (Познањ, Пољска)

Проф. др Алла Татаренко (Лавов, Украјина)

Зборник је резултат истраживања на пројекту

178018: *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*

Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

# УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ

100 година руског формализма

Уредник Драган Бошковић



Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац 2014.



## САДРЖАЈ

РЕЧ УРЕДНИКА	9
<b>I</b>	
СТО ЛЕТ ФОРМАЛНОЈ ШКОЛЕ. О ВОСКРЕШЕНИИ СЛОВА. Михаил Наумович ЭПШТЕЈН	13
СТОГОДИШЊИЦА ФОРМАЛНЕ ШКОЛЕ. О ВАСКРСЕЊУ РЕЧИ. Михаил Наумович ЕПШТЕЈН	17
ЕСТЕТСКА АУТОНОМИЈА И ДРУШТВЕНА МОДЕРНИЗАЦИЈА У РУСИЈИ У ПРВОЈ ТРЕЋИНИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА: ЧЕТИРИ РЕФЛЕКСИЈЕ О НАСЛЕЂУ РУСКОГ ФОРМАЛИЗМА Душан П. РАДУНОВИЋ	21
<b>II</b>	
ДА ЛИ ЈЕ ШКЛОВСКИ УБИЦА ДУШЕ? Јасмина М. АХМЕТАГИЋ	29
ЖУТКОЕ И СТРАННОЕ О теоретической встрече Михаил Наумович ЭПШТЕЈН	39
ЈЕЗИВО И НЕОБИЧНО О теоретском сусрету С. Фројда и В. Шкловског Михаил Наумович ЕПШТЕЈН	49
РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И ПЕРИОДИКА Александар ПЕТРОВ	59
ВИКТОР ШКЛОВСКИ, КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ: РАНИ РАДОВИ Бојан М. ЈОВИЋ	73
РАБЛЕ – БАХТИН: КАРНЕВАЛ – РЕВОЛУЦИЈА Предраг ТОДОРОВИЋ	85
<b>III</b>	
МОТИВ КАО ЕЛЕМЕНТ ОБРАЗОВАЊА СИЖЕА (на материјалу јужнословенске усмене епике) Лидија Д. ДЕЛИЋ	103
РАЗЛИЧИТОСТИ КЊИЖЕВНИХ ЖАНРОВА: ПРОЗНА СЛИКА И ЦРТИЦА Ана С. ЖИВКОВИЋ	123
СКАЗ – ОД ФОРМАЛИСТИЧКЕ ДО СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ („КАКО ЈЕ НАПРАВЉЕН ГОГОЉЕВ <i>ШИЊЕЛ</i> ” Б. М. ЕЈ- ХЕНБАУМА И „О ГОГОЉЕВОМ <i>РЕАЛИЗМУ</i> ” Ј. М. ЛОТМАНА) Александра М. УГРЕНОВИЋ	143

<b>IV</b>	
КЊИЖЕВНОСТ И ХУМАНИЗАМ: Данило Киш и формализам Драган Б. БОШКОВИЋ	161
ROMAN JAKOBSON ET LA FRANCE: « LES CHATS » DE CHARLES BAUDELAIRE Katarina V. MELIĆ	171
РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И ХИСПАНОАМЕРИЧКА ФАНТАСТИКА ИЛИТИ ПУТ ОЧУЂЕЊА Јелица А. ВЕЉОВИЋ	181
ДЕЗАУТОМАТИЗАЦИЈА И ОТУЂЕЊЕ У САВРЕМЕНОМ ПОЗОРИШТУ Јована С. ПАВИЋЕВИЋ	195
ЗАУМНИ ГОВОР ВИКТОРА ШКЛОВСКОГ НАСУПРОТ АНАРХИСТИЧ- КОМ ГОВОРУ СЕМА ШЕПАРДА Никола М. ЂУРАН	205
(ЛАВИРИНТЕКСТ: ТИПОГРАФИЈА / ТОПОГРАФИЈА КУЋЕ ЛИСТОВА МАРКА З. ДАНИЈЕЛЕВСКОГ ) Милош С. ЈОЦИЋ	217
ФОРМА ЛИМУНАДЕ: „ЧИТАЊЕ” ДАНОВЕ ПЕСМЕ „ТРОСТРУКА БУДАЛА” Никола М. БУБАЊА	231
<b>V</b>	
ЕВОЛУЦИЈА МИСЛИ РОМАНА ЈАКОБСОНА ОД РУСКОГ ФОРМАЛИЗ- МА ДО СТРУКТУРАЛИЗМА Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ	245
РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОЈ МИСЛИ УМБЕРТА ЕКА Душан Р. ЖИВКОВИЋ	259
ОСНОВНИ ТЕОРИЈСКИ ПРИНЦИПИ ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ ИЗ УГЛА РУСКИХ ФОРМАЛИСТА У <i>ЕВРОПСКИМ ОКВИРИМА</i> <i>СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ</i> ДРАГИШЕ ЖИВКОВИЋА Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ	271
КОЛИКО ИМАМО ДИМЕНЗИЈА? (РАСПРАВА О УМЕТНОСТИ И ИДЕ- ОЛОГИЈИ РАЗВИЈЕНОГ ЕЛЕКТРОНСКОГ ДРУШТВА) Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ, Ђорђе М. ЂУРЂЕВИЋ	285







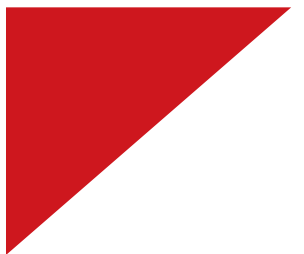
*Када сам – желећи да се одужимо руским формалистима, од којих смо учили азбуку књижевнотеоријског мишљења – саставио позивно писмо за овај зборник и одаслао га на велике електронске адресе, нисам ни помислио да ће пристигли радови сагласно истаћи не књижевнотеоријски домети формалне школе у науци о књижевности него њен елементарно хумани сисао. Као да је чињеница стогодишњице формализма све нас заправо враћила човеку, и то оном човеку који се објављује у литератури, језику, култури, антропологији и историји. Далекосежност формалистичке мисли од Шкловског до Јакобсона, превазишла је разумевање литературе као аутономног дела уметности, естетике и епистемологије, и обележила формирање интердисциплинарне логике теорије културе, као што је себе осмислила у елементарном теоријском трагању за перманентним губљењем људскости током 20. века. Зато овде окућени радови нису симболички некролози једној теоријској пракси, него комеморативна евокација науке о књижевности или књижевнотеоријског мишљења. Они су и више него израз пажње једном великом времену и великој мисли о литератури, више него вредни прилози сећању на књижевност.*

*Захваљујем зато свим ауторима на сарадњи и њиховим приложеним радовима, који нас изнова подсећају да хуманистичке вредности литературе нису само анахронизам него део насталје.*

У Крагујевцу, 2014. године

Уредник







Михаи́л Нау́мович ЭПШТЕ́ЙН

## СТО ЛЕТ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЕ. О ВОСКРЕШЕНИИ СЛОВА.

23 декабря 1913 в литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака» Виктор Шкловский (1893 – 1984) прочел доклад «Место футуризма в истории языка», вышедший затем брошюрой «Воскрешение слова» (1914). Из этого зерна выросла формальная школа в литературоведении: Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Владимир Пропп, Роман Якобсон... И пошло-поехало. Через Якобсона русский формализм перекинулся в Восточную Европу (Пражский лингвистический кружок), а затем в США и стал важнейшим толчком для становления структурализма, как западного, так и советского (Юрий Лотман и тартуская школа семиотики). А от структурализма, в свою очередь, оттолкнулся постструктурализм... Так что в известном смысле целый век в гуманитарных науках может быть назван веком Шкловского. И начался он студенческой работой двадцатилетнего автора, который попытался осмыслить роль только что зародившегося футуризма в обновлении языка. Еще один урок: самые плодотворные движения теории и искусства зарождаются вместе, подстрекают друг друга, поскольку тектонические сдвиги мышления происходят сразу, во всех дисциплинах.

Изначальная идея Шкловского очень проста – и рождается на почве глубоко религиозной, что выражено и в названии брошюры «Воскрешение слова». Автор, конечно, ссылается не на Евангелие, а на Гумбольдта, Потебню и на молодых эпатажных футуристов, но речь идет о Логосе, который мы постоянно умерщвляем в себе, автоматизируя свою жизнь и свою речь. Привычка, обыденность разрушает наше чувство живого. И вот для того, чтобы вернуть это ощущение жизни, чтобы не просто узнавать привычное, но видеть и переживать бытие как бы впервые, и дано искусство, в том числе словесное, задача которого – обновлять язык. Новые формы затрудняют наше восприятие вещей, остраивают их, представляют странными, удивительными, непохожими на себя – а тем самым и производят работу воскрешения мира. Шесть лет спустя сам Шкловский

назвал этот прием «остранением» (в своей работе «Искусство как прием», 1919), но по сути это то же самое, что «воскрешение» в том докладе, которому сегодня исполняется сто лет. Так что формализм – это, по сути, учение не столько о формах искусства самих по себе, сколько об их воскресительном смысле, о спасении от автоматизма существования.

Особая роль в этом учении отводится языку, тому самому Слову, которое было в начале и через которое всё начало быть. Пробуждать сознание, выводить его из автоматизма – вот для чего нужен язык. Смерть поневоле происходит со всеми вещами и именами – прижизненная смерть, застывание. Любовь к языку – любовь воскресительная. Слово умирает в массовом обиходе, в усреднении коммуникации и общепонятности, но задача искусства и теории – воскрешать значения известных слов и находить еще неизвестные слова. Этим двойным смысловотворчеством и словотворчеством живет язык.

«Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо, образно. Всякое слово в основе – троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова – 'меритель'; горе и печаль – это то, что жжет и палит; слово 'enfant' (также, как и древнерусское – 'отрок') в подстрочном переводе значит 'неговорящий'. Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке». (В. Шкловский. Воскрешение слова).

Движение слова можно описать так: *ош̄ шро̄иа к̄ шрӯиу*. Отсюда и задача воскрешения мертвого слова. Но воскресение не есть повтор, не есть возвращение досмертной жизни, – это рождение к новой жизни, жизни вдвойне, «пакибытию». Не только в религиозном, но и в культурном смысле воскресение есть начало другой жизни. Так Ренессанс, задуманный как возрождение античности, стал началом новой, европейской культуры. Вот и воскресительная работа в языке не сводится к восстановлению забытых, утраченных слов и их значений (как в «Словаре русского языкового расширения» А. Солженицына, полезном, старательном, но ретроактивном). Воскрешать нужно не столько слова, сколько корни, чтобы они вновь задвигались в почве языка, чтобы из них росли новые слова. Чтобы, например, корень «люб» воскресал, оживлялся, остранялся, расчудеснивался – в таких словах, как «любрь», «люболь», «залюбрь», «недолюбок», «любитва», «разлюбчивый»... Воскрешать нужно и некорневые морфемы, приставки и суффиксы, чтобы они не слипались намертво с привычными корнями, но шевелились, расцеплялись, иначе сочетались и производили новые, нужные сознанию слова, такие как «о-событить», «о-столичить», «о-жутить». Воскрешать нужно падежи,

наклонения и другие грамматические формы, чтобы они приобретали новый смысл, выходили из берегов своего застойного, автоматического употребления. Например, предложный падеж с предлогом «о»: «о чем была твоя жизнь?» «о чем будет твое путешествие?» В этом суть *проективной деятельности в языке*: воскрешение не субстанций (старинных слов, выражений и т.п.), а энергий, способных создавать себе новые лексические, речевые тела.

Бессмысленно воскрешать тело (слово), уже однажды умершее, по своей сути ветхое, обреченное умиранию; воскрешения достойно то, что его породило, привело в жизнь, его энергийный зачаток, его порождающая форма, модель, мать-матрица. Об этом великая мысль Вильгельма фон Гумбольдта: язык есть не продукт деятельности (*ergon*), а сама деятельность (*energeia*). Этим проективная деятельность в языке отличается от ретроактивной, архивной, (с)охранительной: она воскрешает *не субстанцию языка, но энергию его словопорождающих и мыслепорождающих форм*.

Отсюда видно, что суть вовсе не в формальном понимании формализма, зачинателем которого был Шкловский, а в глубоко содержательном назначении языка, прежде всего художественного: «воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира» (В. Шкловский. Воскрешение слова, СПб., 1914, С.1).

*23 декабря 2013.*





Михаил Наумович ЕПШТЕЈН

СТОГОДИШЊИЦА  
ФОРМАЛНЕ ШКОЛЕ.  
О ВАСКРСЕЊУ РЕЧИ.

23. децембра 1913. године у књижевно-уметничком кабареу *Пас лу-шалица* Виктор Шкловски (1893–1984) је прочитао свој реферат под називом „Место футуризма у историји језика”, који је касније, у виду засебне брошуре, објављен под називом „Васкрсење речи” (1914). Из те клице изникла је формална школа у науци о књижевности: Виктор Шкловски, Борис Ејхенбаум, Јуриј Тињанов, Владимир Проп, Роман Јакобсон... И онда је све кренуло. Преко Јакобсона, руски формализам се проширио на Источну Европу (Прашки лингвистички круг), а после и на САД, и постао иницијатором појаве структурализма, како западног, тако и оног совјетског (Јуриј Лотман и тартуска школа семиотике). А из структурализма се, онда, издвојио постструктурализам... У том смислу, када је реч о хуманистичким наукама, читав један век може се назвати веком Виктора Шкловског. А тај век започео је студентским радом једног двадесетогодишњака који је покушавао да схвати улогу коју је тек настали футуристички покрет имао у обнови језика. С тим у вези од значаја је још један увид: најплодоноснији покрети у теорији и уметности настају заједно, подстичу један другог, на начин на који се тектонски покрети мисли у свим дисциплинама збивају наједном.

Првобитна идеја Шкловског је врло једноставна и она се рађа на дубоко религиозном тлу, о чему говори и наслов публикације: „Васкрсење речи”. Аутор, дакако, не упућује на Јеванђеље, већ на Хумболта, Потребњу и футуристичке провокације, но свеједно, реч је о Логосу који умртвљујемо у себи онда када аутоматизујемо свој живот и свој говор. Навика и свакодневица уништавају наше осећање живота; да бисмо то осећање повратили, да не бисмо само препознавали оно што већ по навици знамо, већ да бисмо видели и доживљавали биће као по први пут, уметност,

па тако и уметност језика, има за задатак да обнавља језик. Нове форме отежавају наше опажање ствари, очућавају их, чине необичним, изненађујућим, нимало налик на њих саме – и на тај начин спроводе у дело васкрсење света. Шест година касније Шкловски је овај поступак назвао *очуђењем* (у свом есеју из 1919. године „Уметност као поступак”), што је заправо исто што и *васкрсење* из чланка чију смо стогодишњицу недавно обележили. Стога суштина формализма и није толико у учењу о уметничким формама, колико у васкрсавајућој улози коју те форме имају, у спасавању од аутоматизма егзистенције.

Посебна улога у овом учењу припада језику, истој оној Речи, која беше у почетку и кроз коју све постаде. Пробудити свест, извести је из аутоматизма – то је оно због чега нам је језик потребан. Смрт се мимо наше воље дешава свим стварима и именима – смрт за живота, обамирање. Љубав према језику – љубав је која васкрсава. Реч замире када је у масовном употреби, у осредњавању које нам намеће комуникација и начело опште разумљивости, те је стога задатак уметности и теорије у томе да васкрсава значења познатих речи и да изналази оне речи за које још увек и не знамо. Језик живи кроз ово двојство смислотворства и језикословља.

„Човеково најдревније поетско стваралаштво било је стваралаштво речи. Данас су речи мртве, а језик је попут гробља; али, новорођена реч беше жива, сликовита. Свака реч је у основи троп. На пример, реч *месец*, чије је основно значење *мерач* или *мерило*<sup>1</sup>: *јади* [рус. *горе*] и *йечали* исто је што и сагорети и спалити; француска реч *enfant* [*детише*] (као и староруско *ошрок*) у буквалном преводу значи *онај који не уме да говори*.<sup>2</sup> Сличних примера има онолико колико има и речи у језику”. (В. Шкловски. „Васкрсење речи”).

Пут који реч пређе могуће је описати на овај начин: *од шроја ка шруци*. Из овога проистиче и задатак да се васкрсне мртва реч. Али, васкрсење није исто што и понављање, оно није повратак на живот пре смрти; оно је рођење за нови, удвостручен живот, за „обновљење”.<sup>3</sup> Не само у религиозном, већ и у културном смислу, васкрсење означава почетак другог

1 По *Етимолошком речнику руског језика* Макса Фасмера, веза између руског *месяц* и *мерити* је могућа и почива на поимању месеца као временској мери ствари. Види Макс Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Том 2. Москва, Издательство «Прогресс», 1967, стр. 608-9. [прим. прев]

2 Шкловски је овде само делимично у праву: пра-словенско *ошрокъ* означава онога који нема право да говори (Фасмер, Том 3, стр. 172-3). [прим. прев]

3 Термин *иакибитише* који Епштејн користи долази од грчког *παλιγενεσία* и еминентно припада репертоару новозаветне теологије. У српском преводу Јеванђеља по Матеју читамо: „Исус рече: У истину вам кажем да ћете ви који за мношвом идете, кад буде Син човечији у обновљењу свих ствари седео на престолу славе своје, сести и ви на дванаест престола и судити над дванаест колена Израилевих.” (Мт. 19:28, *нагласак додати*). [прим. прев]

живота. Тако је и Ренесанса, која је испрва била замишљена као обнова античких вредности, постала почетак једне нове, европске културе. Стога оно што се васкрсава у језику није могуће свести само на обнову заборављених, изгубљених речи и њихових значења (као што је то случај са, на пример, *Речником руске језичке ексијанзије* Александра Солжењицина, који је плод огромног труда и од велике користи, али је ретроактиван). Неопходно је васкрсавати не само речи, него и корене речи, не би ли из њих никла нова клица на тлу језика и не би ли из тих клица изникле нове речи. Не би ли, на пример, корен „љуб” васкрсавао, оживљавао, онеобичавао и чудесно преосмишљавао<sup>4</sup> у речима као што су *љуб* [*любъ*]<sup>5</sup>, *љубол* [*люболъ*]<sup>6</sup>, *заљуб* [*залиубъ*]<sup>7</sup>, *недољубљен* [*недолюбок*], *љубишва* [*любийшва*]<sup>8</sup>, *разљубив* [*разлюбчивый*]<sup>9</sup>. Неопходно је васкрсавати и морфеме без корена, префиксе и суфиксе, да се не би механички и по навици додавали на већ опробане корене речи, већ да би се размрдали, откачили, повезивали на другачије начине и производили нове речи које су потребне свести: *о-догађајити* [*о-событийтъ*], *о-столичити* [*о-столичийтъ*], *о-страшити* [*о-жушийтъ*]. Неопходно је васкрсавати падеже, глаголске видове и друге граматичке форме не би ли оне задобиле нови смисао и не би ли изашле из оквира својих пасивних, аутоматизованих начина употребе. На пример, локатив са предлогом „о”: „о чему је био твој живот”; „о чему ће бити твој пут”. То је суштина *пројекционе активности језика*: васкрсење не супстанце (старих речи и израза), већ енергије која је у стању да ствара нова лексичка, говорна тела.

Нема никаквог смисла васкрсавати тело (реч) које је једном већ умрло и које је старо, осуђено на смрт; васкрсења је достојно оно што је породило ту реч, увело је у живот, њена енергетска клица, форма која ју је донела на свет, модел, мајка-матрица. На то упућује велика мисао Вилхелма фон Хумболта: језик није продукт активности (*ἔργον*), већ сама активност (*ἐνέργεια*). Ова дефиниција разликује пројекциону активност језика

4 Русс. имперфект. *расчудеснивался*. [прим. прев]

5 Епштејн овде црпе своју инспирацију од футуристичког песника Велимира Хлебњикова чија је „Симфонија љуб” [”Симфония Любъ”] из 1908. године скоро сва (302 речи од 305 колико их у поеми има) саткана од варијација на морфолошку основу речи *љубав*. [прим. прев]

6 Епштејн овде има у виду парадоксално јединство љубавног осећања и боли који ово осећање може да проузрокује. [прим. прев]

7 Епштејнов неологизам *заљуб* настаје по аналогији са Хлебњиковљевим појмом *заума*, или заумног језика, којим је футуристички песник у први план истакао трансрационални моменат језичко-поетског стваралаштва и уметности уопште. Више о овоме види у Епштејновом *Пројекционом лексикону руског језика* [*Проективный лексикон русского языка*] за 26. новембар 2005. <<http://subscribe.ru/archive/linguistics.lexicon/200511/27190508.html>>. [прим. прев]

8 По морфолошкој аналогији са речима *молишъ* и *молишва*. [прим. прев]

9 По морфолошкој аналогији са речју *заљубив* (*влюбчивый*). [прим. прев]

од ретроактивне, архивске активности која има за циљ да сачува језик: пројекциона активност, са друге стране, *не васкрсава сујсџианицу језика, већ енергију његових језикотворачких и умотворачких форми.*

Из реченог је јасно да суштина није у формалном схватању формализма чијим се оснивачем сматра Виктор Шкловски, већ у дубоко садржинској мисији језика – и то баш оног језика који називамо уметничким: „да васкрсне ствари и врати човеку његов доживљај света” (Виктор Шкловски, „Васкрсење речи”, Санкт Петербург, 1914, стр. 1).

*23. децембар 2013.*

*(превод: Душан Радуновић)*

Душан П. РАДУНОВИЋ

*University of Durham*

*School of Modern Languages and Cultures*

## ЕСТЕТСКА АУТОНОМИЈА И ДРУШТВЕНА МОДЕРНИЗАЦИЈА У РУСИЈИ У ПРВОЈ ТРЕЋИНИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА: ЧЕТИРИ РЕФЛЕКСИЈЕ О НАСЛЕЂУ РУСКОГ ФОРМАЛИЗМА

### Сфера универзалног смисла

Уколико је могуће наћи један заједнички именитељ културне продукције позноимперијалне епохе у Русији, то би могао бити отпор према регионализацији културне сфере и знања уопште. Патос интегрализма прожима руску интелектуалну елиту раних 1900-их скоро без остатка: њен официјални део – катедре за философију и психологију универзитета у Санкт Петербургу, Москви, и Кијеву, као и утицајне неформалне групе, ауторе зборника *Пушокази (Вехи)*, или пак неокантијански и прото-феноменолошки круг окупљен око утицајног међународног философског часописа *Логос*.<sup>1</sup> И једни и други сарадници су на пројекту чији би се епистемолошки кредо могао сажети на следећи начин: истина о чо-

1 Донекле парадоксално, изузетак у културној логици такозваног *сребрног века* представља рана руска кинематографија. Свакако не својим стилско-формалним репертоаром (псеудо-неокласицизмом), или донекле неконвенционалном топикалношћу (акцент на тривијално и булеварско), па чак ни радикалним преокретањем родних и класних стереотипова (нарочито у радовима Евгенија Бауера), већ пре свега оним што је Миријам Брату Хансен назвала *масовном производњом чула*, рани руски филм озваничио је радикално другачији, масовни и потрошачки вид уметничке праксе. Наиме, управо је филмска уметност касне империјалне епохе (1908-1917) дала аутентичан социокултурни одговор пререволуционарне Русије на искуство модерности и на процес модернизације уопште, на тај начин што је парадигматски изменио услове на који се једна уметност „ствара, преноси и перципира” (Bratu Hansen 1999: 60).

веку и свету који га окружује једна је и недељива у мери у којој су човек и свет делови једног вишег семантичког регистра који се хипотетички може назвати сфером универзалног смисла. Темељни принцип сфере универзалног смисла почива на идеји о повезаности (смисаоној, изоморфној, каузалној, или неког другог типа) свих облика људског искуства, а непосредна последица ове идеје јесте уверење да о изолованим сферама људског искуства (у Кантовом кључу, мишљење, моралност и естетско) не може бити говора. Област људског искуства, или како се то често чује, „сфера духа”, суштински је недељива: видови искуства прожимају један други и није их могуће сагледавати изоловано зато што извиру из једног универзалног центра. Тај центар даје семантички оквир свакој човековој прагматичној делатности; он је архиначело које осмишљава и оправдава постојање и човека и света, постојање које се очима смртника јавља као бесмислено мноштво индивидуалних манифестација. Имена које универзални семантички оквир задобија има бесконачно много (*једно, истина, айсолути, добро, смисао*), али је њихова хеуристичка функција увек иста: да уједини различито, да сачува пролазно, да буде јемац смисла тамо где се једног смисла може бити и нема.

## Вечно враћање целог

Упркос томе што је бољшевички преврат из 1917. године из темеља променио оно што је Фуко назвао друштвеним *аппаратом*,<sup>2</sup> слика човека коју стварају раносовјетска културна парадигма и модели хуманистичког знања који су се борили за симболички и реални друштвени престиж двадесетих година, у једном битном аспекту наслеђују логику предреволюционарног времена. Концепт јединственог и целовитог човека задобија у раносовјетско доба нову, комплекснију димензију у идеји о нераскидивој вези новог совјетског човека и социокултурног контекста. Штавише, у раносовјетско време, парадигматске разлике око питања о јединству и узајамној прожетости човека и света између различитих културних и сазнајних модела као да и нема. На пример, сами врх официјелног спектра који оличава марксистичка визија културе Лава Троцког и интелектуални андерграунд двадесетих, који оличава неокантијански кружок Михаила Бахтина, дају сличан одговор на питања о томе какав је друштвени и епистемолошки статус уметничког стваралаштва, или у чему се огледа суштина хуманистичког знања: и једни и други други дубоко су веровали

2 Под *аппаратом* или *диспозитивом*, касни Фуко има у виду хетерогену мрежу дискурса, институција, административних мера, философских, моралних или општих хуманистичких увида који „стратешки” одређују једну заједницу (Agamben 2009: 2-3).

у идеју о детерминативној моћи *хабитуса*<sup>3</sup>, то јест, о нераскидивом, штавише детерминативном јединству човека, његовог друштвеног контекста и сваке његове делатности. Када у свом спису *Методолошка питања естетике књижевног стваралаштва* из 1924. године, Бахтин оштро критикује идеју руских формалиста о тзв. „независности књижевног низа” као методолошки неутемељену, он ради исто што и Троцки у свом спису *Књижевност и револуција* из 1923, када читав формалистички пројекат одбацује као недопустив редукционизам. Према су философске визуре Бахтина и Троцког радикално другачије, отпор који ова два мислиоца пружају идеји о независности *дискурсивних режима* индикатор је становишта по којем је узајамна независност искуствених поља суштински незамислива.

## Очуђење

Отпор формалистичкој идеји да је књижевност систем који је регулисан из себе самог на темељу принципа *очуђења* [*остранение*] само привидно представља отпор једном књижевно-естетском постулату. Аргументи Троцког и младог Бахтина, а њима је могуће прибројати и Густава Шпета и његове следбенике, припаднике московске логико-феноменолошке школе, да је формалистичка концепција књижевности методолошки површна, или да пренебрегава значај друштвено-историјског контекста за уметнички процес, прикривају њихове истинске разлоге за одбацивање формалног модела: те разлоге треба тражити у одбијању поменутих аутора да прихвате позив на радикалну еманципацију културне сфере који им је формалистичка визија уметничког стваралаштва упутила. Јер, размислимо добро, да ли је могуће замислити механизам очуђења, који Шкловски дефинише као превођење речи (па тако и ствари) из домена обичног (свакодневног) у сферу необичног, без реалног временског хоризонта, то јест, историје? Свакако не, у мери у којој оно што је онеобичено и оживљено данас, већ сутра, под дејством реалног историјског времена и нашег пребивања у њему, бива прекривено сивилом свакодневице... Са те стране, дакле, приговорима о аисторичности формалног метода нема места, а оно што *механизам* очуђења најављује јесте иницијални моменат једне нимало изолационистичке, већ методолошки еманципаторске визије књижевно-уметничког процеса. Оваква реартикулација феномена уметничког, која своје појавне облике има у

3 У поједностављеним цртама, под хабитусом имам у виду оно што је француски социолог Пјер Бурдије дефинисао као генеративно и одређујуће деловање сложених друштвених околности на појединца или на читаву културну (друштвену, итд.) праксу.

терминима као што су *очуђење*, или *изолација низа*, своје дубље епистемолошке корене има у идејама које ничу на тлу европског Просветитељства: у Декартовој *Расправи о методу* или, пак, у Кантовом „Одговору на питање: шта је Просветитељство?” (етика, политичка антропологија и теорија друштва). За Декарта истину, или научно знање, представља само оно што може бити потврђено рационалним путем и што није дело пред-расуда (другог, доминантног дискурсивног низа), док је за Канта суштина идеје модерног човека садржана у његовој слободи или смелости да се руководи сопственом вољом и разумом, без туторства других дискурса (религије, на пример). Стога захтев Романа Јакобсона, изречен у огледу-студији под називом *Савремена руска поезија* (1921), да је суштина књижевног дискурса садржана у њему самом [*литературност*], не представља ништа друго него захтев за еманципацијом дискурса, у овом случају дискурса о књижевности. Наиме, у овом фундаменталном тексту ране фазе руског формализма насталом крајем 1920. године, непосредно пред Јакобсонов одлазак из Москве крајем јануара 1921, Јакобсон пише да је поезија „индиферентна спрам референцијалне [предметне] стране исказа” и одређује поетски дискурс као „дискурс усмерен ка сопственој изражајности” [*высказывание с установкой на выражение*]. Другим речима, овде се не ради само о томе да је суштина поезије садржана у њој самој, како се овај Јакобсонов коперникански увид понекад наивно тумачи, већ да суштине поетског дискурса (барем у традиционалном значењу овог појма) заправо и нема.

## Скидање чини

Важан оквир за разумевање пуног епистемолошког потенцијала руског формализма долази од њиховог утицајног, у то време њима дакако непознатог, савременика, немачког социолога Макса Вебера. По Веберу, диверзификација научних дисциплина једно је од кључних поседица друштвеног напредка и континуираног процеса „интелектуализације” (западног) човечанства. Интелектуализација друштва у доба модерности доводи до својеврсног „скидања чини” [*Entzauberung*] са света, а кључни агенс у овом процесу од фундаменталног значаја није квантитативни пораст знања, већ промена *природе* знања: знање у доба модерности, наиме, престаје да буде закупљено такозваним граничним питањима егзистенције („шта да се ради”), већ се трансформише у специјалистичко, *вокационо* знање које је усмерено ка остварењу неког практичног циља. По немачком социологу, истоветан процес налази се у основи идеје о аутономији културног поља. Заиста, Веберове речи из *Социологије религије*



(написане 1920. године, дакле, неколико месеци пре горенаведеног Јакобсоновог чланка) адекватан су коментар интелектуалних раслојавања у Русији 1910-их година: нагласак уметности на садржај (у Јакобсоновим терминима, „предметна страна исказа“) израз је „нерефлексивно-рецептивног“ схватања уметности које карактерише премодерна друштва, док је за „интелектуалистичке цивилизације“ карактерично трагање за иманентно естетским вредностима (Weber 1965: 243; Јакобсонова „*литературности* књижевности“). Није за нашу причу о формализму и друштвеној модерности без значаја ни Веберова дијагноза да је кључни социјално-економски оквир за ову тектонску промену људске свести створен појавом капитализма. Историјски период у којем руски формалисти наглашавају потребу да се „скину чини“ са дискурзивног режима књижевности и истичу захтев за спровођењем кодификације књижевног поља по иманентним правилима и начелима, такође је период у којем, под дејством низа фактора, долази до кризе унутар концепта универзалног, свепрожимајућег смисла. На прелому деветнаестог века, неколико деценија од укидања кметства (1861), са порастом и диверзификацијом индустријске производње и растућим рурално-урбаним миграцијама, на дотад непрекинутом семантичком низу појавила се напрстина. Кроз отвор на ткиву целине јављају се ограничени, али јасни трагови дисконтинуитета: идеја о подели политичке власти изражена у пропалом покушају Прве Думе да ограничи царско самовлашће 1906. године, као и реформе Петра Столипина, парцијални су и стога неуспели покушаји да се сложени процес модернизације оствари на феудалним темељима империјалног друштва. Но управо стога, формалистички диктум за де-семантизацијом и иманентизацијом књижевног поља има практично немерљив, епохалан значај: он произлази из чињенице да руски формализам представља једини успели радикално модернистички културни пројекат у Русији од периде иза укидања кметства до времена дубоко унутар совјетске ере.

## ЛИТЕРАТУРА

- Agamben 2009: G. Agamben, *What is an Apparatus*, Stanford: Stanford UP.  
 Bourdieu 1996: P. Bourdieu, „Physical space, social space and Habitus“, *Rapport 10*.  
 Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi: Universitetet i Oslo, 7-22.  
 Bratu Hansen 1999: M. Bratu Hansen. „The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism“. *Modernism/Modernity* 6.2, 59-77.  
 Weber 1965: M. Weber, *The Sociology of Religion*, London: Methuen.  
 Јакобсон 1979: P. Јакобсон. „Новейшая русская поэзия“, *Selected Writings, Vol. 5*, The Hague: Mouton, 299-354.







Јасмина М. АХМЕТАГИЋ<sup>1</sup>

*Институт за српску културу Приштина  
Лейпсавић*

## ДА ЛИ ЈЕ ШКЛОВСКИ УБИЦА ДУШЕ?

На примеру текстова Виктора Шкловског разматра се апсихолошка методолошка поставка руског формализма. Тврдње овог теоретичара да су карактери последица сижејних законитости, које је развијао у анализама *Дон Кихота* или *Декамерона*, сучељене су са његовим каснијим писањем у књизи *За и против Дostoјевског*. Кроз текстове о Достојевском, написане у три различите фазе његовог рада, запажамо кретање Виктора Шкловског од одбацивања психолошких и тематских анализа до проширивања свога приступа управо укључивањем ових проблема у своја тумачења. У тексту се промишља методолошко значење ове промене.

*Кључне речи:* апсихолошки метод, очуђење, посту-пак, карактер, вредновање, конструкција, Достојевски

Тврдња да смо основе теорије књижевности научили од руских формалиста није претерана, ако имамо на уму теорију књижевности као научну дисциплину, а не акумулацију резултата различитих интерпретација и мишљења о књижевности, која сежу у далеку прошлост. Са руским формалистима, а томе је битно допринела и *Теорија књижевности* Бориса Томашевског, писана у духу формалистичке теорије, започиње она терминологија на коју се данас у проучавању ослањамо, ако не нагласимо другачије. *Фабула*, *сиже*, *мотивација*, *сказ*, *прстенаста*, *степенаста* и *оквирна композиција*, *уметности као постојак* (и *огољавање постојка*), иманентни приступ уметности – све је то теоријски допринос руских формалиста, који је потом продубљиван, разјашњаван, оспораван, радикализован, прилагођаван, па и преименован, али никада није престао да постоји као само средиште научног проучавања прозних књижевних текстова. То значи да је ова школа створила један релевантан и до данашњег дана пуноважан појмовник и још важније – начин мишљења о књижевности – те и не

1 jaca.a@eunet.rs

можемо говорити о другој скупини књижевних проучавалаца чији је траг у књижевној теорији тако упадљив и толико значајан.

Иако су се руски формалисти бавили готово свим књижевним родовима и врстама, у фокусу нашег промишљања је допринос Виктора Шкловског теорији прозе, и тај – на малом простору који нам је на располагању – сведен на један методолошки аспект, који је руске формалисте снажно профилисао у отпору према проучавањима тадашње академске елите. Реч је о *психолошком схватању књижевности*, које је програмски постулирано у оквирима руског формализма, и то онако како је осветљено (фрагментарно, али експлицитно) у делу овог најрадикалнијег и најангажованијег формалисте, зачетника школе, писца њеног манифеста и низа полемичких текстова. Мада је руски формализам значио *напад на утилитаризам Писаревљевих епигона, симболистичку метафизику и академски еклектицизам* (Erlich 1980: 71), али и историцизам 19. века, чијем је проучавању генеалогиче супротставио проучавање композиције, да је руски формализам себе превасходно дефинисао у отпору психологији, а не историји, истакао је писац предговора енглеском издању чувене књиге Шкловског *Теорија прозе* (Bruns 1990: xi). Продор ставова руских формалиста значио је продор маргине у центар, и то маргине која је начинила обрт пре свега у миметичком схватању књижевности, из којег је произилазила тематска анализа, а са њом прецењивање *погледа на свет, психологије јунака, филозофских идеја* и друштвеног ангажмана књижевности, који су доминирали у тадашњим проучавањима.

Шкловски је одиграо огромну улогу у истицању конструктивности целокупног уметничког света („У животу је све монтажно, само треба наћи на којем принципу”, наслов је и једног поглавља у његовој касној књизи *Енергија заблуде* (1981), у складу са становиштем да је уметност пре свега *поступак*, мада се радови формалиста међусобно допуњавају, па тако тврдњу да је поступак, односно *лишарарности* (*differentia specifica* књижевног производа), главни литерани јунак, налазимо и код Јакобсона у раду *Најновија руска поезија* (1921). Иако је идеја Шкловског о поступку као самој сржи уметности, а *очућењу* као основном поступку инхерентном књижевности, а не само Толстојевом делу, из којег је узимао већину примера, присутна још у истоименом младачком есеју („Уметност као поступак”, 1917), који се сматра манифестом формалне школе, она је допуњавана и разрађивана у каснијим текстовима у којима је пажњу посветио великим романописцима Толстоју и Достојевском, потом Чехову, Розанову, Дикенсу и Конану Дојлу, Сервантесовом *Дон Кихоту*, Бокачовом *Декамерону*. Шкловски фрагментарно говори и о природи новеле, њеној дужини и завршецима, те *вези из-*



Дело овог теоретачара, обележено парадоксалношћу, које је последица његовог више креативног но систематичног духа (а често је и својство стила), снажним полемичким односом према тадашњем научном контексту, што је подстакло радикалност и повремене генерализације његових исказа, јавним одрицањем од младалачких ставова (у тексту *Памјатник* објављеном 1930. у часопису *Литературнаја газетија*), које ни само није било једнозначно, већ криптична политичка камуфлажа (в. Douglas 2008: 92), ставља данашњег проучаваоца пред сложен задатак у настојању да објективно процени његову свеукупност и допринос књижевној теорији. Коначно, и његова многостраност (био је сценариста, писац, теоретичар прозе и филма, чак и глумац) у несрећеним условима живота погодовала је скоковитом, готово стихијском развоју. Довољно је упоредити писање Шкловског о Достојевском у три различите прилике (у *Теорији прозе*, књизи *За и против Достојевског* и есеју „Нагло Достојевског” у књизи *Енергија заблуде*), што ћемо у овом тексту и учинити, па уочити колико различита својства овог проучаваоца долазе у први план.

Шкловски се и у есеју о *Трисираму Шендију* снажно одупро миметичком разумевању књижевности: „Уметничке се форме објашњавају својом законитошћу, а не свакидашњом животном мотивацијом” (Шкловски 1969: 132). Доследно укидање међузависности уметничког дела и вањских околности његовог настанка, ишло је у прилог разграничењу фабуле и сужеа, при чему је само суже носилац естетске информације. Инсистирање на сужеу у односу на који фабула стоји као свеукупна грађа дела и не утиче на његову естетичку ваљаност у први план ставља сам појам конструкције: „Појам *сужеа* сувише се често брка с описом догађаја – с оним за што ја предлажем да се увјетно назове *фабулом*. Фабула је заправо тек грађа за сужејно обликовање” (Шкловски 1969: 132). Значило је то у времену руског формализма суспендовање тематске анализе и борбу за такву књижевну аксиологију која би била укључена у сам појам интерпретације. Чини се да никада пре ни после руског формализма вредновање није било у толикој мери саставни део тумачевог посла. Ако тумачење открива начин на који је дело направљено, саме принципе његовог грађења, онда оно у исти мах подразумева искључивање свега за вредност дела ефемерног, што је, у разумевању руских формалиста, било све што не стоји у директној вези са осветљавањем конструкционих поступака. То је, мада називано теоријским радикализмом, било први пут да се у проучавању и расправама о књижевности захтева аргументација која почива искључиво на поступцима присутним у делу. Са руским формализмом формира се идеја о нужности специфичног знања које мора да поседује проучавалац



књижевности, односно дефинише се подручје које је у домену књижевне анализе. Стога је и замерка која се упућивала формализму, а потом и структурализму (са неједнаким оправдањем), да су инсистирањем на техничкој страни дела, на обликотворним поступцима, *убили душу*, јер су неспособни за емоције, како је тврдио нпр. Вересаев (Erlich 1980: 192), заправо производ суочавања са научним методом у књижевности, чији су родоначелници руски формалисти.

Таквој оптужби Шкловски је са своје стране допринео можда највише управо својим есејима о Тристраму Шендију и Дон Кихоту. У *Тристраму Шендију* је са „изузетном јасноћом показана разлика између ‘среће’ и ‘несреће’ свакидашњоживотних и тих истих појава кад се преузму као умјетничка грађа”, тврди Шкловски (1969: 123). У делу присутна емоција није тзв. емоција по себи, она је као садржај душе, према Шкловском, другостепена, будући да је све што постоји у књижевноуметничком делу подређено начину приказивања, законитостима фабулирања, сижеа и композиције, те томе служи и евентуална сентиментална перспектива. „Сентименталност не може бити садржај умјетности, већ и зато што умјетност нема садржаја. Приказивање ствари са ‘сентименталног становишта’ особита је метода приказивања, иста таква, као, на примјер, приказивање са становишта коња (Толстој – *Платиномјер*) или дива (Swift). У бити умјетност је изванемоционална” (Шкловски 1969: 118). Шкловски тврди да је „умјетност без сућути и изван сућути”, те да „крв није крвава у уметности”, већ „или грађа за звуковну конструкцију, или грађа за сликовну конструкцију” (Шкловски 1969: 119, 118), а овај став развијају и други руски формалисти, пре свега Борис Ејхенбаум који проучава проблем трагичног у уметности. Шкловски је показао и да су теме Чеховљевих прича обичне, те да свој успех дугују пре свега структури заплета (Shklovsky 1990: 57). И у свом есеју о Розанову он тврди да су нове теме овог писца испровоциране неопходношћу стварања нових форми, те закључује да се поводом Розанова говори о канонизацији нових тема, што је у књижевноуметничком смислу ирелевантно у односу на свежу форму коју представља његово *огољавање пошћуика* (Shklovsky 1990: 201)

Велики ударац тзв. психолошким проучавањима Шкловски је задао тврдњом да је Дон Кихот тип, резултат господарења сижеа над грађом, односно „резултат дјеловања конструкције романа” (Шкловски 1969: 79), као и тврдњом, у *Сентименталном пушовању*, да је Хамлетов карактер, његово одуговлачење, *креација сценске технике* (Erlich 1980: 241). Шкловски запажа некохерентност Сервантесовог јунака, односно измењивање његове мудрости и безумља које се отима ауторовој контроли, као и чиње-

ницу да Дон Кихот и његов верни пратилац Санчо постају све паметнији и образованији, како роман одмиче, чему недостаје психолошка мотивација. С друге стране, Шкловски увиђа да се у почетку романа епизоде објашњавају заблудама самог јунака, док при крају првог дела он „није више толико у заблуди колико га обмањују” (Шкловски 1969: 91). У времену руских формалиста, тврдња да књижевно дело није поље за приказивање карактера (и Ејхенбаум у свом тексту о Ани Ахматовој, објављеном 1923, пише да је јунак превасходно мотивација, маска а не личност), већ да су карактери последица сижејних законитости, значила је озбиљно обртање предмета књижевног проучавања. Тврдећи да књижевна дела не пружају сведочанство о психологији и филозофији ликова, Шкловски одговара на чињеницу њиховог присуства у делу појмом мотивације, односно увидом у међузависност лика и структуре дела. Тако у есеју „Структура фикције” тврди да у *Декамерону* немамо посла с протагонистима, јер је у фокусу развијање акције (Sklovsky 1990: 66) и да чувени Лесајов Жил Блаз није људско биће, већ *развучена ниш посредством које се уи-лићу и обједињују епизоде* (Sklovsky 1990: 66). Ако је радикализам својих тврдњи, пре свега када је реч о Дон Кихоту, плаћао *пропуштањем кључне филозофске идеје у роману – проблема односа реалности и илузије* (Erlich 1980: 197), Шкловски је у исти мах допринео изразитијем профилисању предмета књижевне теорије.

Експлицитни исказ овог руског формалисте да уметност нема садржај, чиме је радикализовао став Жирмунског да садржај нема независну егзистенцију у делу (Erlich 1980: 187), сагледан на фону његових практичних анализа, потврђује да се и сам садржај дела мора сматрати једним аспектом форме, како и експлицира у *Сенџименталном путовању*, 1923 (Erlich 1980: 187). Управо је тиме, као и тезом о аутоматизму доживљавања, Шкловски поставио темељ за суштинско разликовање тзв. тривијалне и високе уметности. Потпуном урођеношћу у репертоар књижевних конвенција књижевно дело доспева до *фосилизације израза, окамењене форме*, што је супротно истинском уметничком послу који се састоји у деаутоматизацији опажања. „Циљ је умјетности дати осјет ствари као виђење, а не као препознавање; умјетнички је поступак – поступак ‘зачудности’ ствари (...) који повећава тешкоћу и дужину перцепције јер је перцептивни процес у умјетности сам себи сврха” (Шкловски 1969: 43). То је и данас ваљан тест вредности књижевноуметничког дела, ако и није аргумент за тврдњу о суштинском психологизму садржаном у самом истицању процеса перцепције, као *психо-физиолошког феномена*, што су руским формалистима замерали представници марксистичке критике:

„Подсмевајући се онима који у делу траже ‘душу’ и ‘темперамент’, сами формалисти у исто време траже у делу психофизиолошке надражаје” (Медведев: 225). Већ став да је циљ уметности да омогући виђење, а не препознавање ствари, приписује уметности огroman задатак, онај који се данас даје мистици и разним видовима просветљења – да одржава свежину, да свему приказаном обезбеђује првотност виђења – и сасвим је довољан за закључак да је однос Шкловског према души суштински различит од оног који ће бити присутан у каснијим теоријама Лакана или Дериде, који су карактер прогласили *децендрираним субјективом, пасивним елементом имперсоналног лингвистичког система*. Толико истицана контрадикција Шкловског – уметност нема сврху ван себе, али јој је циљ да разбуђује осећање живота – нестаје уколико имамо у виду читаоца развијене читалачке културе који препознаје општа места. Тада се *разбуђивање сензације живота* и не односи на психолошке садржаје читаоца већ на свежину коју дело у себи носи: „Аутоматизација прождире ствари, хаљину, намјештај, жену и страх од рата. (...) да би се вратио осјет живота, да бисмо опет могли осјетити ствари, да бисмо камен учинили каменом, постоји оно што се назива умјетношћу” (Шкловски 1969: 43).

Па ипак, мада и у другој фази свога рада, када је руски формализам већ био прошлост, Шкловски тврди да се писац мора одвојити од својих јунака, он се, када тумачи *Зайисе из подземља*, у књизи *За и против*: *белешке о Достојевском* (1957), не разликује од централне струје тадашњих проучавања: он роман посматра у контексту пишчеве критике тзв. *разумног егоизма* Чернишевског. У тој анализи Шкловски не само да узима у обзир идеје које су у роману присутне него и јунака дефинише као ЧОВЕКА оптерећеног чињеницом да је противник некадашњих истомишљеника. Сиже *Зайиса* он види као развијање психологије и идеологије, а не обрнуто: „Сиже је изграђен на човековој двојности; с једне стране, преко свога јунака Достојевски се препире са Чернишевским и усмереношћу *савременика*, а с друге је сâм јунак разобличен својим сумњама” (Шкловски 1987: 155). „Јунак подземља удалио се од идеала свога времена, и зато је он не само лош, него и подао човек, и то Достојевски прича потпуно тачно. Али нове идеале он није могао да понуди не само томе човеку, него ни другим, бољим људима” (Шкловски 1987: 161). Изван компарирања које успоставља између *Шта да се ради* и *Зайиса из подземља*, изван осветљавања оних епизода романа Достојевског које јесу интертекстуални дијалог са романом Чернишевског, „програмски написане”, Шкловски остварује сасвим традиционалну анализу, ослоњену на тумачење приповедачеве интроспекције и идеја које аутор у роману

заговара. Уосталом, опаска да писац није могао у свом роману да понуди нове идеале као да је истргнута из оних тумачења против којих је у младости писао. И у белешкама о Достојевском Шкловски указује на природу сижеа, те запажа конвенције криминалистичког романа у *Злочину и казни*, или једноставност сижеа у *Двојнику*, и „поред све сложености јунакове психолошке анализе, дате у монологу” (Шкловски 1987: 63), али констатација да сиже *Зайиса* почива на *човековој двојности*, открива тумачево ослањање на психолошке чиниоце. Ако је у својој *Теорији њрозе* говорио о развоју сижеа *Злочина и казне* у контексту мистериозних прича Конана Дојла, илуструјући на примеру прича о Шерлоку Холмсу доминацију структуре над идеологијом, те и дијалог Свидригајлова и Раскољника анализирао као поступак одлагања, композициону нужност за одржавање напетости (Shklovsky 1990: 110), у књизи *За и против Достојевског* овај теоретичар својом анализом остаје „класичан” и фрагментаран, говорећи, поводом *Злочина и казне*, о мотивацији злочина, о односима међу јунацима, о двозначности с којом је остварена основна идеја Достојевског. Укратко, ако инструментариј који је створио руски формализам, а пре свега Шкловски својом *сижеологијом*, како је његово проучавање сижеа назвао Виктор Жирмунски, није могао са једнаком дубином и једнако откривалачки говорити о *Трисираму Шендију* и *Зайисима из њодземља*, он је ипак означио, и то је видљивије у нашем добу но у времену стварања Шкловског, епохално важну фазу у разумевању данас аксиоматских чинилаца прозног стварања. Још се више од методологије формалистичке школе Шкловски удаљава у свом асоцијативно и импресионистички писаном есеју „Нагло Достојевског” у *Енергији заблуде*, где равноправно поставља сасвим различите, за пишчев опус ирелевантне податке, да би свој есеј закључио речима: „Умро је Достојевски на самом врхунцу своје славе, али слава, признање и чак и више – разумевање, схватање структуре романа као структуре душе која чезне за променом и ослобођењем, недокучиве душе, душе бескућнице, изгледа, долази тек сада” (Шкловски 1981: 287).

Међутим, пре но аргумент који иде у прилог општепознатој колико и прецењеној чињеници о парадоксалности и недоследности књижевнотеоријске мисли Шкловског, наше је мишљење да управо кретање поменутих интерпретативним путем сведочи о јасној свести овог тумача о флексибилности методологије: методологија се изводи из самога дела, а не примењује као готов, заувек утврђен скуп књижевнотеоријских алатки на књижевноуметничке производе. Исто методолошко кретање можемо запазити и с обзиром на важност разматрања идеолошких проблема у

књижевном делу: Шкловски је прешао пут од порицања важности идеологије, у чему је, уз Јакобсона, био најгласнији међу руским формалистима, до признавања важности друштвених питања, што је очигледно већ у његовом делу *Грађа и стил* у *Толстојевом роману Рај и мир* (1928).

Ако је некада тражио метод који је најадекватнији за проучавање књижевности, из анализа сучељених некадашњим ставовима, каква је анализа романа Достојевског, може се видети и колико сам Шкловски методологију све више спецификује: она треба да буде прилагођена сваком поједином делу. Некадашње инсистирање на аутономији књижевног проучавања било је нужно у процесу профилисања саме науке у књижевности, тако да се и данашњем интердисциплинарном проучавању, са сазнањима које баштинимо од руског формализма, може приступити без губљења у другој науци. Ако се дело опире теоријским и методолошким инструментима, тумач мора бити спреман да их напусти. Чињеница да то Шкловски и чини, како би писао о Достојевском, говори у прилог његовој развијеној интуицији: ако нема душе која не може бити разложена на *техничке, обликовне јосијуке*, како је тврдио, онда се мора имати душе како би се произвело и методолошко и теоријско самоограничење, када се увиди да постојећа апаратура не води у средиште дела.

Конечно, ако је некада борба против психолошких проучавања била један од првих задатака теорије књижевности, о самом утицају руског формализма сведочи пола века каснија побуна против *догме модерне теорије* по којој књижевни карактери припадају искључиво фикционалном свету и подређени су артистичким разлозима (Paris 1997: 6).

## ЛИТЕРАТУРА

- Erlich, Victor. 1980. *Russian formalism*. The Hague: Mouton Publishers.
- Медведев, П. Н. 1976. *Формални метод у науци о књижевности*. Београд: Нолит.
- Paris, Bernard J. 1997. *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature and Psychoanalysis*. New York: New York University Press.
- Robinson, Douglas. 2008. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- Шкловски, Виктор Б. 1969. *Ускрнуће ријечи*. Избор и превод Јурај Беденички. Загреб: Стварност.
- Шкловски, Виктор Б. 1981. *Енергија заблуде*. Превод Жанета Ђукић. Београд: Просвета.
- Шкловски, Виктор Б. 1987. *За и против: белешке о Достојевском*. Превео Петар Вујичић. Београд: Графос.
- Shklovsky, V. 1990. *Theory of Prose*. Translated by Benjamin Sher. Dalkey Archive Press.

## IS SHKLOVSKY THE SOUL KILLER?

### Summary

In the text we considered *a-psychological understanding of literature*, which had been programmatically postulated within Russian formalism, and as it was illuminated in the Victor Shklovsky's work. This theoretician's focusing on problem of literary device and composition meant the suspension of writer's *world view, psychology of hero, philosophical ideas* and social engagement of literature as relevant questions of literary scholarships. The attention was paid to those Shklovsky's attitudes which illustrate his thesis about dominance of structure over the psychology of heroes, but also to disparate tones which appear in his texts on Dostoyevsky, that belong to different phases of his writing, from 1925 to 1981. On the one hand, there is the resistance to the mimetic understanding of literature, insisting on the notion *construction* and indication of the fact that emotions in the artwork are subordinated to the way of presentation and characters are consequences of plot's patterns. On the other hand, there are interpretations in the book *For and Against: Notes on Dostoevsky* (1957), where Shklovsky sees the plot of *Notes from Underground* as a development of the psychology and ideology, not reversed, and even more distanced from the methodology of formalistic school in his associative and impressionistic writing on Dostoevsky in *Energy of Delusion*. Shklovsky's different methodological approaches were considered here as a postulating of the methodological flexibility idea, not as the proofs for exceedingly indicated incoherence and paradoxicality of his literary theoretical thoughts.

*Key words:* a-psychological method, estrangement, device, character, evaluation, construction, Dostoevsky.

*Jasmina M. Ahmetagić*

Михаил Наумович ЭПШТЭЙН

## ЖУТКОЕ И СТРАННОЕ О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского

В этом маленьком трактате мы сопоставим две идеи, которые одновременно и независимо были высказаны основоположником психоанализа Зигмундом Фрейдом и основоположником формального метода Виктором Шкловским. Эти идеи, призванные объяснить психологическое и эстетическое воздействие литературы, оказались очень плодотворными и влиятельными в соответствующих дисциплинах. Это фрейдовская теория жуткого и концепция остранения у Шкловского.

### 1.

В ряду отрицательных эмоциональных и эстетических состояний: безобразное, низменное, пошлое, страшное -- жуткое занимает особое место. Жуткое не просто страшит, но каким-то образом затягивает в глубину страха, содержит в себе что-то манящее, влекущее. Самое обычное, примелькавшееся вдруг приоткрывает свою грозную, гибельную сторону. В основе жуткого лежит эмоциональная трансмутация, какой-то внезапный сдвиг: доверие вдруг оборачивается страхом, спокойствие и уверенность -- тревогой и смятением. Ощущение жути часто создается отсутствием прямой угрозы: темнотой, тишиной, белизной снежного покрова, когда остаешься как бы наедине с собой, со своим собственным страхом. Жуткое говорит с нами из нашей собственной глубины. Приведу несколько литературных примеров.

Нам всем было **жутко** в темноте; мы жались один к другому и ничего не говорили.

*Л. Толстой. Действие*

Там, где обыкновенно с несмолкаемым грохотом день и ночь работал исплинский завод, была необычная, **жуткая** тишина.

*А. Куйрин. Молох*

Сумерки, угрюмый лес, густой туман и главным образом эта мертвящая тишина создавали картину невыразимо **жуткую** и тоскливую.

*В. Арсеньев. Дерсу Узала*

Еще спутан и свеж первопуток,  
Еще чуток и **жуток**, как весть,  
В неземной новизне этих суток,  
Революция, вся ты, как есть.

*Б. Пастернак. 1905 год*

По разъяснению З. Фрейда, «жуткое -- это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [1]. Проследившая развитие понятия «жуткого» («unheimlich») в немецком языке, Фрейд показывает, что оно не только представляет собой антоним понятию «домашнего», «уютного» («heimlich»), но и сливается с ним по смыслу. «Итак, “heimlich” -- это слово, развертывающее свое значение в амбивалентных направлениях, вплоть до совпадения со своей противоположностью “unheimlich”» (Фрейд, 268). Амбивалентность заключена в значении «скрытое, потаенное, таинственное», которое выступает как синоним «домашнего, своего, сокрытого от чужих», но приобретает и противоположный оттенок -- «непостижимое, чуждое, страшное». По определению философа Ф.В.Й. Шеллинга, на которого ссылается Фрейд, «жутким называют все то, что должно было оставаться тайным, скрытым и вышло наружу» (Фрейд, 267). Эволюция значения такова: домашнее («heimlich») -- скрытое от чужих -- скрытое от самого себя -- явленное уже как нечто чуждое, неродное («unheimlich»).

Буквально «unheimlich» можно передать выражением «не по себе»: именно такое ощущение чуждости самому себе и вызывается жутким. «Мороз проходит по коже», «волосы встают дыбом» -- даже наша телесность как будто отчуждается от себя. Интересно, что выражение «по себе» как антоним «не по себе» отдельно не употребляется: нельзя сказать «мне было по себе». «По себе» становится ощутимым лишь в момент его отнятия, под знаком отрицания, когда наше «я» «оуждается», а значит, и «ожутчается». Жуткое -- это и есть «непосебейное» («unheimlich»): то, в чем свое, привычное, глубоко запрятанное, «вытесненное» из сознания вдруг возвращается неузнаваемым, преображенным и в чем мы одновременно не можем не признать оттесненную часть себя.

«...Словоупотребление превратило слово “скрытое” в свою противоположность “жуткое”, ибо это жуткое в самом деле не является чем-то новым или



посторонним, а чем-то издревле привычным для душевной жизни, что было отчуждено от нее только в результате процесса вытеснения» (Фрейд, 275).

В том же 1919 году, когда З. Фрейд написал свое исследование «Жуткое», появляется работа В. Шкловского «Искусство как прием», ставшая манифестом русской формальной школы в литературоведении [2]. Шкловский вводит понятие «остранение», т.е. превращение вещей из привычных в странные, что и составляет, по его мысли, основной закон искусства. Причем Шкловский даже прибегает, ссылаясь на Л. Толстого и независимо от Фрейда, к понятию бессознательного. Действия, становясь привычными, погружаются в бессознательное, и задача искусства состоит в том, чтобы извлечь их оттуда, заново предъявить нашему сознанию, но уже в качестве неузнаваемых, странных, на которых наше восприятие может долго задерживаться:

«Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. ...Приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен...» [3].

На своем формальном языке Шкловский говорит о том же, о чем и Фрейд на языке психоанализа: о том, как привычное и знакомое становится непривычным, порождая странность и жуткость. Фрейд ссылается как на предшественника своей теории на Ф.В.Й. Шеллинга, а Шкловский -- на Л.Н. Толстого, который записывает в своем дневнике, как он убирался в своей комнате, и поскольку делал это бессознательно, то этого как бы и вообще не было.

«Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет, так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить... Так что, если я обтирал и забыл это, т.е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было... ...Если целая сложная жизнь многих происходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (Л.Н. Толстой. Запись из дневника 29 февраля 1897 г. (правильно -- 1 марта). Цит. по: Шкловский, 12).

Знаменательно, что именно самое типичное выражение домашней («heimlich») жизни -- обтирка своей комнаты, дивана, создание «юта»

-- приводится Толстым как пример бессознательного, которое съедает жизнь, делает ее несуществующей. И выведение этого бессознательного в сознание, превращение привычного в странное и составляет назначение искусства. Так Шкловский трактует Толстого.

Фрейд открывает более активный механизм погружения в бессознательное: не забывание, а **вытеснение**. Соответственно и обратный прорыв вытесненных образов действует не просто как странное, но как жуткое, поскольку сознание **противится** этому. «...Жуткое -- это скрытое, привычное, претерпевшее вытеснение и вновь из него возвернувшееся...» (Фрейд, 277). «...Жуткое, возникшее из вытесненных инфантильных комплексов, из комплекса кастрации, мечты о материнском теле и т.д.» (Фрейд, 279). Странное возвращается из забвения, обусловленного не механизмами подавления, а механизмами привыкания, силой повтора, примелькавшейся обыденности. Жуткое -- это более интенсивная степень странного, как вытеснение -- более активный механизм, чем просто забывание. У Фрейда эти полюса «уютного--жуткого» (heimlich-unheimlich) предстают более разорванными, а потому и сопряжение их более взрывчатым, амбивалентным, чем полюса «привычного--странного» в интерпретации Шкловского. Но это различие в степени, в интенсивности, тогда как структурно «странное» и «жуткое» изоморфны друг другу. Можно только поражаться тому, что независимо друг от друга два исследователя, психоаналитик и литературовед, пришли к столь сходным теориям, оказавшим сильное воздействие на их дисциплины [4].

Показательно, что и первый пример остранения, также взятый Шкловским у Л. Толстого, связан с нагнетанием таких чувств, как страх, отвращение, ужас.

«В статье “Стыдно” Л.Н. Толстой так остраняет понятие сечения: “людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице”, через несколько строк: “стегать по оголенным ягодицам”. К этому месту есть примечание: “и почему, именно этот глупый, дикий способ причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечо или другое какое-либо место тела, сжимать в тиски руки или ноги, или еще что-нибудь подобное”. Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен, как способ Толстого добираться до совести» (Шкловский, 14).

Действительно, Толстой часто подбирает такие слова, чтобы сделать называемое не просто странным, но страшным. Собственно, страшное выступает здесь как способ усиления странности, усиления воздействия на читателя. Действия, которые представляются простыми и привычными, если называть их «наказывают, секут», не только остраняются,

но **оштрашают**, если увидеть их как бы впервые и передать в соответствующих подробностях: «оголять, валить на пол» и т.д. Таким образом, первый же пример оштрашения у Шкловского демонстрирует, насколько он близок тому, что у Фрейда выступает как «жуткое», тем более что и Фрейд видит в искусстве преимущественный способ выявления жуткого:

«...Поэт способен увеличить и умножить жуткое, далеко выходя за пределы меры, возможной в переживании, допуская совершение таких событий, которые или вообще не наблюдаются в действительности, или наблюдаются очень редко» (Фрейд, 280)

## 2

Разумеется, нельзя не заметить и глубокого различия. Среди примеров жуткого, приводимых Фрейдом, есть и такие:

«Оторванные члены, отрубленная голова, отделенная от плеча рука, как в сказках Хауфа, ноги, танцующие сами по себе, как в упомянутой книге А. Шеффера, содержат в себе что-то чрезвычайно жуткое, особенно если им, как в последнем примере, еще придается самостоятельная деятельность» (Фрейд, 276--277).

Если у Толстого -- физически страшное и морально отталкивающее, то в примерах, приводимых Фрейдом, жуткое выступает в формах сверхъестественного. То, что принадлежит человеческому телу, начинает жить самостоятельной жизнью, тут отчуждение действует как **ожутчение**. По Фрейду, «эта жуть происходит из сближения с комплексом кастрации» (Фрейд, 277), которая и представляет собой самый наглядный пример «своего, ставшего чужим». Жуткое -- это чуждое, не только взятое из своего, но обладающее сверхъестественной способностью независимой жизни. Такова большая часть примеров в работе З. Фрейда: от «Поликратова перстня» Ф. Шиллера, где любые пожелания героя немедленно исполняются, как бы отчуждаются от него и преподносятся извне, как подарок судьбы, до «Песочного человека» Э.Т.А. Гофмана, где жуткий Песочный человек похищает глаза у студента Натанаэля, мотив, который опять-таки связывается Фрейдом с комплексом кастрации («боязнь за глаза, страх перед слепотой достаточно часто является заменой страха кастрации» -- Фрейд, 270). Если следовать фрейдовскому пониманию жуткого, то его нужно искать скорее у Н. Гоголя, чем у Л. Толстого, -- в таких повестях, как «Страшная месть», «Вий», «Портрет»... Старик-ростовщик,

вылезавший из рамы портрета; старуха, которая оседлывает молодого бурсака и скачет на нем верхом; исполинский мертвец, который хочет подняться из-под земли и трясет и Карпаты, и Турцию... Жуткое несет в себе оттенок противоестественного или сверхъестественного, что связано с фантазией, галлюцинацией, возвращением образов, вытесненных в подсознание и претерпевших как бы двойную метаморфозу.

С другой стороны, странность не обязательно переходит в жуткое. Остранение может производить смеховой, комический, саркастический эффект, как, например, в той сцене «Войны и мира», где Наташа Ростова свежими глазами воспринимает оперу и ее условности: «Был какой-то черт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски, и он не опустился туда». Здесь странное предстает в форме нелепого, глупого, пошлого и ложного, но никак не жуткого. В. Шкловский приводит также много примеров «фривольного» остранения, таких как изображение половых частей в виде замка и ключа, кольца и свайки (в русском фольклоре), песта и ступки, дьявола и преисподней (в «Декамероне» Боккаччо), здесь достигается эффект либо эротического усиления, либо юмористического снижения.

Странное и жуткое расходятся в противоположные стороны эмоционально-экспрессивного спектра искусства: от нелепо-забавного до сверхъестественно-страшного, от эротически соблазнительного до мистически грозного... Вероятно, это обусловлено разной динамикой психического в случае **забывания привычного** и **вытеснения запретного**; соответственно первое возвращается в виде странного, второе -- в виде жуткого. Для остранения нужно воспринимать мир чистыми глазами, видеть его «впервые», непредвзято, войти как бы гостем в собственный дом. Для восприятия жуткого нужно столкнуться с явлением запретного: оно прячется не просто в доме, а в подполье бессознательного, откуда врывается в дом, взламывая засов, как беглый каторжник. **Ожутчение** -- это высшая стадия отчуждения, когда оно раздвигается в две противоположные стороны, амбивалентно обнаруживая и родственность, и враждебность мне. Странное приходит в образе наивного гостя, жуткое -- в образе убийцы, похитителя, растлителя. Кстати, русское слово «жуть» более прямо, чем немецкое «unheimlich», передает именно эту сторону «жуткого». По предположению Макса Фасмера, «жуть» происходит от диалектного (тульского) «жуда», ужас, бедствие (откуда «жудкий», «жудь»), которое восходит к индоевропейскому «gheud-» и родственно англосаксонским gietan, убивать, agietan, растратить, разорить, литовским zavinti, губить, zudyti, умерщвляю, zuti, гибнуть, латышскому zudu,

zust исчезать, т.е. на первый план выдвигается семантика гибели, умерщвления, разорения [5].

Динамика жуткого -- более напряженная и драматическая, чем динамика странного. Но, расходясь в разные стороны психологического спектра, остранение и **ожутчение** сходятся в его середине, там, где привычное выворачивается и обнаруживает свою изнанку, свое подполье, свое иное, там, где домашнее распаивает свои двери перед вторжением гостя или захватчика. Между ними -- градация переходов: странное -- непривычное -- удивляющее -- подозрительное -- настораживающее -- пугающее -- страшное -- ужасное -- жуткое.

Таким образом, прием остранения имеет свои степени интенсивности. В частности, можно предложить термин **«острашение»** -- это гипербола остранения, художественный прием, который выводит восприятие вещи из автоматизма и побуждает сосредоточить на ней внимание, поскольку она пугает, представляет угрозу [6]. Исчерпав прочие средства остранения, притупив чувствительность к странному, искусство переходит в более сильные регистры, все охотнее позиционируя себя как страшное и жуткое. Современная массовая культура стремится **«ожутить»** явления, чтобы эмоционально взбодрить психику, уже притупленную постоянным возбуждающим воздействием средств массовой информации. Жуткое -- это экстаз и апофеоз чуждого, когда оно, с одной стороны, выступает как метаморфоза чего-то своего, знакомого, домашнего, а с другой стороны, как угроза моему существованию, как вытесненно-возвращенное, подавленно-непобедимое, мстящее и роковое. (Рок всегда предполагает повтор и возврат, это неотъемлемость того, от чего мы пытаемся отделаться, неизбежность того, от чего мы пытаемся бежать.) Эстетика жути -- это эстетика шока, своеобразный **шоко-лад**, когда лад достигается шоком, когда клин выбивают клином, когда удар по психике возвращает уже потрясенную психику в состояние тревожного равновесия.

### 3

Переход от «остранения» Шкловского или «очуждения» Брехта к острашению-ожутчению, по Фрейдю, характерен для постсоветской литературы, где можно найти множество самых типичных и тривиальных иллюстраций к фрейдовской теории. «Вместо тени от своих пальцев он увидел черные когти -- сверхъестественно черные, ибо тень никогда не бывает так черна» [7] -- эта фраза из Юрия Мамлеева представляет собой прямо-таки образцовую формулу жуткого как извращенно-превращен-

ного своего. Сходный мотив отрубленной или отсыхающей руки используется Людмилой Петрушевской в рассказах «Новый район» и «Рука», вошедших в ее цикл «Песни восточных славян», построенный как сборник городского фольклора. В одном из рассказов Владимира Маканина из цикла «Сюр в Пролетарском районе» описывается борьба героя с Рукой, ее мясистыми пальцами, каждый размером с человеческий рост. Рука подкарауливает его в самых неожиданных уголках и наконец добивается своего -- душит невезучего парня. Быть может, вся страна пережила в последние годы это «возвращение вытесненного», увидела вдруг свою «сверхъестественно черную» тень, отчего жуткое и становится чуть ли не главной категорией постсоветской эстетики [8].

Не только искусство, но и сфера идеологии, пропаганды, публицистики и того, что сейчас называют «пиаром» (PR, public relations, -- это понятие, кстати, ввел племянник Зигмунда Фрейда, Эдвард Бернейс), тоже могут задействовать приемы остранения и ожутчения. Между прочим, не совсем ясно, почему Шкловский настаивает на том, что прием остранения специфичен именно для искусства: первый же приводимый им пример остранения (про «оголенные ягодицы») взят из толстовской публицистики, из статьи «Стыдно».

На рубеже XX–XXI веков в России все больше распространяется черный пиар, который прибегает к образам страшного и жуткого, чтобы представить конкурента или оппонента в образе сверхъестественного злодея или противоестественного урода. Эта «демонизация» врага вырастает в целую систему «инфернальной сатиры» и «мистического гротеска».

Вот как характеризуется черный пиар на заглавной странице одноименного сайта:

«Мы живем в мире Чёрного PR-а. Он повсюду -- на телеэкранах, в газетах, за окном. Вся реклама -- это один сплошной иссиня-черный ПиАр, обволакивающая чернота которого может затмить мир в самые светлые моменты его жизни».

«Сказки о страшных людях, которые зомбируют бедных обывателей в дни выборов, ничто по сравнению с правдой о том, что происходит в тот момент, когда несчастный семьянин с бутербродом в руках сидит и пялится в ящик или читает газету. Самый чёрный, самый грязный PR делают люди с безупречной репутацией и в ослепительно белых перчатках...» [9].

В черном пиаре господствуют мотивы злобы, вины, преступления, отчаяния, извращения, порока, нравственного падения, психической бо-

лезни, безумия, паранойи -- перечень тех самых мотивов, которые образуют кинематографический жанр «film noir», «фильм нуар» (буквально -- «черный фильм», «киночернуха») [10]. Созвучия и смысла ради можно было бы именовать этот стиль публичных отношений-поношений «**пиар нуар**». Передовицы газеты «Завтра», изображающие Ельцина, либералов, демократов, западников, евреев, интеллектуалов кровавыми демонами, терзающими душу и плоть русского народа, могут служить образчиками этого стиля **пиар нуар**.

«...Крематорий, в котором сгорает Россия. И в этом жутком зареве танцуют страшные уроды. Павианы и бабуины правительства. Большие и мелкие бесы политических движений и партий. Лысые мэры и гангстеры. Граждане трех государств. И среди них -- неистовый рыжий черт в парике из медной проволоки и в галстуке из человеческой кожи» («Черная месса Бориса Ельцина», 12 марта 1996).

«Господа из еврейского конгресса... русский апокалипсис, в который вы нас заташили, превратит вас в смрадный дым, и черти со свастиками, которые станут рыться в горячем пепле, распознают ваши скелеты по бриллиантовым запонкам и золотым коронкам» (Передовая. 26 ноября 1996).

«Ужас пришел в русские семьи, ужас с лицом Черномырдина. Заглядывает в черные окна нетопленых домов. Склоняется к колыбелям некормленных детей. Нависает, как бред, над больничными койками ветеранов. Смотрит глазами тухлой камбалы с пустых магазинных прилавков. Высовывает из банкоматов распухший лиловый язык...» (Передовая. 8 сентября 1998).

**Пиар нуар** не просто обличает и клеймит конкурента и оппонента, но вступает в область жуткого, как ее охарактеризовал З. Фрейд, -- похищает у нас глаза или заставляет их вылезать из орбит. **Пиар нуар** наделяет соперника такими свойствами, в которых читатель не может не опознать -- с ужасом и содроганием -- похищенную часть себя, реализацию собственных самых темных и запретных комплексов. «...Жуткое, возникшее из вытесненных инфантильных комплексов, из комплекса кастрации, мечты о материнском теле и т.д.» (Фрейд, 279). Эта характеристика целиком относится к вышеприведенным выдержкам: мечта о материнском теле родины и страх импотенции, страх кастрации перед теми, кто якобы уже успел ею овладеть.

1. Фрейд Зигмунд. Жуткое, пер. Р.Ф. Додельцева. // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265--266. Далее все цитаты из Фрейда приводятся по этому изданию.

2. Впервые напечатана в кн.: Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. Пг., 1919. М. 101--114.

3. Шкловский Виктор. Искусство как прием // О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 11--12, 13. Далее все цитаты из Шкловского приводятся по этому изданию.

4. Это сходство подтверждается историей термина «остранение» в немецком языке. Бертольт Брехт, левый драматург и теоретик, находившийся под влиянием русской формальной школы, перевел его на немецкий как «*Verfremdung*» или «*Verfremdungseffekt*», от «*fremd*», «чужой, чуждый, иностранный, заграничный», что выступает как почти полный синоним слову «*unheimlich*» в его прямом значении («недомашний, чуждый»). Любопытно, что в свою очередь этот брехтовский термин был переведен на русский не как «остранение», а как «очуждение» (в отличие от «отчуждения» как термина гегелевской и марксистской философии): либо по незнанию его русского источника, либо для того, чтобы отвести от марксиста Брехта всякое подозрение в связях с формальной школой.

5. Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. О.Н. Трубачева. Под ред. Б.А. Ларина. М.: Прогресс, 1986--1987. Т. 2. С. 63.

6. В английском языке жуткое -- это «*uncanny*», образованное, как и немецкое «*unheimlich*», посредством отрицательной частицы «*un*» от «*canny*» (прилагательное от «*can*», мочь) -- «благоразумный, осторожный, умелый, практичный, уютный, приятный». Можно предложить на английском такую игру понятий, которая соответствовала бы русской паре «остранение--острашение»: «*uncanonization*» (деканонизация, нарушение привычного канона) -- «*uncannization*» (превращение в страшное, жуткое).

7. Мамлеев Юрий. Утопи мою голову. Рассказы. М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1990. С. 180, 186.

8. Подробнее о жутком в постсоветской литературе см.: Эпштейн Михаил. В черной-черной стране... // На границах культур: Российское -- американское -- советское. Нью-Йорк: Слово/Word, 1995. С. 295--299.

9. Сайт «Черный Пиар». <http://black.pr-online.ru/>

10. Первыми классическими образцами этого жанра считаются такие фильмы, как «Мальтийский сокол» (1941) Джона Хастона, «Гражданин Кэйн» (1941) Орсона Уэллса, «Алая улица» (1945) Фрица Лэнга, «Сила зла» (1948) Абрама Полонски. Типические персонажи *film noir* -- бандиты, гангстеры, убийцы, детективы, частные сыщики, полицейские, ветераны войны, государственные чиновники, агенты разведки, воры и мелкие уголовники. По характеру -- прожженные циники, наглецы, головорезы, крутые, беспощадные, отчаянные, мстительные, одинокие, изломанные, страдающие маниями, фобиями и всевозможными комплексами.



Михаил Наумович ЕПШТЕЈН

## ЈЕЗИВО И НЕОБИЧНО О теоретском сусрету С. Фројда и В. Шкловског

У овом кратком трактату упоредићемо две идеје које су, истовремено и независно један од другог, изнели оснивач психоанализе Сигмунд Фројд и утемељивач формалне методе Виктор Шкловски. Ове идеје, позване да објасне психолошки и естетички утицај књижевности, показале су се као врло плодотворне и значајне у одговарајућим дисциплинама. То је фројдовска теорија језивог и концепција онеобичавања Шкловског.

### 1

У низу негативних емоционалних и естетичких стања: наказно, гадно, вулгарно, страшно – језиво заузима посебно место. Језиво не само да застрашује већ на неки начин одвлачи у дубину страха, оно у себи садржи нешто што мами, привлачи. Оно најобичније, што је већ познато, намах одшкрињује своју грозну, погубну страну. У основи језивог налази се емоционална трансмутација, некакав изненадни помак: поверење се одједном преокреће у страх, спокој и сигурност у бригу и пометњу. Осећање језе често извире из одсуства очигледне претње – из таме, тишине, белине снежног покривача, када останеш сам са собом, са својим сопственим страхом. Језиво проговара са нама из наше сопствене дубине. Навешћу неколико књижевних примера.

У мраку нам је свима било **језиво**; прибијали смо се једно уз друго и нисмо ништа говорили.

Л. Толстој, *Детињство*

Онамо, где је уобичајено по цео дан и ноћ с непрекидном тутњавом радила циновска фабрика, сада је владала необична, **језива** тишина.

А. Куприн, *Молох*

Сутон, суморна шума, густа магла и понајвише та мртва тишина давали су неизрециво **језиво** и сетну слику.

В. Арсењев, *Дерсу Узала*

Још спутана и свежа је пртина  
Још осетљива и **језива**, као вест  
У неземаљској новини ових дана  
Револуцијо, сва си као што треба.<sup>1</sup>

Б. Пастернак, *Девејстио петта*

Према Фројдовом објашњењу, „језиво је она подврста застрашујућег чији почетак лежи у одавно познатоме, у давно навикнутом”[1]. Истражујући развој појма „језиво” („unheimlich”) у немачком језику, Фројд показује да тај појам није само антоним појму „домаће”, „угодно” („heimlich”), већ се по смислу са њим преплиће. „Дакле, 'heimlich' – то је реч која грана своје значење у амбивалентним правцима, све до поклапања са својом супротношћу 'unheimlich'” (Фројд, 268). Амбивалентност се садржи у значењу „скривено, потајно, тајанствено”, које се јавља као синоним „домаћег, свога, скривеног од туђих”, али поприма и нијансу супротног – „недокучиво, страно, страшно”. Према дефиницији филозофа Ф. В. Ј. Шелинга, на којег се позива Фројд, „језивим се назива све оно што је имало да остане тајно, скривено а изашло је на видело” (Фројд, 267). Еволуција значења је следећа: домаће („heimlich”) – скривено од туђих – скривено од самога себе – испољено као нешто туђе, несродно („unheimlich”).

У буквалном смислу „unheimlich” се може на руски језик превести изразом *не по себи*<sup>2</sup>: баш то осећање туђинства у односу на самог себе изазива оно што је језиво. „Подилазе жмарци”, „коса се диже на глави” – као да се наша телесност отуђује од саме себе. Интересантно је да се као антоним израза „не по себи” не може употребити израз „по себи” у значењу бити (коме) угодно, лагодно, пријатно се осећати. То лагодно, пријатно, угодно постаје приметно тек у моменту његовог укидања, под знаком негатације, када се наше „ја” „отуђује” а тиме и „ојезује”. Језиво је „непотаман” („unheimlich”): оно у чему се своје, навикнуто, дубоко сакривено, „по-

1 У препеву Д. Максимовић „језиво” се не помиње:  
Још пртина је свежа, спутана  
осетљива још као вест.  
У неземаљској новини тих дана  
буно, таква си каква буна јест.

Б. Пастернак, *Земаљски простор*, ИП „Веселин Маслеша”, Сарајево, 1978, 47. (прим. прев)

2 У значењу: бити (коме) неугодно, нелагодно, непријатно се осећати, не бити (коме) све потаман; букв. не по себи, није спрам себе. (прим. прев)

тиснуто” из свести одједном враћа као тешко препознатљиво, преображено и у чему истовремено не можемо да не препознамо одбачени део себе.

„... Употребом речи, реч „скривено” претворила се у своју супротност „језиво”, будући да то језиво заправо не представља нешто ново или страном, него нешто што је за душевни живот одвајкада уобичајено, али што је, као последица процеса потискивања, од њега отуђено” (Фројд, 275).

Исте те 1919. године, када је С. Фројд написао студију „Језиво”, појављује се текст В. Шкловског „Уметност као поступак”, који постаје манифестом руске формалне школе у теорији књижевности [2]. Шкловски уводи појам „онеобичавање”, тј. претварање уобичајених ствари у необичне, што према њему и представља основни закон уметности. Уз то, позивајући се на Л. Толстоја и независно од Фројда, Шкловски чак прибегава појму несвесног. Постајући уобичајене, радње пониру у несвесно, а задатак уметности се састоји у томе да их оданде извуку, изнова представе нашој свести, али сада као тешко препознатљиве, необичне, такве да се на њима наша перцепција може дуго времена задржати:

„Почнемо ли анализирати опште законе опажања, видећемо како се, постајући уобичајени, покрети аутоматизују. Тако у област несвесно-аутоматизованог прелазе све наше навике... Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност... уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, која потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен...” [3].<sup>3</sup>

На свом формалном језику Шкловски говори о ономе о чему и Фројд говори на језику психоанализе: о томе како уобичајено и познато постаје неуобичајено стварајући необичност и језовитост. Фројд се као на претечу своје теорије наслања на Ф. В. Ј. Шелинга, а Шкловски – на Л. Н. Толстоја, који бележи у свом дневнику како је распремао собу и како, пошто је то чинио несвесно, на крају излази као да свега тога није ни било.

„Спремао сам собу, па обилазећи је прићох каучу, и нисам могао да се сетим да ли сам га пребрисао или не. Пошто су ти покрети прешли у навику и несвесни су, нисам могао, а осећао сам да је и немогуће да се сетим. Значи, ако сам пребрисао и то заборавио, тј. радио сам несвесно, исто је као и да нисам радио... .. ако многи проведу читав живот несвесно, тај живот као

3 Превод А. Тарасјева према В. Шкловски „Уметност као поступак”, *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд 1970, 85, 86. (прим. прев.)

да није ни постојао” (Л. Н. Толстој, Запис из дневника 29. фебруара 1897. г. (тачније 1. марта). Цит. по: Шкловски 12).<sup>4</sup>

Овде је важно то што управо најтипичнији израз домаћег („heimlich”) живота – распремање своје собе, брисање кауча, стварање „комфора” – Толстој наводи као пример несвесног, које гута живот, које живот чини непостојећим. Премештање тога несвесног у свест, претварање уобичајеног у необично – то је мисија уметности. Тако Шкловски тумачи Толстоја.

Фројд открива активнији механизам понирања у несвесно: не забрављање него **потискивање**. У складу с тим, поновно пробијање потиснутих представа назад не делује као тек необично већ као језиво, будући да му се свест **противи**. „...Језиво је скривено, уобичајено које је претрпело потискивање и поново се вратило...” (Фројд, 277). „...Језиво, настало из потиснутих инфантилних комплекса, из комплекса кастрације, фантазме о материци итд.” (Фројд, 279). Необично се враћа из заборављања, који није условљен механизмима савлађивања него механизмима навикавања, силом понављања, непријатношћу која је постала позната. Језиво је интензивнији степен необичног, као што је потискивање механизам активнији од простог заборављања. Код Фројда полови „угодно–језиво” (heimlich–unheimlich) поцепани су у већој мери, па је отуд и њихова скопчаност експлозивнија, амбивалентнија од полова „уобичајено–необично” у интерпретацији Шкловског. Али та различитост је у степену, интензитету, док су структурно „необично” и „језиво” међусобно изоморфни. Можемо се само запањити тиме што су, независно један од другог, двојица научника, психоаналитичар и књижевни теоретичар, дошли до у великој мери сличних теорија које су имале огромног утицаја свака у својој дисциплини [4].

Значајно је то што је и први пример онеобичавања, који је Шкловски узео од Л. Толстоја, повезан са компресијом осећања попут страха, одвратности, ужаса.

„У чланку ‘Срамота’ Л. Н. Толстој овако онеобичава појам шибана: ‘... људе који би прекршили закон треба свлачити, обарати на под и шибати по стражњици’, а неколико редова даље: ‘шибати по голом дебелом месу’. Уз то и коментар: ‘Зашто управо тај глупи, дивљачки начин изазивања бола, а не неки други: забадање игала у раме или у који други део тела, стезање руку или ногу у стегама, или нешто слично.’ Ја се извињавам за бруталан пример, али он је типичан за Толстојев начин пробуђивања савести” [Шкловски, 14].<sup>5</sup>

4 Исто, 86.

5 Исто, 87.

Уистину, Толстој често бира речи којима ће то што именује учинити не само необичним (страним) него и страшним. Заправо, овде страшно наступа као средство за појачавање необичности, за појачавање утиска код читаоца. Ако се радње које се приказују као просте и уобичајене, именују речима „кажњавају, шибају”, онда се оне не само онеобичавају већ и **оштрашњују**, уколико их гледамо као да је то први пут и ако се преносе са одговарајућим детаљима: „свлагити, обарати на под” итд. На тај начин, први пример онеобичавања који Шкловски наводи демонстрира колико је он заправо близак ономе што се код Фројда истиче као „језиво”, тим пре што и Фројд у уметности види првенствено средство исказивања језивог:

„Песник је кадар да увећа и умножи језиво, излазећи далеко изван граница мере могућег проживљеног искуства, дозвољавајући збивање таквих догађаја који се у стварности или не опажају или се опажају веома ретко” (Фројд, 280).

## 2

Дакако, морају се приметити и велике разлике. Међу примерима које Фројд наводи за језиво, налазе се и ови:

„Откинути удови, одсечена глава, рука ишчупана из рамена, као у Хауфовим бајкама, ноге које саме од себе плешу, као у поменутој књизи А. Шефера, све то носи у себи нешто изванредно језиво, посебице ако му се, као у последњем примеру, приписује независна радња” (Фројд, 276–277).

Ако је код Толстоја оно физички страшно и етички одвратно, у примерима које наводи Фројд, језиво се јавља у формама натприродног. Оно што припада човечјем телу, почиње да води самосталан живот, овде отуђење (*ошчуждение*) наступа као **ојезивање** (*ожуичение*). Према Фројду, „та језа произлази из сличности са комплексом кастрације” (Фројд, 277), која представља најочигледнији пример „својега које је постало туђе”. Језиво – то је туђе, није само узето из својега него је и задобило натприродну способност да води независан живот. Велики је број за то примера које наводи С. Фројд: од „Поликратовог прстена” Ф. Шилера, у којем се све јунакове жеље одмах испуњавају, као да се од њега отуђују и остварене свечано му се уручују као дар судбине, до „Човека из песка” Е. Т. А. Хофмана, где језиви Пешчани човек узима очи студенту Натанаилу – овај мотив Фројд повезује са комплексом кастрације (страх за очи, страх од слепила често представља замену страха од кастрације” (Фројд, 270). Ако

се водимо фројдовским схватањем језивога, требало би га пре потражити код Н. Гогоља него код Л. Толстоја – у причама „Страшна освета”, „Виј”, „Портрет”... Старац зеленаш који излази из оквира портрета; старица која седла и јаше младог богослова; горостасни мртавац који у настојању да изиђе испод земље тресе Карпате и Турску... Језиво у себи носи нијансу противприродног или натприродног, које је у вези са фантазијом, халуцинацијом, поновним враћањем образаца који су потиснути у подсвест те претрпели отуда двоструку метаморфозу.

Са друге стране, није обавезно да необичност прелази у језиво. Онеобичавање може имати ефекат смеха, комичан, саркастичан ефекат, као на пример у сцени „Рата и мира” када Наташа, обревши се у њој први пут, перцепира оперу и оно што је прати. „Беше неки ђаво који је певао и махао рукама све док му не измакоше даске испод ногу те га нестане у поду.” Овде се необично јавља у форми неумесног, будаластог, тривијалног и лажног, али нипошто не и језивога. Виктор Шкловски и сам наводи много примера „фриволног” онеобичавања, попут осликавања полних делова тела у форми браве и кључа, прстена и ексера (у руском фолклору), маља и авана, ђавола и пакла (у Бокачовом „Декамерону”) – овде се постиже или ефекат еротског набоја или хумористичког пада.

Необично и језиво разилазе се на опречне стране емоционално-експресивног спектра уметности: од неумесно-забавног до натприродно-страшног, од еротски заводљивога до мистички грозног... То је, вероватно, условљено различитом динамиком психичког у случају **заборављања уобичајеног и потискивања забрањеног**; у складу с тим се прво враћа у виду необичног, а друго – у виду језивога. Онеобичавање тражи опажање света умивеним оком, као да га видимо први пут, непристрасно, тражи да уђемо у своју кућу као гост. Да би се перципирало језиво, потребно је да се сусретнемо са манифестацијама забрањеног: а оно се не крије било где у кући, већ у подруму несвесног, одакле се пробија у кућу, ломећи браву као одбегли робијаш. **Ојезивање (ожутчение)** је виши стадијум онеобичавања, када се оно грана на две супротне стране при чему мени на амбивалентан начин открива и сродност и непријатељство. Необично долази у облику наивног госта, језиво – у облику убице, пљачкаша, насилника. Узгред буди речено, реч „језа” у руском језику – *жушь* – јасније него немачка реч „unheimlich” преноси баш ту страну „језивога”. По претпоставци Макса Фасмера, *жушь* потиче од дијалекатског (тулског) „жуда”, ужас, мука (отуда и „жудкий”, „жудь”), које води порекло од индоевропског „gheud-” и сродно је англосаксонском *gietan*, убијати, *agietan*, потрошити, разорити, литванском *zavinti*, уништавати, *zudyti*,

усмрћујем, *zuti*, гинути, летонском *zudu*, *zust* нестајати, тј. у први план избија семантика уништавања, усмрћивања, разарања [5].

Динамика језивог је напетост и драматичност од динамике необичног. Међутим, разилазећи се на разне стране психолошког спектра, онеобичавање и **ојезивање** се сусрећу на његовој средини, тамо где се уобичајено пробија и показује своје налачје, свој подрум, своје туђе, тамо где домаће отвара своја врата пре него што гост односно узурпатор провали унутра. Између те две стране постоји градијација прелаза: необично – неуобичајено – зачуђујуће – подозриво – узнемирујуће – плашеће – страшно – ужасно – језиво.

С тим у вези, поступак онеобичавања има своје степене интензитета. Нарочито се може предложити термин „**оштрашење**” – то је хипербола онеобичавања, уметнички поступак који опажање ствари изводи из аутоматизма и подстиче усредсређење пажње на ту ствар будући да она плаши, представља опасност [6]. Пошто је искористила средства онеобичавања приближивши осећајност необичном, уметност прелази у јаче регистре, све радије се позиционира као страшно и језиво. Савремена масовна култура настоји да „**ојези**” појаве не би ли емоционално ободрила стање душе већ отупеле од непрекидног надражујућег утицаја масмедија. Језиво је екстаза и апотеоза туђег када оно, с једне стране, наступа као метаморфоза нечега свог, познатог, домаћег, а са друге стране, као претња мом постојању, као потиснуто-враћено, савладано-непобеђено, осветничко и судбоносно. (Усуд свагда претпоставља понављање и враћање, то је неодојивост онога од чега се настојимо одвојити, неизбежност онога што покушавамо избећи.) Естетика језе јесте естетика шока, својеврсни **шоко-лад**<sup>6</sup>, када се хармонија достиже посредством шока, када се клин клином избија, када атак на душевно стање враћа то уздрманом стању душе у стање несигурне равнотеже.

### 3

Прелаз од „онообичавања” Шкловског или Брехтовог „ефекта зачудности” к Фројдовом оштрашењу-ојезењу, карактеристичан је за постсовјетску књижевност у којој се може наћи сијасет типичних и тривијалних илустрација фројдовске теорије. „Уместо сенке својих прстију, угледао је црне канце – натприродно црне јер сенка никад није тако црна” [7] – ова реченица Јурија Мамлејева представља управо образац језивог као изопачено-преображеног свога. Сличан мотив одсечене главе односно

6 Рус. *шоколад* – чоколада; *шок* – шок, *лад* – слога, склад, хармонија. (прим. прев).

одузете руке Људмила Петрушевска употребљава у причама „Нова зона” и „Рука”, које су ушле у циклус „Песме Источних Словена”, одређен као зборник градског фолклора. У једној причи Владимира Маканина из циклуса „Надреално у пролетерској зони”, описује се борба јунака с Ручком дебељушкастих прстију, од којих је сваки величине човека. Уходећи га, Рука неочекивано израња иза сваког ћошка и најзад постиже циљ – дави злосрећног младића. Могуће је да је последњих година цела земља преживела „повратак потиснутог”, наједном угледала своју „натприродну црну” сенку, услед чега језиво, сва је прилика, постаје главна категорија постсовјетске естетике [8].

Не само уметност већ и област идеологије, пропаганде, публицистике и онога што се данас назива „пиар” (PR, public relations – овај појам је, узгред буди речено, увео нећак Сигмунда Фројда, Едвард Бернејс), такође могу ставити у погон поступке онеобичавања и ојезивања. Уосталом, није до краја јасно зашто Шкловски инсистира на томе да је поступак онеобичавања специфичан баш за уметност: први пример онеобичавања који сам наводи (за „голо дебело месо”) узет је из Толстојевог публицистичког чланка „Срамота”.

На прелазу из XX у XXI век у Русији је све раширенији црни пиар, који прибегава призорима страшног и језивог ради представљања конкуренције односно такмаца у лику натприродног зликовца или противприродне наказе. Таква „демонизација” непријатеља израста у читав систем „инферналне сатире” и „мистичке гротеске”.

Ево како се црни пиар објашњава на почетној страници истоименог сајта:

„Живимо у доба црног ПР-а. Он је свуда – на ТВ екранима, у новинама, напољу. Све рекламе су један голи модрикасто-црни пиар, а црnilо које га прекрива може помрачити свет у најсветлијем тренутку његовог живота.”

„Прича о страшним људима који трују јадан свет у време избора није ништа у поређењу са истином о томе шта се заправо збива у том тренутку, када несретни добри домаћин седи са сендвичем у рукама и зури у ‘кутију’ или чита новине. Најцрњи, најпрљавији ПР праве људи са беспрекорном репутацијом и у заслепљујуће белим рукавицама...” [9].

У црном пиару господаре мотиви злобе, кривице, злочина, очаја, покварености, порока, моралног пада, психичке болести, лудила, параноје – скуп управо оних мотива који чине кинематографски жанр *film noir*, „филм ноар” („црни филм”; „тежак црњак”) [10]. Склада и смисла ради, овај стил јавног обраћања-блаћења могао би се назвати „**пиар ноар**”.



Уводници недељника „Завтра”, у којима се Јељцин, либерали, демократе, западњаци, Јевреји, интелектуалци приказују као кржави демони који кидају душу и тело руског народа – могу послужити као пример стила **пиар ноар**.

„... Крематоријум у којем догорева Русија. А у том језивом одсјају плешу страшне наказе. Павијани и бабуни владе. Велики и мали зли дуси политичких покрета и партија. Ђелави градоначелници и гангстери. Грађани трију држава. А међу њима – бесни црвени ђаво с бронзаном периком и у кравати од човечије коже” („Црна миса Бориса Јељцина”, 12. март 1996).

„Господо из јеврејског конгреса... руска апокалипса, у коју сте нас повукли, претвориће вас у дим и смрад, а ђаволи са свастикама, који ће чепкати по врелом пепелу, препознаће ваше костуре по брилијантским дугмадима и златним круницама” (Передоваја, 26. новембар 1996).

„Ужас је стигао у руске породице – ужас са лицем Черномирдина. Провирује кроз мрачне прозоре незагрејаних домова. Нагиње се над колевке ненамирене деце. Надвија се као бунило над болничке кревете ветерана. Гледа очима ужегле рибе са празних тезги по продавницама. Из банкомата плази отекли љубичасти језик...” (Передоваја, 8. септембар 1998).

**Пиар ноар** није да само раскринкава и жигоше конкуренцију и такмаце већ залази у област језивог, како ју је окарактерисао С. Фројд – одузима нам очи или их тера да се разрогаче. **Пиар ноар** чашћава противника таквим особинама да читалац не може а да – са ужасом и згроженошћу – у њима не препозна одузети део себе, реализацију својих најмрачнијих и забрањених комплекса. „...Језиво, поникло из потиснутих инфантилних комплекса, из комплекса кастрације, фантазме о материци итд.” (Фројд, 279). Ове карактеристике се у целости односе на горенаведене цитате: фантазма о материци отаџбине и страх од импотенције, страх од кастрације пред онима који су, тобоже, њоме већ овладали.

---

1. *Фрејд Зиџмунд*, Жуткое, пер. Р. Ф. Додельцева // Художник и фантазирование, М.: Республика, 1995:265–266. Надаље се сви цитати Фројда наводе према овом издању. [Преводилац је консултовао оригинал студије *Das Unheimlich* и превод на енглески.]

2. Први пут штампана у књ. *Поэтика: Сб. по теории поэтического языка*, Пг, 1919, М, 101–114.

3. *Шкловский Виктор*, Искусство как прием // О теории прозы. М.: Федерация, 1929, 11–12, 13. Надаље се сви цитати Шкловског наводе према овом издању.

4. Ову сличност потврђује историја термина *остранение* [онеобичавање] у немачком језику. Бертолд Брехт, лево оријентисан драматург и теоретичар, који је био под утицајем руске формалистичке школе, превео га је на немачки као „*Verfremdung*” или „*Verfremdungseffekt*”, од „*fremd*”, „туђ, туђински, инострани, стран”, што представља готово прави синоним речи „*unheimlich*” у њеном основном значењу („који није домаћи, туђ”). Интересантно је да овај брехтовски термин на руски језик није преведен као *остранение* [онеобичавање] него као *очуждение* [острањење] (за разлику од термина *отчуждение* [отуђење] хегеловске и марксистичке философије): да ли због непознавања руског извора да ли зарад отклањања сваке сумње да је марксиста Брехт имао икакве везе са формалистичком школом.

5. *Фасмер Макс*, Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. О. Н. Трубачева. Под ред. Б. А. Ларина. М.: Прогресс, 1986–1987, Т. 2, 63.

6. У енглеском језику језиво – „*uncanny*” је образовано као и „*unheimlich*” на немачком, помоћу одричног префикса „*un*” и „*canny*”, (придев од „*can*”, моћи) – „благоразуман, опрезан, лукав, практичан, угодан, пријатан”. На енглеском се може направити слична игра појмова, која би одговарала руском пару „остранение–острашение” [онеобичавање–острашивање]: „*uncanonization*” (деканонизација, нарушавање уобичајеног канона) – „*uncannization*” (претварање у страшно, језиво).

7. *Мамлеев Юрий*, Утопи мою голову, Рассказы. М.: Объединение „Всесоюзный молодежный книжный центр”, 1990, 180, 186.

8. Више о језивом у постсовјетској књижевности в.: *Эйштейн Михаил*, В черной-черной стране... // На границах культур: Российское – американское – советское. Нью-Йорк: Слово/Word, 1995, 295–299.

9. Сајт *Черный Пиар*. <http://black.pr-online.ru/>

10. Као први класични примери овог жанра узимају се филмови „Малтешки соко” (1941) Џона Хјустона, „Грађанин Кејн” (1941) Орсона Велса, „Црвена улица” (1945) Фрица Ланга, „Сила зла” (1948) Абрахама Полонског. Типични јунаци *film noir*-а су мафијаши, гангстери, убице, полицијски агенти, приватни детективи, полицајци, ратни ветерани, државни чиновници, обавештајци, лопови и ситни криминалци. По карактеру су овејали циници, грубијани, кавгације, тврдоглави, немилосрдни, очајни, осветољубиви, усамљени, неуравнотежени, оболели од манија, фобија, и свих могућих комплекса.

(Превод: Весна Смиљанић Рангелов)

Александар ПЕТРОВ<sup>1</sup>

*Универзитет у Питсбургу*

*САД*

*Институт за књижевност и уметност*

*Београд*

## РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И ПЕРИОДИКА

Допринос руских формалиста проучавању периодике био је изузетан али је тај вид њихове теоријске мисли дуго био потпуно занемарен, а касније је навођен углавном текст В. Шкловског о часопису као књижевном жанру из 1924. године, док су радови Ејхенбаума и Тињанова ређе помињани. Шкловски је и у другој половини двадесетих година наставио да пише о периодичком жанру, и о његовом односу према роману, а први је дао и дефиницију фелтона. Жанр фелтона, као ни новина, није разматрала ни О. Г. Шилњикова у својој иначе одличној студији о теоријско-прагматичкој концепцији руских формалиста у вези са часописом као „великом књижевном формом” (2011). Текстови формалиста, посебно Шкловског, битни су и за разумевање њихових теоријских схватања књижевне еволуције, књижевне чињенице, књижевне критике, разних жанрова документарне прозе и романа, такође као жанра „велике форме”. О тим теоријским питањима, као и о књижевном (романескном) аспекту њиховог стваралаштва, реч је у овом раду.

*Кључне речи:* периодика, часопис, новине, фелтон, роман, документарна проза, мемоари, писма, путопис, књижевна еволуција, књижевна чињеница, књижевна критика

На међународном скупу поводом обележавања стогодишњице руског формализма (1913 – 2013), који је од 25. до 29. августа 2013. био одржан у Москви, поставио сам првог дана на пленарној седници Вјачеславу Всеволодовичу Иванову, председнику скупа, питање о односу руских формалиста према жанру периодике. Одговорио ми је да се тим проблемом

1 sashapt@hotmail.com

није бавио, а упутио ме је на једног млађег учесника који на ту тему пише дисертацију. Колеге су ме затим упитале да ли ја о томе говорим у свом саопштењу, а мој одговор је био да се тог проблема само дотичем у вези са темом свог излагања – „Како је руски формализам освојио Србију”.

Питање периодике није привукло пажњу ни Виктора Ерлиха, аутора прве књиге о руским формалистима ван Русије (Ерлих 1955), а ни многих каснијих писаца књига и студија. Тако ни у мом давном тексту „Поетика руског формализма”, који је био објављен прво у наставцима у часопису *Књижевности* (Петров 1968), а затим као предговор књизи изабраних текстова руских формалиста (Петров 1970), нема ни помена периодике. Изостављена је периодика и из мојих разматрања написа Бориса Ејхенбаума о књижевности историји и теорији, које сам такође сабрао у књигу (Петров 1972).

Не значи то, ипак, да теорију руског формализма нисам имао у виду приликом покретања часописа *Књижевна историја* 1968. године, код оснивања научног пројекта „Историја књижевне периодике” 1971, а нарочито када сам писао дисертацију о Црњанском, посвећену његовој поезији у еволуцији српског песништва (Петров 1971). Чувени текст Шкловског „Часопис као књижевна форма” први пут сам цитирао у тексту „Периодика као жанр” (Петров 2010). А, осим на Бахтина, моје главно интересовање било је у тој студији усмерено на књиге савремених енглеских теоретичара о интердисциплинарној, вербално/иконичкој и мултиауторској природи периодике, као и на нека нова сазнања о жанровској свести о периодизи у српској науци о књижевности. Тек сам у предавању у Москви сва та залагања за модерну науку о књижевности у Србији и, посебно, за нови приступ проучавању периодике повезао и са конкретним теоријским текстовима руских формалиста о часописима, како њиховог тако и претходних раздобља руске књижевности.

У московском тексту, који би на енглеском језику требало да буде објављен 2015. године (мада постоје верзије и на српском и руском језику), на питању периодике сам се кратко задржао. Истакао сам да су, и поред тога што никада нису имали свој часопис, формалисти велику пажњу поклањали периодизи. Они су прво увели термин „часописна наука” (Ејхенбаум 1927: 119), коју су на почетку свог рада сматрали „бескрајно супериорнијом од студија научника и универзитетских поставки” (119), дакле од академске науке. А када су, касније, изгубили интересовање за „часописну науку”, коју су тада чинили углавном радови критичара и теоретичара симболиста, због њеног „субјективног и тенденциозног карактера” (110), нису престали да се занимају за феномен периодике.

Шкловски је први указао, мада се показало да није био сасвим у праву, да су пре формалиста у руској критици и науци часописе проучавали без обзирања на њихову књижевну форму. За разлику, ипак, од већине претходних проучавалаца периодике, он је 1924. године лансирао тезу да часопис може да постоји само као „својеврсна књижевна форма”: „Часопис мора да опстаје не само због интересовања за своје поједине делове него и због интересовања за њихове везе” (Шкловски 1990: 386). И Тињанов је истицао да су тек у њихово време часописи и алманаси почели да се схватају као „књижевна дела” и „књижевне чињенице” (Тињанов 1977: 255). А часописну критику и полемику он је дефинисао као часописну „књижевну нужност”, јер „основни живот часописа увек је критика и полемика” (461).

У том тренутку нисам знао, а од руских колега нико ми није ни споменуо, да на Волгоградском универзитету постоји Одсек за савремену књижевност и периодику, да излази *Весник Волгоградског државног универзитета. Серија 8: Наука о књижевности. Периодика*, у којем се објављују одлични историјски и теоријски радови о периодици и да је универзитетски доцент Олга Генадјевна Шиљњикова објавила тамо рад „Књижевно-уметнички часопис као ‘велика књижевна форма’: теоријско-граматичка концепција руских формалиста” (Шиљњикова 2011).

Шиљњикова је указала и на руске претече руских формалиста у проучавању периодике као специфичног феномена. Тако је Н. К. Михајловски крајем 19. века наглашавао да „дела, када се први пут јављају у часопису и одговарају на захтеве датог тренутка, не изазивају сасвим исте ефекте као у сабраним делима” (види: Шиљњикова 2011: 65). Ефекти су различити јер су, како тумачи Шиљњикова, а имајући у виду и тезе руских формалиста, „изазвани не појединим текстовима него целокупношћу часописног материјала, зато што се сви они (код одговарајуће организације садржине), дозивају између себе и истовремено се усклађују с актуалном тематиком спољашње средине” (66).

Руски формалисти су двадесетих година нагласак ставили на „литерарност” часописа, па је Шиљњикова наводила неке основне тезе у радовима Шкловског, Ејхенбаума, Тињанова. Тако је Ејхенбаум разликовао, као жанровски различит, чак жанровски супротстављен, часопис у односу не само на ауторске књиге него и на алманасе и зборнике (Ејхенбаум 2001: 26). А Шкловски је наглашавао да читалац, и поред разноликости материјала у часопису, објављене прилоге прихвата под веома одређеним углом посматрања, као делове јединствене синкретичке целине и као посебан књижевни догађај. Битан је часописни контекст. Друкчија је рецепт

ција читаоца, на пример, када у часопису чита „чланак који се налази поред одломка романа и хронике” (Шкловски 1990: 385), него када тај исти чланак чита ван часописног контекста.

Руски формалисти су поред теза о специфичности часописа као жанра великог облика, тврдили да часописи могу да утичу на формирање жанрова у текућој књижевности. И Шиљњикова је тим њиховим уверењима с правом посветила велики простор своје студије. Дебели часописи са својим јединством естетског и ванестетског материјала требало је према мишљењу формалиста да постану својеврсни узор за превазилажење кризе жанра „велике форме” у младој совјетској књижевности. Али да би се тај утицај часописа остварио требало је, по њима, да се догоди жанровска промена и код часописа тог доба. Постојала је, дакле, општа криза „осећања жанра”, на чему је инсистирао нарочито Тињанов. Том осећању, или препознавању жанра, морала је да допринесе обнова, поред часописне, и друге велике жанровске форме – романа.

Тема о односу часописног и романескног жанра заокупљала је руске формалисте и као теоретичаре и као књижевне ствараоце. Шкловски и Тињанов су изашли пред јавност и као писци типа романа, и то веома својеврсних, ствараних према теоријским идејама о спајању естетског и ванестетског материјала. Својевремено сам и ја посветио текст питању у којој су мери *Писма не о љубави или шрећа Елоиза* (1923) Шкловског нова врста романа, и сложио се са формалистичком тезом да је реч доиста о новом типу романа, чији је истакнути теоретичар био баш Шкловски (Петров 1911: 277-280). Тињанов је, наиме, поводом те књиге Шкловског написао да су у њој „одмах дати – и роман и фељтон, и научно истраживање” и да се у њој „материјал романа и фељтона преплићу на необичан начин с теоријом књижевности” (Тињанов 1993: 264). Шиљњикова подсећа да је тај тип романа добио и свој термин – „филолошки роман” (Шиљњикова 2011: 67).

Појавио се у то време и термин „фрагментарни роман” (68). Тај тип романа је са жанровског гледишта привлачио нарочито Шкловског. Као пример таквог романа он је указивао на дело Розанова *Опало лишће* I, II. Шкловски је сматрао да су књиге Розанова биле „херојски покушај” да се „изађе из књижевности” и баш је зато тај подухват Розанова створио „нову књижевност, нову форму” (Шкловски 1990: 125; Шиљњикова 68).

И у романима Тињанова укрштали су се романескни и књижевно-историјски елементи. Да ли због тих укрштаја, или зато што је била реч о веома даровитом прозном писцу, романи Тињанова су имали, а имају

и данас, знатан успех код читалаца. И поводом Тињановљевих романа створен је теоријски термин – „научни роман”.

Могућно је да је у том својеврсном подухвату тражења нових романеских облика, или бар нових типова уметничке прозе, најексперименталнији био Ејхенбаум. Он је у свом делу великог облика, условно речено роману, садржину разврстао према часописном моделу, а поглављима дао наслове карактеристичне за часописне рубрике: књижевност, наука, критика, разно. Ејхенбаумљев руски наслов *Мой Временник* можда би могао на српски да се преведе као – *Мој Ремеслов*.

Руски формалисти су показали знатно интересовање и за жанр књижевне критике. Они су иступили са једним веома радикалним тврђењем о непостојању критике у руској књижевности тог доба, али да је она неопходна (Тињанов 1993: 461). По Тињанову нити има часописа без критике, нити критике без часописа. И критика је морала да постане, као и периодика – књижевност (246). Шиљњикова је и том питању посветила неопходну пажњу, указавши и на Тињановљево разликовање три типа критике (Шиљњикова 2011: 68-69; Тињанов 1993: 245).

Постоји, међутим, још један жанр који је у вези са траженом еволутивном сменом у области жанра великих облика, посебно романа, привукао руске формалисте. Реч је била о периодичком жанру на самој граници уметничке прозе, а статус тог жанра као књижевног или некњижевног факта зависио је од књижевне еволуције у одређеном књижевном раздобљу. У питању је већ споменути – фељтон. Како ни у студији Шиљњикове значај овог периодичког жанра није био посебно разматран, мада је био предмет анализа у више чланака Шкловског, требало би му посветити неопходну пажњу.

Сам Шкловски је написао да је у књижевност (белетристику) ушао, под „условом да је био књижевник”, „преко новина”. „Те новине су биле ‘Живот уметности’ (‘Жизнь искусства’). Био сам члан редакције (...) У новинама сам објављивао теоријске чланке и фељтоне” (Шкловски 1990: 382). А од средине двадесетих година Шкловски је сарађивао у часопису *Левф*, како о том периоду пише А. П. Чудаков у предговору књиге Шкловског *Хамбургски рачун. Чланци – сећања – есеји (1913 – 1933). Две прве деценије* (1990):

„Савременост књижевности видео је у усмерености на ‘материјал, на чињеницу, на извештавање’. Рушење ‘старо-књижевног’ односа према стварима откривао је, делимично, у томе да се у књижевно дело увуче друга професија. Овде је изгледа требало одмах да се реши неколико задатака: писац је сведочио своју припадност људима, који су знали ‘занат’; активирало се

учешће 'књижевности у животу'; (писац се приближује кореспонденту – макар привремено, у првом раздобљу уласка у књижевност); на опипљив начин мења се материјал претходне књижевности. Описивање неког 'заната' требало је 'само' да предскаже нове схеме фабуле. Нови материјал, приближавање ка чињеници, документу, новинарском извештавању, нови аутор – писац мемоара и фељтона – то је било оно што је зближавало Шкловског са *Лэфом*. А уједно га је раздвајала од лэфоваца опојазовска прошлост: за њега усмереност на чињеницу и даље није била утилитарно-социјална него естетска, пожељни инструмент књижевног развоја” (Чудаков 1990: 19-20).

Шкловски је о вези периодике са књижевношћу први пут писао 1921. године поводом дела тада недавно преминулог (1919) руског философа, критичара и публицисте Василија В. Розанова: *Усамљени и Ојало лишће* у два тома. Књига *Розанов* имала је поднаслов „Из књиге 'Сиже као појава стила’”, чиме је аутор јасно указао да га Розанов не интересује као религиозни и друштвени мислилац него као уметник. Зато је књига Шкловског у критици била оцењена као изузетно занимљива, плодотворна и доследна у решавању задате теме, сведене само на стилистичку анализу, и зато сасвим нова и јединствена у приступу значајном делу руске религиозне и друштвене мисли. Али су критичари, а међу њима и, формалистима близак, Виктор Жирмунски, остали, уз позитивне оцене, код уверења да се дело Розанова не може свести само на једну димензију, ма колико она очигледно била значајна и до тада неистражена.

Шкловски је у свом стилистичком приступу кренуо од познате формалистичке тезе „да је књижевно дело чиста форма, оно није ствар, није материјал, него однос материјала” (Шкловски 1990: 120). А Розанов га је привукао тиме што су његове књиге значиле појаву једног новог жанра и велику жанровску еволутивну промену. Он је истицао да су у Розановљеве књиге били укључени цели књижевни и публицистички чланци, који су уз то били и испреплетени, као ауторова биографија, фотографије и слични материјали. Али те књиге је одликовао и постојан принцип конструкције. И у том принципу Шкловски је запазио и Розановљеву везу са пародијским романом, уз слабо наглашену оквирну новелу, као главни сиже, мада без комичних црта. А други извор тог новог жанра биле су новине, јер је Розанов у своје књиге укључивао и новинске чланке у целини (120–138).

Розановљеве новинске чланке Шкловски је назвао фељтонима, а његов приступ политичким темама типичним за овај периодички жанр. Шкловски је тада и први пут описао поступак карактеристичан за фељтон, а то је развијање појединачне чињенице у чињеницу општег и светског карактера.



И не само што је у Розановљевим књигама публицистички материјал заузимао готово половину простора, него је и за његову публицистику карактеристична техника новинских чланака. А она се састоји у наглим прелазима с једних на друге делове текста, без мотивацијске везе међу деловима.

Тезе које је изложио поводом књига Розанова почетком двадесетих година Шкловски је развијао и дограђивао током те деценије, посебно у текстовима посвећеним руским прозним писцима. У књизи *Хамбургски рачун* ови текстови су сврстани у поглавље „О савременој руској прози”, у којем је први пут на основу рукописа био објављен „Увод”, који је Шкловски писао од јесени 1922. до краја 1925, или почетка 1926. године.

Основна теза којом се у тим текстовима руководи Шкловски је усмереност на материјал, како то наглашава и А. П. Чудаков у коментарима за ову књигу. Шкловски је веровао у неопходност промене књижевне форме јер је и он био сведок припрема за појаву тих нових форми у времену када је писао о главним руским прозним писцима двадесетих година.

„Можда ће новине да буду нова књижевна форма као уметничка целина, можда ће да се роди документарна проза, као што се изгледа наговештава загрејаношћу за мемоаре и путописе. Стара сижејна форма, са судбином јунака у основи сижеа, не задовољава више писце. Указује се неколико могућности: пут Розанова, или (да би се уклонио одређени 'идеолошки укус' тог имена) пут 'пишчеве бележнице'. Код многих писаца, међу њима код Горког, Ремизова, Белог, борба између 'уопштавања' и 'деталја', о којој сам говорио /133/ завршила се победом 'деталја'" (191).

Дакле, по Шкловском у средишту тадашње руске прозе није био више сиже него поједини „моменти” дела. А пошто је сиже престао да се „осећа”, јер је та „форма” напустила „светло поље сазнања”, неопходан је био „прелазак са усмерености на конструкцију на 'материјал', на 'чињенице'" (195).

Шкловски је, међутим, сматрао да тај нови тип прозе не само што не би могао да се објављује у „часописима старог типа”, јер би за њега рекли да то „није књижевност”, него је тврдио да чак ни неки искусни часописни уредници нису у новој књижевности препознавали – књижевност.

Заинтересованост за мемоарску књижевност Шкловски је објашњавао тиме што је нова руска проза „испунила Розановљево наређење” (197). И ту праву поплаву мемоарске књижевности Шкловски није довео у везу са интересовањем за револуционарне догађаје једноставно зато што ти догађаји нису били једини предмет те литературе. Узрок те „поплаве” Шкловски је објаснио чињеницом да су писци почели да пишу мемоаре о ономе о чему су раније писали у романима. А романи су били потис-

кивани јер је усмереност на сижејну романескну форму била замењена усмереношћу на несижејне форме – на писма и дневнике. „Велики стил данашњег дана настаће од малог стила. Писац тражи чињенице. Нова књижевност су – писма с путовања” (205).

Слично је било и са периодичким жанровима као новим књижевним жанровима. О новинарки Лариси Рејснер Шкловски је писао с искреним одушевљењем. И то управо зато што је она себе као писца пронашла не у белетристици него у периодици, у новинама. „У новинама она је говорила правим новинарским гласом. Она није удостојила новине радом књижевника него је од новинског манира ставарала нови жанр. (...) У руској периодици њен стил се највише удаљио од књиге” (340).

А поводом новинара А. Зорича, у тексту истоименог наслова (1925), Шкловски је први пут понудио праву дефиницију фељтона.

„Појам фељтона је изузетно широк и стварао се историјски јер се није јавио као резултат анализе. Говори се о 'малом фељтону', о 'фељтону-роману'. Али, с гледишта технике писања, као главна црта фељтона мора да се препозна 1) веза са новинама због дневне теме, 2) свесно увођење у њега још неколико из далека преузетих тема. То увођење нових тема даје се или од почетка неочекиваним насловом, међу којим се и првим редом текста осећа нагао прелазак. Такав се наслов разјашњава тек у последњим редовима фељтона, као његова поента. Фељтон често садржи две или три чињенице, о којима се прича паралелно, или почиње од једне случајне и необичне чињенице, одакле се прелази на тему дана” (358).

И у чланку „Обојени експонат” из 1927, Шкловски је наставио да се бави фељтоном и Зоричем као фељтонистом. Тада је истицао значај медија у којем су се објављивали фељтони. Неки фељтони се проглашавају за фељтоне по месту објављивања а не по структури. Тако је поводом Зорича напоменуо да, и поред тога што су књижевни квалитети његових фељтона били знатно изнад новинског нивоа, они, вероватно, „знатно губе изван новина” (360). Ван новина они престају да буду фељтони и постају белетристика. „То је занимљив пример одређивања жанра према функцији”. Шкловски је саветовао Зоричу да у књиге у којима објављује фељтоне што више укључује новинске исечке, епиграфе и цитате. Мада је, ипак, „најбољи фељтон онај који не може да се узме из новина”.

Значај савременог фељтона, који тада није био по Шкловском схваћен од савременика, био је у томе што форма фељтона „дозвољава да се ради са савременим чињеницама” (364). И зато што „фељтон садржи елементе рада на посебан начин”. Осећање новог жанра ствара се због одно-

са између делова а не због самих „делова”. Следи и закључак да свођење фељтона на уметничку прозу, значи – „губитак” (364).

Најпознатији чланак Шкловског у вези са периодиком, „Часопис као књижевна форма”, био је објављен 1924, дакле пре овде разматраних текстова о фељтону. Али се у књизи *Хамбургски рачун* налази после њих. У коментарима се указује да је он настао у вези са полемикама о „малим”, а илустрованим часописима, и традиционалним „дебелим” часописима. Шкловски се и тада и касније залагао за мале и илустроване часописе, јер је сматрао да су „дебели” престали да се по било чему разликују једни од других. „Раније су се часописи разликовали по својим политичким усмерењима. Сада, у условима постојања једне партије, морају да се разликују оријентацијом на различите читаоце, према књижевном материјалу и тематици” (527).

Као што су Тињанов и Ејхенбаум имали негативно мишљење о критици двадесетих година, тако ни Шкловски није ценио часописе, нарочито дебеле, тога доба. Они су били сувише традиционални и зато „нису имали разлога да постоје у ранијем облику (...) Сама се књижевност удаљава од часописа” (386). За Шкловског је и то био знак очигледне кризе жанра „велике форме”.

Шкловски није сматрао да његов чланак има програмски карактер, нити је желео да га има, него је само желео да укаже на потребу за „новим радом на часописима, садашњим и будућим”, Шкловски је излазак из часописне кризе видео у стварању новог часописа „који би, стављајући једне поред другог комаде естетског и неестетског материјала, показао нам, макар и случајно – како и од чега могу да се створе ствари новог жанра” (391). И, наравно, поновио је једну од главних формалистичких теза – да су за „нове ствари и ствари будућности неопходне нове форме”.

А у чланку „Борба за форму” (1927) овој тези додао је и тезу да би „будућу књижевност требало стварати методима практичног језика”, да се мора освојити умеће „тачног описивања предмета” (391).

Не треба наглашавати у каквој се школи учи такво умеће. Чланак „О писању и производњи” (1927) садржи и реченицу да знање „описивања ствари, процеса” не треба тражити у „великој књижевности”, јер „велика књижевност није књижевност која се објављује у дебелим часописима, него је то књижевност која правилно користи своје време, која користи материјале свога времена” (400).

Шкловски, другим речима, поново упућује где би требало тражити ту нову „велику књижевност”, или бар где би била њена учионица – у новинама. И наводи имена писаца који су радили у новинама – Леонид Андрејев, Чехов, Горки и други.

Зато се и у тексту „Ка техници вансижејне прозе” (1928) на крају поново вратио фељтону како би одговорио на питање – чиме да се у прози факта замењује сиже.

„Елементарна замена је метода померања тачке приповедања, простора у путописима или времена у мемоарима. Овде је код нас чисто интересовање за материјал и условни метод преласка од чињенице ка чињеници. (...) Савремени фељтон представља покушај спајања материјала не посредством јунака него приповедача. То је разромањивање материјала. Метод фељтониста је у превођењу ствари у други план несичејним средствима, – фељтониста упоређује велике ствари с малим стварима, пресеца их на некој речи, или прича о неком случају који се догодио на Западу, поредећи га са неким случајем који се догодио код нас.

Фељтониста ради у свом фељтону оно што мора да ради идеалан уредник – наравно, не само идеални него и реални уредник. Сем тога, када говоримо да ће новине да потисну роман, онда не мислимо да ће роман да потисну поједини новински чланци. Не, сам часопис представља одређену књижевну форму, што је било јасно у епоси стварања енглеске периодике, када се очигледно осећало ауторство уредника.

У садашње време часопис је изгубио своју књижевну форму, што нарочито важи за дебеле часописе. Али се осећа органско лице у новинама, само ако оне нису преоптерећене материјалом информативног и приручног карактера. Али такве новине, као ’Црвене новине’ из свог првог периода, сигурно могу да буде оцењене као књижевна форма, при чему општа усмереност новина и оно што се код њих у начелу осећа није само у чланцима него и између чланака” (411).

Ставови Шкловског о периодици очигледно су били у сагласности са неким главним начелима теорије руског формализма: о књижевној еволуцији и књижевној чињеници, а посебно о претварању, у појединим еволутивним моментима, чињеница живота у књижевне чињенице.

И на примеру текстова Шкловског о периодици потврђује се такође једна од основних одлика руских формалиста: њихово интересовање и за књижевност прошлих времена, и за савремену књижевност. Неки од најистакнутијих међу њима, Шкловски, Ејхенбаум, Тињанов, желели су својим теоријским погледима и да утичу на еволуцију руске књижевности, да у том процесу учествују и као књижевни критичари и као књижевни ствараоци. Када Шкловски утврђује да савремени роман постоји, али само „као светлост угашене звезде” (405), а то би исто могло да важи и за оновремене дебеле часописе и многе новине, он свој задатак види и у томе да открива светлост још недовољно видљивих, углавном тек наста-

лих књижевних дела и периодичких гласила, књижевних, уметничких и периодичких жанрова у наговештају или у почецима развоја.

Према руској авангарди првих деценија 20. века руски формалисти су се односили и као њени тумачи, и као саучесници. Руска авангарда незамислива је без њих.

Њима је била туђа теорија дистанце и као теоретичарима, и као историчарима књижевности. Шкловски је, на пример, као теоретичар фељтона био истовремено и изванредан фељтониста, као што је и као теоретичар романа био и аутор значајног авангардног романа. Више склони науци од Шкловског, а и мање спремни да буду у првим редовима књижевних полемика и правих битака, Ејхенбаум, Тињанов, Јакобсон, такође су били, сваки на свој начин, активни, успешни и делотворни у процесу књижевне еволуције руске књижевности свога доба.

А када је реч о периодици, мада – да поновим – нису имали свој часопис, они су према својим начелима не само бирали где ће да објављују своје радове него су и, нарочито Шкловски, утицали на уређивачку политику изабраних периодичких гласила.

Руски формализам био је јединствена појава у 20. веку у науци о књижевности, било да је реч о историји или теорији књижевности, или књижевној критици. Парафразирајући Шкловског (исто, 33), могло би се рећи и да је то била историја и теорија књижевности у књижевности, а и историја људи који су живели књижевношћу. „Био је футуризам, ОПОЈАЗ, Леф” – и све је то прошло кроз Шкловског, како је он то написао (исто), а и кроз руски формализам у целини. Они су у једном преломном историјском тренутку поново венчали науку и књижевност, а овај рад требало је да покаже – и књижевност и периодику (часопис, новине, фељтон). Ако су руски формалисти знали и за „укус неуспеха”, на стогодишњицу настанка њиховог покрета цео свет зна да без њих не би било многих достигнућа ни у науци, ни у књижевности, ни у периодици као књижевном жанру.

## ЛИТЕРАТУРА

- Erlich, Victor, *Russian Formalism, History, Doctrine*, 1955.  
 Петров, Александар, *Поетика руског формализма*, Књижевност, Београд, 1968.  
 Petrov, Aleksandar, *Poetika ruskog formalizma*, Beograd, 1970.  
 Петров, Александар, *Поезија Црњанског и српско ђесништво*, Београд, 1971.  
 Петров, Александар, „Ејхенбаум – историја и теорија књижевности”, у: Ејхенбаум, Књижевност, Београд, 1972.  
 Петров, Александар, „Периодика као жанр”, у: Жанрови у српској периодици, Београд, 2010.

- Петров, Александр, Романописац Шкловски – шта је роман, у: Пре прошлости II, Београд, 2011.
- Тынянов Ю.Н, „Литературный факт”, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, 1977.
- Тынянов Ю.Н, „Журнал, критик, читатель и писатель”, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, 1977.
- Шкловский, Виктор, *Гамбургский счет*, Москва, 1990.
- Шильникова, Ольга, Г., „Литературно-художественный журнал как 'большая литературная форма': теоретико-прагматическая концепция русских формалистов”, Вестник Волгоградского государственного университета, Серия 8: Литературоведение. Журналистика, Но. 10/2011.
- Тынянов Ю.Н, „Литературный факт”, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, 1977.
- Тынянов Ю.Н, „Журнал, критик, читатель и писатель”, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, 1977.
- Тынянов, Ю. Н, *Литературный факт*, Москва, 1993.
- Шкловский, Виктор, *Гамбургский счет*, Москва, 1990.
- Эйхенбаум, Борис, „Тори формального метода”, Литература: Теория. Критика. Полемика, Ленинград, 1927.
- Эйхенбаум, Борис, „Теория формального метода”, Литература: Теория. Критика. Полемика, Ленинград, 1927.
- Эйхенбаум, Борис, М, „Мой современник...” Художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов / Б. М. Эйхенбаум, Санкт Петербург, 2001.

## RUSSIAN FORMALISM AND PERIODICALS

### Summary

The contribution of the Russian Formalists to the study of periodicals was extraordinary, but that aspect of their research remained for a long time neglected, while later mainly the 1924 article of V. Shklovsky on the journal as a literary genre was quoted, while works of Eichenbaum and Tinjanov were mentioned sporadically. In the second half of the twenties Shklovsky continued writing on the periodical genre and its relationship to the novel, providing also the first definition of the feuilleton. Even in O. G. Shiljnikova's otherwise excellent study on the theoretical-pragmatic ideas of the formalists regarding the journal as a «big literary form» ( 2011), discussions on the feuilleton and newspapers are missing. The formalists' contributions, especially those of Shklovsky, are also important in view of their theories on evolution, literary facts, literary criticism, various genres of documentary prose and the novel as another genre of «big

form». Our study focuses on such theoretical issues as well as on the literary aspect of their work.

Russian Formalism gave a unique contribution to 20th studies of history and theory of literature as well as literary criticism. Paraphrasing Shklovsky we might say that it was the history and theory of literature within literature itself, but also the history of men and women who lived literature. «There was Futurism, ОПОJAZ, Lef» - and all of this passed through Shklovsky, as he himself observed, and also through formalism as a whole. In a crucial point in time, the formalists restored the «wedlock» between science and literature, while, as our study shows, the same relationship was reinstated between literature and periodical genres (journal, newspaper, feuilleton). Even though the formalists had tasted the «taste of failure», on the 100th anniversary of their movement the whole world is aware that without their contribution many achievements in science, literature and the study of periodicals as a literary genre would not have been possible.

*Keywords:* periodicals, journals, newspapers, feuilleton, novel, documentary fiction, memoirs, letters, travel account, literary evolution, literary fact, literary criticism

*Aleksandar Petrov*





Бојан М. ЈОВИЋ<sup>1</sup>

*Институти за књижевности и уметности  
Београд*

## ВИКТОР ШКЛОВСКИ, КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ: РАНИ РАДОВИ<sup>2</sup>

У тексту се описују идеје Виктора Шкловског умерене ка одређењу (поетике) кинематографије и њеног односа према (поетици) књижевности у раздобљу формулисања руске формалистичке мисли о филму (1918-1927). Истиче се важност разматрања проблематике филма за формулисање битних претпоставки књижевног процеса, као и противљење преношењу и примени тема и поступака из књижевне у филмску област, и обрнуто. При томе се осавременењена комедија дел'арте са фиксираним маскама-ликовима и конструкција сижеа у духу (старогрчког) авантуристичког романа издвајају као пожељне особине „чисте” кинематографије.

Рад скреће пажњу и на Шкловскијеву опчињеност Чаплиновом уметношћу која се по правилу узима као узорита за „праву” кинематографију, али и за (негативни) пример продирања филмских поступака у литературу. Укратко се излажу идеје Шкловског о семиотици, семантици и синтакси филма. На крају се указује на став да је заступљеност семантички (не)обележених елемената у сижејној конструкцији издвојена као основно начело разликовања „поетског” од „прозног” филма.

*Кључне речи:* Виктор Б. Шкловски, руски формализам, поезика, кинематографија, Чаплин, сиже

---

*Филм је природни наследник позоришта, а можда и књижевности. Можда ће у себе ући и позориште, мада вероватно неће.*

---

1 alias@bvcom.net

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевности у европском културном простору* (ON178008), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

*Сложеније је питање односа између филма и књижевности. Човек може да одбацн ово питање речима да књижевности није стало до филма, још је једноставније рећи да филм кинематографише књижевности.*

*Али, ове две појаве уметности толико су различите по својој грађи да је тешко одредити законе утицаја.*

*Поетика филма је поетика чистог сжеа. До тога ју је довела сама природа снимања, али шоме још доприноси и светска књижевности. Чак и најпсихолошкија од светске књижевности — руска, постаје све сжејнија из дана у дан.*

*Дима и Стивенсон постају класици. Достојевски одушевљава на нов начин — као криминални роман.*

*На тај начин филм, уз сву ограничености својих средстава, може да конкурише књижевности.*

В. Шкловски, „Књижевност и филм”

Овај рад покушаће да у кратким цртама представи основне ставове о односу књижевности и филма у размишљањима једног од оснивача руског формализма, Виктора Борисовича Шкловског [1893-1984], у раздобљу од првих његових радова до објављивања колективног зборника формалиста посвећеног кинематографији, *Поетика филма (Поетика кино, 1927)*. Списак Шкловскијевих радова посвећених различитим видовима филмске проблематике броји око 100 јединица, обухватајући временски распон од преко шездесет и пет година; (најранији) његови кинематографски чланци, међутим, нису у потпуности прикупљени нити су, пак, до краја пописани (неколико их је откривено и прештампано тек недавно – види Јангиров 2002), стога се мора имати на уму да је слика раних погледа Шкловског на филм за сада још увек само релативна, подложна допунама и изменама.

Оно што је сасвим извесно јесте чињеница да, напоредо са сарадницима из тзв. руске формалистичке „школе” (Борис Ејхенбаум, Јуриј Тињанов, Борис Казански, Осип Брик, Адријан Пјотровски), Шкловски, један од првих совјетских теоретичара кинематографије, двадесетих година прошлог века интензивно расправља о особинама филмске уметности, настојећи да изгради „поетику филма”, упоредиву са формалистичком поетиком литературе. У потрази за научним основама онога што од да тог текста чини књижевно дело – ‘књижевности’ (*литературности*), формалистичко инсистирање на специфичности књижевности нужно подразумева и анализирање и уважавање формалних особености других уметничких медија (Бејкер 2010: 7); филм, као најмлађи и најраспрострањенији од њих, добија при томе посебну пажњу.

Филмска пракса и теорија привлаче Шкловског због јединствене могућности да се размотри развој уметничке гране из непосредне „грађе живота”, у својеврсној „теоријској лабораторији” која није постојала у већ установљеним уметностима; потом, кинематографија је област у којој се може проверити да ли су основне методолошке и теоријске поставке „формалне школе” везане за књижевност успешно примењиве на друге уметности, тим више што је, како сам Шкловски истиче, количина доступних филмских материјала још увек савладива и стога се може најшире обухватити формалистичким „научним” методом: „Филм је још увек прегледан, може се створити наука о филму, механизовати до краја.” (Шкловски 1987: 787)

Већ у првим прилозима о кинематографији, објављеним крајем друге деценије прошлога века („Кварење филма” / «Порча кинематографа» 1918, „О филму” / «О кинематографе», *Искусство коммуны* 23.02.1919, и „Филм као уметност” / «Кинематограф, как искусство», *Жизни искусства*, 1919), недуго након пионирских формалистичких радова/манифеста на књижевне теме, Шкловски формулише темеље свог теоријско-методолошког приступа питањима филма, непрестано их сучељавајући са погледима на друге уметности, пре свега са схватањима књижевности. Након ових почетних и спорадичних прилога на тему кинематографије, Шкловски отпочиње са подробнијим разматрањем филмске уметности од јесени 1921. године, када се, суочен са непосредном опасношћу хапшења због десних скретања, склања у најпре у Финску, потом 1922. године и у Немачку. У Берлину 1922. године држи предавање „Књижевност и кинематограф”; истоимену књижицу објављује годину дана касније, када уређује и зборник текстова посвећен Чарлију Чаплину, колективни напор који се сматра једним од првих совјетских покушаја систематске филмске анализе. По повратку у домовину, почиње да се и конкретно бави филмом, испрва то посматрајући као случајну и успутну делатност; Шкловски, међутим, убрзо почиње да сматра да је рад у „трећој фабрици државног филма” његово „друго занимање”, пишући и већи број филмских сценарија. (Шкловски 1983: 361-366; Чудаков 1990: 23) Ово дубоко занимање, и писање и о филму и за филм, отац руског формализма неговаће практично до краја живота.

Од најранијих прилога, Шкловски се окреће питањима односа књижевности и филма, оштро одељујући две уметности и сматрајући да примесе књижевности у кинематографским остварењима само штете филму (отуда и наслов првог прилога посвећеног кинематографији – „Кварење филма”); недуго затим, успротивиће и супротним тенденцијама, преносењу филмских тема и поступака у књижевност. Са друге стране, Шк-

ловски не одриче сваку помисао на везу литературе и кинематографије, чувајући је, пре свега, кроз заједничке темеље анализе карактеристичних појмова и поступака ове две уметности; из тог разлога, у готово свим битнијим Шкловскијевим прилозима посвећеним филму, поређење са књижевношћу и одређење према њој намеће се као неизбежно.

У раним радовима руски поетичар сматра да је филм, као најмлађа уметност, потенцијални носилац нових облика театарске игре који би могли да замене пресахле традиције позоришта на умору. (Шкловски 2009: 19) Шкловски при томе не инсистира на потпуној новини филма као изражајног медија, већ у складу са формалистичким гледањем на динамику уметничкоисторијског процеса у коме се непрестано оживљавају (привремено) заборављене традиције,<sup>3</sup> истиче да кинематографија заправо ствара нове маске, нове традиције арлекинијаде – кинематографску комедију чију душу чине потера и акробација, са најважнијим представницима глумцима Максом Линдером, Глупишкином, Поксоном. Са друге стране, „осижењење” (руског) филма које су извршили књижевност и књижевници („речари”) – укључујући ту и футуристу Мајаковског, према мишљењу Шкловског гуши уметнички потенцијал кинематографије и намеће јој традиције лошег позоришта и романа.<sup>4</sup> Стога се филм, рођен да измисли акцију, у Русији своди на уточиште психологије и стања душе. (Исто: 20)

Шкловски истиче да је у филму битан начин повезивања мотива који формирају наративни образац; савремени филмски мотиви настављају традицију онога што у италијанској комедији дел’арте настаје под именом маске – сталних типова, налик на шаховске фигуре, који по својој суштини онемогућавају развијања психолошки утемељених ликова, односно објашњење карактера. Кретање таквих маски и њихов међуоднос не заснивају се на логици стварног живота већ на у себи затвореним правилима, и занимају аутора на исти начин као што кретање сваке фигуре занима шахисту. (Исто: 28-29)<sup>5</sup>

3 Рани филмски текстови садрже у себи и зачетке формалистичких идеја о динамици историје уметности / књижевности. Тако, „Кварење филма” отпочиње напоменом о томе да свака нова уметничка епоха не гаји форме које јој непосредно претходе већ оне пре њих, односно да се окреће споредним традицијама и гранама уметничке еволуције. Даље, у тексту „О филму”, Шкловски истиче чувену тезу да у историји уметности, нарочито у историји књижевности, наслеђивање старешинства не иде са оца на најстаријега сина већ са ујака на нећака.

4 Шкловски такође упозорава и на опасност спајања старијих и млађих слојева уметности, која може довести до пропасти одличних могућности, истичући као нарочито болне покушаје да се кинематографија „преримује” у нешто „позоришно” и „књижевно”. (Шкловски 1985: 15)

5 У каснијим радовима Шкловски ће се поново вратити овој теми, сада у ширем теројском промишљању: „Занимљива црта филма јесте његово потпуно занемаривање мотивације. Мотивацијама називам објашњење сижејне конструкције животом. У ширем смислу речју ‘мотивација’ наша школа (морфолошка) подразумева свако смисаоно оправдање уметничке конструкције. Мотивација је у уметничком делу секундарна појава.” (Шкловски 1987: 793).

Сходно томе, филм има посла не са кретањем као таквим (одатле, истиче Шкловски, неуспех свих кинематографских репродукција балета) већ са покретима-поступцима / чиновима који се уланчавају по начелима уметности приповедања. Дата особеност изражава се у два правца: филмски сценарији се истовремено запућују са једне стране трагом комедије маски, са њеним сталним ликовима, са друге пак трагом авантуристичког романа, са техником богато развијених успоравања, нестанака, отмица, скокова и других гегова, сличних одговарајућим поступцима у грчког авантуристичком роману.

Истицањем оживљавања и препорађања двеју традиција као темељних састојака савремене филмске производње, Шкловски практично наговештава увођење теме која ће истовремено представити и остварење његових тадашњих кинематографских погледа и анализу самосвојне кинематографске појаве од планетарног значаја – уметности Чарлија Чаплина. Наиме, попут већине теоретичара филма друге и треће деценије прошлога века, и Шкловски по откривању Чаплинових слепстик комедија у иностранству (Берлин) постаје опчињен филмовима у којима је Мали скитница играо главну улогу. Чаплинова вештина показује му се као изузетан спој уметничког квалитета и одлика које се виде као битне за филм као самосвојну грану уметности. Шкловски ће тако у Немачкој објавити два рада већег обима посвећена филму, у којима се на битан начин дотиче Чаплина. У изузетно важном предавању „Књижевност и кинематограф” одржаном 1922,<sup>6</sup> и објављеном као књига годину дана касније, Шкловски износи тезу да суштину (Чаплиновог) филма чини ослањање на акцију због њених ефеката – широки гестови, подигнуте обрве, плач – заједно са оштрим, истрзаним покретима које је канонизовао Чаплин.

У темељу Чаплинове уметности стоји исто начело одступања/отклона од уобичајеног као и у књижевности – Шкловски сматра да у својим филмовима Чаплин игра увек исту улогу, стварајући у публици утисак напетости између сталног лика и позадине која се непрестано мења, и та се напетост објашњава као пример приповедног онеобичавања. При томе, Чаплин је увек отуђени аутсајдер, кроз чију тачку гледишта публика тумачи приказано друштво.

Шкловски се позива на Чаплина и у својим разматрањима сложених односа између филма и књижевности, наводећи управо чаплинизам као пример за „нову стилизацију” код писаца који упражњавају позајмице од филма. Сви „суви” Чаплинови покрети са заустављањем на крају сваког периода кретања, са већ уходаним традиционалним поступцима – Ча-

6 У Дому уметности у дискусији су учествовали и Владимир Мајаковски, Андреј Бељи, Борис Левидов и Евгениј Чириков. (Летопис : 29)

плин хода, Чаплин се смеши итд, карактеристични су за филм и рођени су на траци, као што је *билина* рођена у речи. Према Шкловском, уводи чаплинизам у књижевност значи изнова правити „сладолед од јоргована”, (Шкловски 1987: 618) – другим речима, на вештачки начин покушавају да се есенција једне области пренесе тамо где јој није природно место, без икаквих игледа да се дође до жељеног естетичког резултата.

Поред тога што је објавио наведени спис, Шкловски ће у Берлину уредити и малу књигу чланака о Чаплину, која представља како један од првих зборника огледа у Европи посвећених филмском комичару тако и један од најранијих совјетских покушаја колективног и систематског писања о филму (Шелдон 2008: VIII). Шкловски у предговору зборника наводи да је изворно имао намеру да напише књигу о Чаплину, како би дао поређење његовог схватања комедије са теоријама Аристотела и Бергсона, али су га недостатак времена као и недовољно техничко знање о филму спречили да је оствари. У ономе што је, пак, написао, прилогу „Шарло полицајац,”<sup>7</sup> Шкловски доводи Чаплина и његову трупу у непосредну везу са разним културно-уметничким традицијама, најпре са италијанском комедијом и са оним уметничким поетикама које настоје да остваре циклизацију на темељу сталних ликова – маске (луткарско позориште, представе са лудама); такође, Чаплинови поступци у филму *Шарло полицајац* разматају се из перспективе народне комике (сукоб дива и маленог јунака). Када је реч о самој Чаплиновој комичкој вештини, Шкловски је сада унеколико критичан према њој, истичући да су глумчева средства (нарочити ход и кретње) заморни, то јест једнолични. (Шкловски 1923: 37-53)<sup>8</sup>

7 Поред Шкловског, оригиналне прилоге дали су и Пјотр Богатирјов и Константин Терешкович; зборник је илустровао В. Грјунберг.

8 Књига текстова посвећена Чаплину наишла је на широк одјек и доспела у руке и неких мање очекиваних читалаца – тако се није много допала Максиму Горком, који је у то време штирио Шкловског у Совјетском Савезу; примивши писмо са коментаром и прекором Горког у вези са његовим тренутним занимањима и снажним убеђивањем да се врати књижевним анализама, Шкловски свом заштитнику одговара у готово дрском тону:

деклинација	коњугација
Н. Чарл	Ја Чарлим Ти Чарлиш
Д. Чарлу	Он Чарли
А. Чарла	Ми Чарлимо
И. Чарлем	Ви Чарлите
Л. О Чарлу	Они Чарле

Врло добро, и не разумем због чега се ви љутите, тако ми бога, више нећу. Сутра ћу написати Дон Кихота.” (Недатированно писмо В. Шкловског к М.Горькому (апрел 1923 года, В. Б. Шкловский, *Письма М. Горькому. 1917–1923 гг.* / Публ. А.Галушкина.—«De Visu», М., 1993, № 1 с. 38, у: Јангиров 2002)

Опет, Чаплин служи Шкловском и да 1923. године изложи основе погледа који се означавају као први семиотички приступ теорији филма, обухватајући наглашавање кретања-акције и психолошког процеса који се изазива код филмског гледаоца. (Шкловски 2014: 6) Чаплин, кога Шкловски назива „првим филмским глумцем” за разлику од позоришних глумаца или руских филмских глумаца који себи мрмљају у браду, „не говори – он се креће. Он ради са филмским материјалом уместо да себе преводи са позоришног језика на језик екрана.” (Шкловски 2005: 323-324)<sup>9</sup>

Пошавши од маски арлекинијаде као градивних елемената филмске уметности, наставивши са Чаплином као репрезентативним представником новог медијума у коме су сједињени непромењиви тип, покрет и низање догађаја без дубље мотивације,<sup>10</sup> Шкловски развија и усмерава своју анализу филма ка областима синтаксе и семантике. Следеће заједничко подручје књижевности и филма о коме се подробно расправља јесте употреба сижеа у распоређивању (специфично филмских) јединица грађе. Шкловски у више наврата описује разноврсне моделе сижеа које се могу срести у књижевности, истичући да филм из књижевне традиције преузима две основне врсте – сиже са развијеним паралелама и сиже са загонетком. Испреплетене напоредне радње са заједничким јунаком и „сиже-тајна” (углавном као премештање унутар сижеа када догађаји у делу нису дати хронолошким, већ било којим другим редом), у највећој мери одговарају природи филма.<sup>11</sup>

Основна разлика у начину организовања сижеа потиче из темељне разлике ова два уметничка медијума – филм показује а не приповеда; захваљујући томе, није му потребна (психолошка) мотивација да би показао сцене једну за другом. „У једном делу филма је потребно да сниматељ покаже изглед града одозго, у другом је требало да наступи учени мајмун, у

9 Шкловски овде признаје да му одређење Чаплинове комике измиче, упућујући да би њену суштину можда требало тражити у високој аутоматизацији.

10 Чаплинова уметност биће предмет разматрања и у другим радовима из овога раздобља посвећеним проблематици филма и њеног односа према књижевној и позоришној традицији; како било, интересовање Шкловског за комичара постепено слаби, закључно са „Писмом Чарли Чаплину” из 1931. године. (Шкловски 1985 : 152-154)

11 И у овом и у другим текстовима из раног раздобља Шкловски даје бројне примере књижевних и филмских сижеа, истичући њихову (не) прикладност књижевном или филмском медијуму. Примера ради: „Тако ‘детективски роман’ није ништа друго до романи тајни са професионалним одгонетачем. У филму тријумфује сижејно премештање, најпре имамо неколико сцена које не разумемо и које се тек после разјасне у облику приче једног лика, при чему немамо, уз мотивацију причом, причу о догађају као у роману, већ чисто сижејно премештање, односно, као да је део филма једноставно исечен и стављен на крај.

У овом смислу филм је без сумње јачи од књижевности. Али је зато далеко слабији у области наговештаја којим се обично у књижевности подржава интересовање за одгонетку тајне. Филм не допушта двосмислености.” (Шкловски 1987: 791)

трећем делу истог филма приказан је балет итд. И све се ово заједно гледа с интересовањем. Сиже филма је искусан избор околности, успешно временско премештање и успешни контрасти.” (Шкловски 1987: 793)

У потоњим размишљањима Шкловски одлази даље, настојећи да понуди још формалније одређење „филмскога језика”, и даље га поредећи са природним језиком и књижевношћу. У том светлу, филм се одређује као уметност смисленог покрета: филму је потребан значењски чин, као што је књижевности потребна реч, и сиже (као што су слици потребни семантички елементи), без кога је тешко усмерити гледаоца, дати одређени правац његовом погледу. Основна јединица филма је кино-реч, одломак фотографске грађе са јасним значењем. Зато фотографска грађа по својој суштини нагиње сижеу, као начину организовања кино-речи, кино-рече-ница.<sup>12</sup> (Шкловски 2009: 49)

Крај интензивне тематизације односа књижевности и филма, то јест књижевне и филмске поетике код Шкловског, значиће објављивање круне колективног напора руских формалиста – зборника посвећеног кинематографији *Поетика филма* (1927) у коме су учествовали и Ејхенбаум, Тињанов, Казански, Пјотровски, Михајлов и Москвин. Шкловски ће за зборник приложити рад „Поезија и проза у филму”, у коме ће, на основу разматрања проблематике темељних генолошких односа у књижевности, описати одговарајуће кинематографске појаве. Према Шкловскијевом мишљењу, покушаји раздвајања врста текста на основу ритма нису до краја јасни те стога ритмичне особине не могу да послуже као одлучујући чинилац разликовања песничког од прозног рада; са друге стране, у конструкцији сижеа и смисаоној композицији, прозно је дело засновано на низању стварних ситуација; тако је и у књижевности и у филму. Међутим, управо заменом елемената конкретне стварности вишезначним (или симболичним) сликама – њиховим понављањем, убрзањем покрета и ритма смењивања слика, монтажом – кинематографско остварење усмерава се ка поезији.

На тај начин, Шкловски поред „прозног”, дозвољава постојање и „поетског” филма, који се одликује не неким посебним, ритмом већ превагом техничких и формалних црта (над реално значењским), и њиховим композиционим уланчавањем: филм без заплета (радње из живота) у својој суштини представља поетски филм. (Шкловски 2001: 91)

Кинематографска мисао Шкловског тако прави пун круг, мењајући регистре али се непрестано враћајући својим почецима – одређивању

12 Шкловски се у овој фази своје мисли потпуно удаљава од репрезентативне функције кинематографије: „Грађа филма није снимљени предмет већ посебан начин на који је он снимљен. Само посебан приступ сниматеља чини слику видљивом.” (Шкловски 2009 : 49)



елемената филмске грађе и начела њиховог уланчавања. Пошавши од нарочитих позоришних традиција, током времена она се развија до формалне синтаксичке и семиотичке анализе и постулирања апстрактног, поетског филма. У каснијем бављењу кинематографијом, поред сценаристичког рада, Шкловски се од поетичких и теоријски усмерених расправа окреће проблемима ауторских поетика и конкретних питања везаних за појединачна остварења, само се спорадично дотичући начелних проблема филмске теорије.

\*\*\*

Став Виктора Борисовича Шкловског према филму обележен је двоструком, противуречном, мотивацијом – са једне стране Шкловски неоспорно осећа неодољиву привлачност покретних слика, њихов практични и теоријски уметнички потенцијал, и филму, аналитички или стваралачки, посвећује свој интелектуални живот. Као савремени изум, који одговара природи људске мисли, кинематографија је очаравајућа појава („Људска мисао је створила нови неинтуитивни свет према својој слици и прилици. С те тачке гледања филм је најзначајнија појава у савременом свету, и можда не трећа него прва по величини.” (Шкловски 1987: 614) Са друге, пак, стране, код Шкловског је непрестано присутна извесна доза уздржаности, на тренутке чак и ниподаштавања кинематографије: најпре због њене суштинске мане, коју истиче управо у поређењу са књижевношћу – док на поезију / уметност Шкловски гледа као на свет непрекидности, свет непрекидне речи („стих не може бити разбијен на акценте, он нема акцентираних тачака, има место преламања линија силе.” (Исто), филм је производ „прекидног” света, и као такав у основи изван уметности. Правци конкретног развоја кинематографије донели су Шкловском, по свој прилици, превасходно теоријско-поетичко разочарење:

„С тугом гледам развој филма и желим да верујем да је његово славље пролазно. Проћи ће векови — неће бити ни долара, ни марке, неће бити виза, неће бити држава, али су то све ситнице, детаљи.

Не, векови ће проћи, и људска мисао ће прећи границу коју јој је поставила теорија граница, научиће се да мисли у процесима и поново ће доживети свет као непрекидност. Тада неће бити филма.” (Шкловски 1987: 615)

Уколико до обнове света непрекидности и није дошло, кинематографија је у сваком случају била Шкловскијева судбина, и као медијум је доживела само још веће ширење и заступљеност, као што је и филмска

мисао напредовала и у многоме превазишла формалистичке теоријске погледе. Како било, у (раној) историји промишљања филмске уметности као поступка, суштине њеног медија, препознавања вредности Чаплинове уметности, истицања кинематографских предности и ограничења изражајних могућности, семиотике и синтаксе филма, и пре свега односа књижевности и филма, допринос Виктора Шкловског у уочавању, описивању и постављању проблема битних за кинематографску уметност остаје трајно интелектуално добро.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бејкер 2010: R. E. Baker, *Shklovsky in the Cinema, 1926-1932*. Masters thesis, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/378/>
- Јангилов 2002: Р. ЯНГИРОВ «Я Чарлю, ты Чарлишь, он Чарлит, мы Чарлим...» Забытые тексты из творческого наследия Виктора Шкловского, *Киноведческие записки*, No 61. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/681/> Приступљено 01.11.2014.
- Летопис : Летопись русского кинематографа за рубежом (сост. Р. М. Янгиров) (pdf) [http://www.bfrz.ru/data/cinematograf\\_iangirov/letopis.pdf](http://www.bfrz.ru/data/cinematograf_iangirov/letopis.pdf)
- Чудаков 1990: В. Б. Шкловский, *Гамбургский счет: Стиль и воспоминания – эссе (1914–1933)* Предисловие А. Чудакова, Москва: Советский писатель
- Шкловски 1923: *Чайлин*, Сборник статей. Берлин: Издательство журнала *Кино*
- Шкловски 1983: В. Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва : Советский писатель.
- Шкловски 1985: В. Шкловский, *За 60 лет. Работы о кино*. Москва : Искусство
- Шкловски 1987: „Књижевност и филм”, *Књижевности*, год. 42, књ. 84, бр. 4, 5 (1987), стр. 613-618, 787-795.
- Шкловски 2005: *Poetika Kino - Theorie und Praxis des Films im russischen*
- Шкловски 2001: *Поэтика кино* : Перечитывая «Поэтику кино» / Под общ. ред. Р. Д. Копыловой. - 2-е изд. - СПб. : РИИ *Formalismus*. Herausgegeben von Wolfgang Beilenhoff, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Шкловски 2009: *Poétique du film : Textes des formalistes russes sur le cinema*, Albera, François (ed.), Lausanne : L'Âge d'homme.
- Шкловски 2014: "Viktor Shklovsky in the Film Factory", [https://saladofpearls.files.wordpress.com/2014/09/shklovsky\\_in\\_the\\_film\\_factory-\\_ver3-layout.pdf](https://saladofpearls.files.wordpress.com/2014/09/shklovsky_in_the_film_factory-_ver3-layout.pdf) Приступљено 15. 11. 2014.

## VIKTOR SHKLOVSKY, LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY : EARLY WORKS

### Summary

This article describes the ideas of Viktor Shklovsky aimed at defining (poetics of) cinematography and its relation to (poetics of) literature in the period of formation of the Russian Formalist thought on film (1918-1927). It emphasizes the relevance of reflecting upon the problems of cinematography for the formulation of important assumptions of the literary process, as well as Shklovsky's opposition to the transposition and implementation of topics and methods from literature to film, and vice versa. In doing so, modernized comedy dell'arte with fixed-masked characters and constructed plots in the spirit of (ancient Greek) adventure novels are set-aside as desirable characteristics of «pure» cinema.

The paper draws attention to the Shklovsky's fascination with Chaplin's art, which is taken as exemplary for the «real» cinema as well as the (negative) case of penetration of movie techniques in the literature. Short summary of Shklovsky's ideas on semiotics, semantics and syntax of the film, is given. The end of the paper indicates that Shklovsky singles out the presence of semantically (un)marked elements in the construction of plot as the basic principle of distinguishing «poetical» from «prose» films.

*Key words:* Viktor B. Shklovsky, Russian formalism, poetics, cinema, Chaplin, sujet

*Bojan M. Jović*



Предраг ТОДОРОВИЋ<sup>1</sup>

*Институт за књижевност и уметност  
Београд*

## РАБЛЕ – БАХТИН: КАРНЕВАЛ – РЕВОЛУЦИЈА<sup>2</sup>

У нашем раду бавимо се Бахтиновим лудим анализима Раблеовог ремек-дела *Гарганџа и Паншагруел*. Пишући у време револуционарних збивања у Совјетском Савезу, Бахтин се окреће темама ренесансе, телесности, плотског, гозбеног, надасве карневалског поимања света, народне културе и хумора. И сам жртва Стаљинових прогона, он ће се од терора бранити генијалним промишљањем у оквирима не само теорије књижевности, већ и естетике, философије, антропологије, семиотике. Бахтинова књига *Сиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* остаје и данас као стожерна у проучавању културе средњег века и ренесансе, а Бахтинови појмови хетероглосије, полифоније, дијалогизма, карневализма и нарочито хронотопа, темељ су савремене науке о књижевности.

*Кључне речи:* Михаил Бахтин, Франсоа Рабле, ренесанса, карневал, револуција, гротескни реализам, хумор, хиперболично, роман

Кад се спомене Бахтиново име сваки књижевни посленик осећа страхопоштовање према једном од најоригиналнијих и најкреативнијих књижевних теоретичара двадесетог века. Бројни су и јединствени доприноси теорији литературе овог мислиоца, критичара, семиотичара, етичара, антрополога и философа језика. Појмови хетероглосије, полифоније, дијалогизма, карневализма и нарочито хронотопа добро су познати у теорији књижевности. У друштву са Волошиловим и Медведевом, у тзв. витебском кружоку, Михаил Бахтин ће развити још у раној младости неке од гореспомнутих идеја. Бавећи се делом неких од највећих писаца у историји књижевности, Достојевским и Раблеом, Бахтин ће своје анализе њи-

1 teostef@eunet.rs

2 Текст је настао у склопу пројекта ON 178008 *Српска књижевност у европском културном простору*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

хове литературе обогатити необичним и оригиналним теоријским постулатима. Иако званично никад није припадао кругу руских формалиста (Шкловски, Тињанов, Ејхенбаум, Јакубински, Јакобсон, Проп, Томашевски, Гуковски), њихове идеје свакако су утицале на његов рад, једнако као и на онај Јурија Лотмана. Упркос бројним недаћама које су га за живота сналазиле, било здравственим (ампутација ноге због гангрене) или политичког прогона Стаљиновог људождерског система, и упркос томе што ће његово дело за живота у Совјетском Савезу остати скрајнуто и готово непознато, он ће у годинама после смрти, 1975, досећи заслужену светску славу. Нама је стога част што можемо макар мало допринети тумачењу његова дела, концентришући се овог пута на Бахтинове ингениозне анализе капиталног дела Франсоа Раблеа *Гарганџуа и Панџаџруел*.

Дело о коме је реч, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, написано је у току Другог светског рата као докторска дисертација човека који се ближио педесетој!<sup>3</sup> Као књига биће објављено тек 1965. године. Да ли и због тога што је имао силних личних проблема, просто као неку врсту поруке својим прогонитељима, Бахтин књигу започиње следећим речима. „Од свих великих писаца светске књижевности Рабле је код нас најмање популаран, најмање изучен, најмање схваћен и оцењен.” (Bahtin 1978: 7) У уводном делу своје књиге аутор се бави „постављањем проблема” које ће покушати да разреши у даљем тексту.

Рабле је најтежи од свих класика светске књижевности, пошто је за његово разумевање неопходна суштинска промена целокупног уметничко-идеолошког поимања, пошто треба знати одбацили многе дубоко укорене захтеве књижевног укуса и преиспитати многе појмове, и што је најважније – неопходно је дубоко пронићи у мало и површно изучене области народног *смеховног* стваралаштва. (Bahtin 1978: 7)

Колико је Раблеово дело тешко за разумевање просечном читаоцу довољно говори податак да чак и образованији Французи данас не би били у стању да ваљано ишчитају тај роман. Ми имамо срећу што нам је превод *Гарганџуе и Панџаџруела* подарио један од највиспредијих зналаца српског језика, уз то и ерудита једнако широких видика као што су били Раблеови (додајмо и Бахтинови), Станислав Винавер. Да није било његовог дешифровања Раблеових каламбура, неологизама, калка латинског средњовековља, тешко да бисмо добили такво преводилачко ремек-дело. Бахтин то тачно опажа, припремајући нас за даљња тумачења. Акцент

3 Према тврдњи Владимира Турбина, Бахтин је ово дело имао готово још 1933. године! Издавање је каснило преко тридесет година.

је правилно постављен на народно стваралаштво средњег века, на културу улице, на карневалско и „смеховно”. Бахтин ће овом својом књигом постати и озбиљан проучаваца хумора у свим видовима: књижевним, религијским, философским, историјским. „Народни смех и његови облици су (...) најмање изучена област народног стваралаштва.” (Bahtin 1978: 9) Бахтиново озбиљно проучавање средњовековне културе превазилази обична књижевно-историјска тумачења. Оно залази у историју религије, антропологију, етнологију, етику.

Светковине карневалског типа и с њима повезана смеховна приказања или обреди заузимали су огромно место у животу средњовековног човека. Поред карневала у правом смислу речи, са њиховим вишедневним и сложеним уличним приказањима и поворкама, одржавали су се и посебни „празници луда” („*festa stultorum*”) и „празник магарца”, а постојао је и посебан, традицијом освештани слободни „ускршњи смех” („*risus paschalis*”). Поврх тога, и скоро сваки црквени празник имао је своју, такође традицијом освештану, народно-уличну смеховну страну. Такви су, на пример, такозвани „празници храмова”, обично праћени сајмовима, с њиховим богатим и разноликим системом уличних весеља (уз учешће цинова, кепеца, наказа, „учених” звери). Карневалска атмосфера владала је и у дане извођења мистерија и сотија. (Bahtin 1978: 11)

Зашто се Бахтин определио баш за изучавање Раблеа, а поготово и нарочито за карневалски аспект његова дела, појашњава нам Турбин у својим сећањима на ментора и узора. Гурнут у катао историјских турбуленција какве се никад раније у модерној историји човечанства нису обрушиле таквом силином на обичног, малог човека, на ту страхотну инвенцију названу Револуцијом, која ће изнедрити неке од највећих злочинаца, самим тим и злочина, двадесетог века, Бахтин се, просто речено, бранио од призора страхота писањем. Поготово што је, према свим сведочанствима, Бахтин у суштини био дубоко религиозан човек, православан<sup>4</sup>, морала га је утолико више погађати профанација светог коју су чинили большевици, наочиглед светине и као прави перформанс своје неограничене тиранске моћи. Уништење цркве и забрана црквених служења, протеривање хришћана у илгалу, сушта је супротност оној цивилизацији о којој ће Бахтин писати пишући о Раблеу (али и о Достојевском!), па и у том детаљу можда лежи кључ одгонетке: зашто баш овај или ови писци? Можда, такође, у тој чињеници, лежи и одговор зашто

<sup>4</sup> Занимљиво је да су први који су се озбиљније позабавили тематиком Бахтинове религиозности били двоје писаца са западних страна Кларк и Холквист. Они ће у биографији о њему потаћи даља истраживања о овом проблему. в. Clark, K, and Holquist, M. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass. And London: Belknap Press, 1984.

је деценијама после Бахтинове смрти проучавање његовог дела у родној Русији остало много више у запећку него што је то случај са Западом, где он изазива искрено усхићење, док се број монографија њему посвећених рапидно повећава. Рут Коутс је набројала да је крајем прошлог века тај однос био 412 према 285 у корист Запада. (Coates 1998: 10) Ова ауторка ће у свом Уводу писати и о појединим студијама и есејима, анализирајући различитости у проучавањима Бахтина. (Coates 1998: 1-24) Али, нама лично најпотицајнији је био текст Владимира Турбина о овом аутору, из простог разлога што је он не само зналац Бахтинових теорија, већ и његов лични дугогодишњи пријатељ, онај с којим је велики мајстор поделио нека своја унутрашња размишљања и двоумљења, која никад нису стављена на папир.

Дакле, концепција карневала је поникла у научниковој свести на јасно оцртаном укрштању, на раскрсници људске и народне судбине, на спајању актуелних и вечних, последњих питања, сличних Хамлетовом питању о бесмртности душе и међусобном односу материјалног и идеалног света. Она је одговарала на глас догађаја који су се одигравали буквално под Бахтиновим прозорима, на улици: аналитички истражујући представе о материјално избилном животу пуном пировања, књига о Франсоа Раблеу је имала дијалогске односе с Украјинцима и Казасима на умору од глади... (Турбин 2004: 113)

Од карневала лудости и изобиља, кад су и они најсиромашнији имали шта да поједу, а нарочито да се провеселе и забораве сопствену стварност, дошло се до карневала ужаса, глади и најгоре беде тоталитаризма, у коме је култ краља замењен култом личности једног Јосифа Висарионовича, никоговића. Апсурд који је морао прогонити мислећег човека какав је Бахтин био. У сталном дијалогу са временом и простором у коме се затекао, Бахтин ће увек имати на уму једног великог мислиоца прошлих времена, Аристотела, што ће открити још Аверинцев, у покушају да одгнетне загонетку Михаила Б. Огледајући се на неки начин са том громадом (исто као што су то радили Ајнштајн са Њутном или Лобачевски са Еуклидом, по Турбину), Бахтин ће се послужити Аристотеловом естетиком и поетиком да изгради сопствену. Наравно, не епигонски и понављачки. А и како је другачије могло? У Аристотелово време роман као жанр није ни постојао, док ће он у Бахтиново однети превласт над осталим књижевним жанровима. Од Хомеровог епа до романа Достојевског литература је преваљала дуг и заморан пут разноврсних метаморфоза. Појавом Џојса већ је започета декомпозиција прозног дела, а он ступа на сцену свега пар деценија после Достојевског.



Лишавања, глад, болести – то је негатив карневала. Живот је Бахтина учинио сведоком систематског, наизглед свестрано осмишљеног разарања карневала. Сви његови сабирци су сачувани, али – с обрнутим предзнаком: карневалски трг се претварао у станични трг препун гладних који се некуда гурају, релативност социјалне хијерархије илуструје Зиновјев збачен с партијских висина, а весело утопијско острво типа бајковитог Бујана, које је негде опевао Пушкин, реализовано је на Соловкама. Тај се антикарневал одвијао на остацима цркава, а без цркве је карневал немогућ: човек на карневалу је човек који поново доживљава рођење. (Турбин 2004: 119)

Десакрализација која се систематски одвијала у ери *homo sovieticus*, прво је подразумевала физичко уништење храма, потом свештенства и монаштва, што се може видети у бројним филмовима совјетске ере. Нестанком цркве или њеним претварањем у Музеј атеизма (изум француских револуционара), нестало је и карневал, тачније замењен је Првوماјском парадом на Црвеном тргу. Но, гротескност је тиме само потцртана, она није нестала. Уместо крњевала кога спаљују, оног који у себи сабира све зло које се ватром уништава, сад се спаљују живи људи. Уместо черечења лутке на челу карневалске поворке, сад се черече живи људи. Уместо преждирања свих учесника свечаности, сад се преждире само политичка номенклатура. Преждире до унеређења. Колико смо далеко од оне мисли Достојевског: „Лепота ће спасити свет.” Раблеова сатира као одговор на масакре и гладовања, на логоре и погроме. Смех као последња одбрана од збиље. Карневалска гротескност *homo ludens* средњег века била је усклађивана са ритмом црквених празника, те није чудо што је средиште свих свечаности тог типа било непосредно уочи Великог ускршњег поста, уочи одрицања од хране и пића. Француски назив тих последњих препосних дана је *Mardi gras* (дословце „масни или мрсни уторак”), а немачки *Fastnacht* или *Fassenacht* („посна ноћ”, тачније ноћ уочи поста), док је српски назив покладе.

То, наравно, нису религиозни обреди, рецимо попут оних у хришћанској литургији, с којом су повезани далеким генетским сродством. Смеховно начело, које организује карневалске обреде, ослобађа их сваког религиозно-црквеног догматизма, мистике и страхопоштовања, они су потпуно лишени и магијског и молитвеног карактера (...) И више од тога, неке карневалске форме су непосредна пародија црквеног култа. (Bahtin 1978: 13)

Елеменат игре или поигравања збиљом, ауторитетом, не само црквеним већ и владарским, давао је тим свечаностима карактер позоришних представа, истина масовних, уличних, необузданих, импровизованих. Сва та својства културе карневала удаљавала су га од истинске уметности

а приближавала непатвореном животу. Бахтин тачно запажа да се у тим свечаностима губи разлика између учесника и посматрача, да су неком силом лудости сви увучени, просто усисани, намамљени да саучествују, хтели то или не. Нестајала је још једна битна ствар која је уређивала свакодневни живот средњовековног живља – хијерархија. Зато карневал и јесте био ослобађање од стега, од свега што је морило малог човека. У том изобиљу ића и пића, али и у обилатости смеха, пошалице, мангуплука, заборављала се макар накратко збиља, ма како сурова она била. Стога не чуди појава писаца у том периоду који нису могли остати нетакнути тим феноменом. Бахтин их лаконски именује: Еразмо, Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Гевара, Кеведо, Ханс Сакс, Фишарт, Гримелсхаузен, Бокачо, Рабле наравно. Кад бисмо избрисали ова имена са списка светске књижевности, колико бисмо је осиромашили? А кад бисмо из народне усмене књижевности одстранили сегмент посвећен карневалима, додолама, курентима, лазарицама, колико бисмо били ускраћени такође? Сви ови писци су и мајстори смеха, било у комедијама, било у романима или приповестима, било у поезији. Али, најзначајнији од свих побројаних јесте управо Рабле, којим ће се Бахтин посебно позабавити. Зашто? „Најзначајнији носилац тог народно-карневалског смеха у светској књижевности и онај који га је довео до краја био је Рабле. Његово стваралаштво омогућиће нам да продремо у сложену и дубоку природу тог смеха.” (Bahtin 1978: 19) Сатира и пародија, сотија, каламбур, лакрдија, хумор, хумор и опет хумор у свим својим могућим и немогућим појавним облицима, обилат је код Раблеа. Наравно, традиција средњовековног хумора, пародирања нарочито црквених списа, претходила је читавих хиљаду година свим овим писцима. *Гозба Киријанова* или *Вергилије Марон грамашичар* пародирају *Светло писмо* или научну методологију средњег века. Пародира се и сама литургија, те смо добили „Литургију пијанаца” или „Литургију коцкара”. Исто то ће радити и Рабле у свом роману *Гарганџуа* и *Панџагруел*. Али и Еразмо Ротердамски у својој *Похвали лудости*, писац кога ће Рабле сматрати својим непосредним узором и учитељем.

Народна улична култура, каква је карневалска, захтевала је и посебна књижевна изражајна средства. Свакако је сувопарни и високопарни језик званичне књижевности опадао. Језик улице подразумева жаргон, жовијалност, шалу, ласцивност у свим облицима, а најчешће псовку.

У Раблеовом делу обично се истиче крајња превласт *материјално-телесног начела живота*: слика самог тела, једења, пијења, пражњења, полног живота. Осим тога, те су слике дате у прекомерно увеличаном, хиперболизо-

ваном виду. Раблеа су често проглашавали највећим песником „плоти” и „утробе” (на пример Виктор Иго). Други су му замерали због „грубог физиологизма”, „биологизма”, „натурализма”, и томе слично. Аналогне појаве, али мање оштро изражене, срећу се и код других представника ренесансне књижевности (код Бокача, Шекспира и Сервантеса). То се објашњавало као „рехабилитација плоти” карактеристична управо за ренесансу, као реакција на средњовековни аскетизам. (Bahtin 1978: 26)

Бахтину не промиче да је право порекло ове „рехабилитације” телесног у лепој књижевности заправо фолклор, народна уметност, где телесно никад није било замрло, забрањено и заборављено. Ренесанса је, између осталог, значила и обнову интересовања не само за античку књижевност, већ и за оне ниже сфере културе обичног народа. Много пре романтизма ће се велики писци те епохе окренути умотворинама плебса. Називајући тај спој „гротескним реализмом” (а могли бисмо га исто тако назвати и „магијским реализмом” – јер на апсурдан начин спаја неспојиво, чинећи од појавног света маскараду, халуцинацију, предмет смеха – спојем чудесности и збиље на какву смо навикли, а за који су „окривљени” латиноамерички писци двадесетог века, иако су сви они имали претече управо у ренесанси, да не спомињемо антику), Бахтин прецизира своје фокусирање на „материјално-телесно начело” констатацијом да је народно окретање том начелу увек „предимензионирано, преувеличано, неизмерно. То преувеличавање има *позитиван, афирмативан карактер*. Оно што је најважније у свим тим сликама материјално-телесног живота јесте плодност, растење, прекомерно изобиље”. (Bahtin 1978: 27) Улога таквог распојасавања јесте, заправо, одбрана од немаштине, глади, болести, па и смрти. Сиромашнима је одбрана од свих тих зала могућа једино смехом, гротескним, али макар тих неколико карневалских дана, ефикасним и убитачним. Бахтин даје читаву лепезу појавности гротеске у књижевности разних периода, од антике до романтизма, код бројних писаца који су посегнули за тим стилским изразом. Али, ми ћемо се окренути само једном, Раблеу.

Михаил Бахтин је ишчитао и проучио невероватну количину дела која се, на овај или онај начин, баве ликом и делом Франсоа Раблеа. Објашњавајући Раблеово место у историји смеха, аутор ће посегнути за античким писцима и мислиоцима, Аристотелом, Хипократом, Демокритом или Лукијаном, између осталих. Образлажући античку теорију смеха, Бахтин објашњава и њене утицаје на књижевност ренесансе, оне којој припада Рабле. Али, неће заборавити ни народно ствалараштво. „Читавих хиљаду година неслужбеног народног смеха продрло је у књижев-

ност ренесансе.” (Bahtin 1978: 86) Чињеница да је у време карневала дворска луда проглашавана краљем, да је и папа добијао свог лакрдијашког пандана, није могла оставити равнодушним таквог посматрача народног живота, какав је био Рабле. Таква пародија стварности уживо, свакако је давала обиље књижевног материјала, изобиље идеја. Пародија збиље и њено гротескно извртање руглу и пошалици Раблеу су само олакшали пут ка стварању својих књижевних антијунака – Гаргантуе и Пантагруела – као и читаве плејаде осталих: Панургија, Чемер-Љутице, Грангузија-Незајаза, брат-Јована, Шупељка, Шушумиге, Магарија, Мрње Грабежа, Гаргамеле... Али нису само били инспирација за стварање ликова, чија гротескност је наглашена чињеницом да Гаргантуа и Пантагруел припадају изумрлом роду дивова, те да је све у њиховом свету преувеличано, хиперболисано, једна бескрајна хуморна бајка, бескрајно паметно (сатирично) глумирање на најученије теме историје цивилизације којој Рабле припада, већ су га инспирисали и за бројне ситуације и сцене овог антиромана. Од свргавања два краља – Пишрохола и Анарха – какво и доликује једном карневалском роману, какав је *Гаргантјуа и Пантагруел* – до реквизиторијума најблесавијих могућих спискова „учених” књига, ствари, догађаја, историје, родослова, све, баш све је извргнуто порузи и пародији, сатири. Нема те инвенције људског рода којој се Рабле неће подсмехнути. Ништа није довољно свето и недодирљиво да не би било бачено у блато речи и укаљано. Краљице – оне умиру од преждеравања, попут Пантагруелове мајке Гаргамеле, а не либе се, богами, ни секса са свима редом.<sup>5</sup> Краљеви, монаси, монахиње, племство, сви су приказани као у некој џиновској карневалској поворци, маскирани, а заправо онакви какви јесу – ружни, прљави и зли, приглупи, неуки, облапорни, телесни. Њихов дух служи само исмевању. Примат плотског је у Раблеа доведен до апсурда гротеском и хиперболом. Дивови могу јести и пити само ненормалне количине ића и пића, све што раде раде претерано, ништа им није

5 Пасуси из Раблеова романа, попут ових, које Бахтин анализира, послужиће касније, наравно прво на западу, проучаваоцима Бахтиновог опуса, да му „прикаче” епитет претходника феминистичких студија, родних студија. Ево једног карактеристичног, а по нама, плиткоумног и карактеристичног цитата: „На неки начин, питање Бахтина и феминизма представља најтежи могући случај, јер док је Бахтин очигледно био заинтересован за философске и лингвистичке теме које су битне како за деконструкцију тако и за постструктуралистичку теорију дискурса, он се готово уопште не изјашњава по питању проблема рода. Најближи томе јесте кад говори о питањима која се тичу феминистичких објеката у карневалској традицији у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа*. Али Бахтин изгледа као потпуно несвестан потенцијала које такве слике имају за деструктивну женомрзачку сатиру у склопу карневалског славља.” „Увод” у *Carnivalizing Difference. Bakhtin and the Other*. Ed. Peter Barta. London and New York: Routledge, 2001, 3. Са оваквим начином читања и „тумачења” наравно да је један Рабле данас политички некоректан писац, али то су онда и сви писци прошлости: Шекспир, Данте, Еврипид, то су и *Стари* и *Нови завети*, *Илијада* и *Одисеја*, да не набрајамо даље.

страно, а ни свето. „Сви ти феудални владари, стари сорбонски мештри, манастирски црквењаци, сви ти лицемерни монаси, сетни клеветници, мрачни агеласте које Рабле убија, черечи, туче, тера, проклиње, којима се руга, подсмева – сви су они представници старог света и *целовишога* света, двотелесног света који *умирући рађа*.” (Bahtin 1978: 222)

Кад отац-Јован побије, ни мање ни више, него 13.622 људи у манастирском винограду, из сасвим прозаичног разлога – да му не упропасте бербу грозња, а самим тим и добро вино; кад Панургија (у „турској” епизоди) пеку, натакнутог на ражањ, усто обмотаног сланином да би био још маснији; кад Знајша, после велике победе над краљем Анархом, на ломачи на којој су спаљени краљеви витезови („само” њих шесто шездесет), наставља да пече месо за обилату гозбу – све су то облици профанисања смрти, клања, где се крв претвара у вино (анти-еухаристија), где се ломача витезова претвара у кухињу (карневалско спаљивање лутке), где се Панургијево печење у сланини претвара у травестију мучеништва светаца. И ништа у овим, по опису, језовитим призорима није страшно. Напротив, смешно је јер је апсурдно, гротескно, доведено раблезијанском методом вербалних баханалија до суште супротности онога што описују. Смрт, умирање, смешни су код Раблеа. Баш као и смрт крњевала, надуте сламнате лутке обучене у краљевску одежду. Или епизода у којој Гаргантуа отима звона са цркве Нотр Дам у Паризу да би од њих излио прапорце за свога коња. Бласфемија је у сржи ренесансног ослобађања од стега религије. А кад Јанко Клаћени-Недоклаћени (или Јанотус Брагмардо, најученији члан Сорбоне, чуварке правоверја и божанске истине) покушава да поврати та звона, Рабле ће то искористити за „свеколику карневалску бутафорију” у сликама сорбонисте и његових пратилаца. Они су „претворени у карневалске лакрдијаше, у веселу смеховну поворку”. Наравно да ће се све завршити напијањем и фарсом. „Сам говор Јанотуса је велељепна пародија на красноречивост сорбониста, на њихову вештину аргументовања, на њихов латински језик.” (Bahtin 1978: 233)

Колико култура карневала прожима Раблеово дело сведоче бројни пасуси. Један од уводних, на самом почетку *Гарганшуе*, приказује празник „клања стоке”, праћен обилатом гозбом, у време кад се и збива чудесно рођење јунака Гаргантуе.

Ево како је било, ево како се чинило кад се породила Гаргамела, ко не верује, нека му спадне чмар.

И њој спаде једном, после ручка, трећег дана фебруара, пошто се прејела маснокљука. А маснокљук, то су ти шкембићи од јаслокљука. Јаслокљук, пак, то ти је во који се тови на јаслима и ливади двотравци. А ливада дво-

травка, то ти је, опет, ливада која двапут годишње траву даје. Еле, заклаше тих товних волова триста шездесет седам хиљада и четрнаест, да се усולי за месојеђе, да би се нашло у пролеће изобиље говеђине за слано мезе пред ручак и за увод у вино. (Рагле 1959: 62)

Карактеристичним поступком преувеличавања (фантастична количина закланих говеда) Рагле нас уводи у гозбу титанских размера, на којој ће се буквално прождрати невероватне залихе најмасније хране. Сама Гаргамела, иако при крају трудноће, појела је „шеснаест буради, три каце и шест ћупова” шкембића! „И ту се нешто красно забалаезгало у њој.” А Рагле ће, као да је то најнормалнија ствар на свету, помешати рођење и умирање. Живот и смрт, руку под руку, како су често приказивани у средњовековним миракулима и религијским игроказима. Телесно је доведено до анатомског описа (никакво чудо, кад се зна да је Рагле био и лекар), наравно карикираног, хиперболисаног, пародичног. Гаргамела се толико преждрала да јој дословце испадају црева из задњице због препуног желуца – шкембићима од товљених бикова! Кружење материје је доведено до свог апсурдног, али логичног краја. Од поједених шкембића испадају – шкембићи у цревима! И на све ове описе ми се можемо само смејати! „*Ушроба и црева*, са свим богатством њихових значења и веза, основне су, главне слике ове *ејизоде*.” (Bahtin 1978: 238) Оваквих описа мало је у светској књижевности. Апсурд је по себи да је човек који је живео готово пола миленијума пре нас, писао о томе далеко слободније него што то ми можемо данас. Рагле најнормалније пише о екскрементима, о великом ждрању и пијењу, о плотској љубави, о телу као пропадајућој и кварљивој категорији, о човеку као о „врећи измета”. Слободно, без икаквог зазора. Наравно, знамо да је због оваквог писанија имао озбиљних проблема, пре свега са Црквом и схоластичарима. Али, питамо се да ли би данас било могуће овакво дело написати и објавити? „Границе између тела животиње које се једе и тела човека које једе ослабиле су, готово их нема. Тела се преплићу и почињу да се стапају у некакву *јединствену грошескн*у слику *света* који се једе и који једе. Ствара се јединствена згуснута телесна атмосфера – велика *ушроба*.” (Bahtin 1978: 238) Овакво преједање изазива – порођај. На овакав антихеројски начин рађа се главни јунак романа Гаргантуа! А његова мајка Гаргамела умире. Врхунска сатира и пародија *Mardi grasa*. Дакле, карневала. А како изгледа порођај јунака?

Услед ове незгоде матерични котиледони раставише се, кроз њих искочи дете, упаде у шупљу жилу, изгура преко пречаге до изнад рамена где се ова жила рачва у две гране, скрете на лево, па испаде на лево ухо.

И чим се родило, оно не закмеча као остала деца: „Кме, кме!” него јасно и гласно дрекну: „Дај да се пије, пије, пије!” (Рабле 1959: 63)

Анатомска анализа се завршава неочекиваним и „сасвим карневалски рођењем детета на лево уво. Дете се не креће према доле, већ према горе: то је типична карневалска изокренутост. Исто карневалско-гозбено обележје има и први крик новорођенчета, који позива да се пије.” (Bahtin 1978: 242) Такође, то је и пародија Атининог рођења из главе Зевсове. Код Раблеа наилазимо и на друге епизоде које су у вези са бројним народним светковинама, попут бербе грожђа, црквених литија, али датих у форми травестија, богохулних и комичних (Панургијева сурова освета несмотреној париској госпи која се усудила да одбије његова удварања састојала се од посипања дотичне даме стуцаним полним органима кучке, те ћемо на париским улицама добити процесију од равно 600.014 паса, уместо црквених великодостојника, који ће пратити осрамоћену госпођу, и по њој уринирати!). „Преувеличавање, хиперболизам, прекомерност, претераност су, опште је мишљење, једно од најбитнијих обележја *grotesknoš stihila*.” (Bahtin 1978: 320) И заиста, све је у Раблеовом делу прекомерно, неумерено, обилато, преобилато, самим тим гротескно. И телесност и дух, свака људска делатност, свако знање. Отуда и ти чувени спискови свега и свачега, потребног и непотребног, та набрајања, која вибрирају од маште пишчеве, та врцава спрдања са умним, датим на заумни начин.

Каква је била улога игре у свим могућим, нама знаним и незнаним формама, сведочи двадесет друго поглавље *Гарганшуе*, у коме се налази чувени списак игара младог јунака. Тај списак се (у канонском издању из 1542) састоји од две стотине седамнаест игара, како оних с картама, тако и оних собних, стоних, и оних под ведрим небом. У сличну врсту занимања човека те епохе спада и популарност сваке врсте гатања, проковања судбине. Раблеово дело *Паншагруелска прогностика* срочено је у том карневалском духу пародирања астролошких издања, више него бројних и популарних у то време. Добар део *Треће књиге Паншагруела* посвећен је управо гатањима. Чувена су она Панургијева о томе хоће ли се или не оженити, тј. наћи изабраницу срца свога. А основни страх који га спречава у том кораку јесте прозаичан – како не бити и рогања!? А шта рећи о родослову на почетку *Паншагруела*, о родослову дивова, предака јунакових, до да је пародија краљевских, племићких, али и оних библијских родослова, од Старозаветних, све до онога Исуса Христа. Све је у Раблеа сотија, бескрајна хуморна игра, сатира и пародија. Гротескност доведена до пароксизма. „Слика дива је самом својом суштином гротескна слика тела.” (Bahtin 1978: 357) Да не говоримо о томе да је на челу кар-

невалске поворке најчешће била ношена циновска лутка, чије је спаљивање представљало кулминацију сваке такве светковине. „Горостас је био уобичајени лик лакрдијског вашарског репертоара (у коме, раме уз раме с кепецом, траје до данашњег дана.)” (Bahtin 1978: 359) О митолошкој димензији легенди о дивовима свих старих култура света није потребно трошити речи. Оно што је неспорно јесте да је у време живота Раблеовог то народно предање било много живље него данас, да су многи људи те епохе заиста веровали у њихово постојање. Рабле је то само ингениозно искористио за своју причу, дајући јој тиме управо ону димензију о којој говори Бахтин – гротескност.

Већ смо споменули честу кумулацију разних знања и паразнања, метода и обичаја у Раблеовим реквизиторијумима. Један од најласцивнијих јесте списак „брисогуза” које је испробао Гаргантуа! Он се креће од дамских марамица, пажевих капа, рукавица материних, куне, жалфије, кукуте, винова лишћа, блитве, коприве, чичка, драче – са различитим исходима, наравно – па све до закључка да је од свега најбоље брисати се „својим рођеним накитњаком”. (Рабле 1959: 81) Бахтин ће се оваквим темама позабавити у претпоследњем поглављу своје књиге *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, насловљеном „Слике материјално-телесног доле у Раблеовом роману”. Има ли ичега што је више „материјално-телесно доле” од претходног цитата? „Претварање ствари у ’брисогуз’ пре свега значи њено обарање, свргавање, уништење.” (Bahtin 1978: 388) Скаредни изрази појачавају негативну конотацију, детронизују, профанишу. Као што Бахтин примећује „првих пет ствари употребљених као ’брисогуз’ – кадифени превез, марама, шалче, ушник од гримизна сатена, пажева капа – првобитно су намењене лицу и глави, то јест горњем делу тела. Њихова појава као *torchecul* последица је буквалног *премештања горњег у доњи део шела. Тело се поиставља наглавце. Тело се изокреће.*” (Bahtin 1978: 388) Ради се о замени „*предњег дела задњим и горњег доњим. Стражњица је „обратно лице” или „лице наојачке*””. (Bahtin 1978: 389) Бахтин помно анализира овај списак, налазећи у њему груписање зоолошких, ботаничких, одевних, кућевних, укратко предмета за најширу употребу – за јело, одевање, спавање. Фарса и травестија су доведени до једног од врхунаца у овом поглављу Раблеовог романа. „Брисогуз је традиционална фамилијарно-деградирајућа тема (...) Али ова тема нигде није обрађена тако потанко и диференцирано, ни с толико изванредне смеховне драматичности као код Раблеа.” (Bahtin 1978: 395) Заправо, готово да и не постоји нека значајнија тема светске књижевности, с којом се Рабле неће поиграти на свој начин, пародијски



и сатиричан. Било да су то пакао и рај (епизода васкрсења Знајше и његових посмртних визија), било тема утопије (Телемска опатија), потраге за смислом живота (епизоде са Божанском Боцом која пародира пустволовне и витешке романе), философија, тема смрти, рођења, копулације, гозбе, да не набрајамо даље, Рабле ће искористити своја обимна знања читаоца античке и црквене литературе, философије, научних дела, е да би их карикирао, поништио и наново изградио својим хумором. Његова негација, понекад нихилизам, заправо су једна од најлепших афирмација људскости у историји светске књижевности. Или, како то Бахтин закључује: „Смеховни хор није у свакој епоси имао корифеја какав је био Рабле. А мада је био *корифеј* народнога хора само у епоси ренесансе, он је толико јарко и целовито открио својеврсни, тежак језик народа који се смеје да његово дело баца светлост и на народну смеховну културу других епоха.” (Bahtin 1978: 493)

Бахтин ће се, пишући о роману као жанру *per se*, наново позабавити Раблеом. У сегменту књиге *О роману* насловљеном *Облици времена и хронолошја у роману*, он ће се у неколиким поглављима бавити тим писцем. Пишући о улози обешењака, лакрдијаша и луде у роману, Бахтин за њих каже да они „стварају око себе посебне мале светове, посебне хронотопе.” (Bahtin 1989: 277) Колика је улога и значај ових ликова у Раблеа излишно је и говорити. „Лакрдијаш и луда су метаморфозе цара и бога који се налазе у паклу, у смрти (...) Овде се човек налази у стању алегорије. То *стиање алегорије* за роман има огроман обликотворни значај.” (Bahtin 1989: 280) До претварања ликова луда и лакрдијаша у „лик чудака” није требало дуго чекати. Тај лик је, по Бахтину, „одиграо веома важну улогу у историји романа.” (Bahtin 1989: 282) Аутор цитира писце попут Стерна, Голдсмита, Хипела, Жана Пола или Дикенса, као оне који га уводе у своје романе. Појам „шендизам” (по Стерновом роману *Трисјрам Шенди*), дугује много појму „пантагруелизма”. Поглавље „Раблеовски хронотоп” анализира поједине проблеме Раблеова дела, већ обрађиване у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа*. На пример, бавећи се „просторно-временским ширинама”, Бахтин говори „категорији рашћења”, као веома битној за поетику Раблеа. Поново смо на терену џинова и гигантизма, преувеличавања сваке врсте. Враћамо се мотиву низања, акумулирања. „Стварање *низова* је специфична одлика Раблеовог уметничког метода (...) Готово све теме опширног и тематски богатог Раблеовог романа провучене су кроз те низове.” (Bahtin 1989: 290) Поново смо и на терену гротескног, у понављањима неких анализа, овај пут сажетих и концентрисаних на већ наведене проблеме времена и хронотопа. Бахтин се поново враћа ути-

цајима фолклора на *Гарганџуу*. Оно што је новина у овим пасусима јесте Бахтиново бављење неким могућим утицајима Раблеова дела на писце каснијих времена, попут Бодлера, Ришпена, Рембоа, Лафорга, једнако као што је Бокачо утицао на Е. А. Поа (*Маска црвене смрти*).

Бахтиново проучавање Раблеа претворило се, у деценијама после ауторове смрти, у темељ стожерног проучавања културе ренесансе и средњег века, једнако као што су неке његове друге књиге (*О роману; Проблеми поетике Достојевског*) постале незаобилазна, капитална дела у теорији књижевности. Стога и не чуди непрестано нарастање интереса за овог мислиоца. Толико је неконвенционалан и јединствен, да би га било немогуће сместити у канон једне теоријске школе, макар она била руски формализам, или структурализам, јер је у многим својим открићима Бахтин био претеча и ове школе мишљења<sup>6</sup>, поготово ако се зна да ће прво издање књиге о Достојевском бити објављено 1929. године, под насловом *Проблеми стваралаштва Достојевског*, док ће књига свој данашњи облик и наслов *Проблеми поетике Достојевског* добити тек 1967.<sup>7</sup> Зато га један Цветан Тодоров, с пуним правом, назива „најзначајнијим совјетским мислиоцем у хуманистичким наукама и највећим теоретичарем књижевности двадесетог века.” (Todorov 1984: ix) Истински револуционарним! Те, као што је Рабле успео да изнедри максимум својим делом *Гарганџуа и Панџагруел*, генијалним производом ренесансне карневалске културе, којој овај роман служи као уметнички споменик за сва времена, тако је и Бахтин својим књигама писаним у време друго, оно револуционарно, антикарневалско, изградио споменик науци о књижевности.

## ИЗВОРИ

Bahtin 1967: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Beograd: Nolit.

Bahtin 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i*

6 Никола Милошевић ће Бахтиново читање Достојевског тумачити структуралистичком методом. „Бахтин прилази изучавању стваралаштва аутора *Браће Карамазова* пре свега из једне структуралне перспективе. У време изразите доминације филозофског и социолошког приступа делима Достојевског, Бахтин се заложио за један од основних методолошких принципа у проучавању књижевности: принцип првенства иманентног оцењивања литерарних остварења.” М. Бахтин. *Проблеми поетике Достојевског*. Предговор Н. Милошевића „Бахтиново тумачење Достојевског”, 9.

7 Већ спомињани, у оквиру круга руских формалиста, Владимир Пропп, објавиће још 1928. књигу *Морфологија бајке*, која ће постати стожерна у настанку структурализма, док ће из легендарног сусрета Романа Јакобсона и Клода Леви-Строса у Њујорку, током Другог светског рата, настати и структуралистичка антропологија, као и француска структуралистичка школа. Ово наводимо као илустрацију тога колико је тешко велике мислиоце, попут гореспоменутих, али и Бахтина, сместити у оквире само једне школе мишљења.

*renesane*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.  
 Bahtin 1989: M. Bahtin, *O rotati*, preveo Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.  
 Рабле 1959: Ф. Рабле, *Гарганџуа и Панџаџруел*, превео Станислав Винавер, Београд: Просвета.

## ЛИТЕРАТУРА

Milošević 1967: N. Milošević, Bahtinovo tumačenje Dostojevskog, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit, 9-49.  
 Todorov 1984: T. Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis: University of Minnesota Press.  
 Турбин 2004: В. Турбин, „О Бахтину”, *Летопис Машице српске*, год. 180, књ. 474, св. 1/2 (јул-авг), 105-128.  
 Barta 2001: P. Barta (ed), *Carnivalizing Difference. Bakhtin and the Other*, London and New York: Routledge.  
 Clark, Holquist 1984: K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass. and London: Belknap Press.  
 Coates 1998: R. Coates, *Christianity in Bakhtin*, Cambridge: Cambridge University Press.

## RABELAIS – BAKHTIN: CARNIVAL – REVOLUTION

### Summary

In our paper we are dealing with Bakhtin' genius analyses of Rabelais' masterpiece *The life of Gargantua and of Pantagruel*. Writing his books during the revolutionary and post-revolutionary period in Soviet Union, Bakhtin has focused his attention on the themes of Renaissance. His book *Rabelais and His World* explores *Gargantua and Pantagruel* and is considered a classic of Renaissance studies. Bakhtin declares that, for centuries, Rabelais' book had been misunderstood. Bakhtin pinpoints two important subtexts in Rabelais' work: the first is carnivalesque which Bakhtin describes as a social institution, and the second is grotesque realism, which is defined as a literary mode. Thus, in *Rabelais and His World* Bakhtin studies the interaction between the social and the literary, as well as the meaning of the body. Bakhtin' terms of heteroglossia, polyphonie, dialogism, carnivalesque and chronotope are in the basis of modern theory of literature.

*Key words:* Mikhail Bakhtin, François Rabelais, Renaissance, carnival, revolution, grotesque realism, hyperbolism, novel.

*Predrag Todorović*







Лидија Д. ДЕЛИЋ<sup>1</sup>

*Институт за књижевност и уметност  
Београд*

## МОТИВ КАО ЕЛЕМЕНТ ОБРАЗОВАЊА СИЖЕА (на материјалу јужнословенске усмене епике)

Полазећи од двоструке употребе термина *сиже* у фолклористици, ауторка трага за прецизнијим одређењима појмова и термина *сиже*, *фабула* и *мотив*. Одбацује се могућност поређења *сижеа* и *фабуле* по критеријуму хронологије (јер је реч о типолошки различитим структурама), као и употреба синтагми *варијанџа сижеа* и *варијанџа сижејног модела*. Мотиви се посматрају као јединице структурирања на различитим хијерархијским нивоима и издвајају се два основна типа њиховог међусобног асоцирања: синтагматски (хронолошки принцип надовезивања мотива) и парадигматски (одсуство темпоралне димензије). Уводи се и могућност разматрања одређених симболичких структура (елементи јуначког, етичког, социјалног кодекса) као „мотива”, с обзиром на то да фундирају сродне сижејне моделе.

*Кључне речи:* сиже, фабула, мотив, сижејни модел, усмена епика, варијанта

### I

Термин *сиже* користи се у фолклористици у два значења. С једне стране, њиме се упућује на конкретну сижејну реализацију (сиже конкретне песме), односно на уметнички распоред догађаја у приповедном тексту. С друге, пак, стране, њиме се означава сижејна схема која се у одређеном кругу варијаната отеловљује на сличан начин.<sup>2</sup> У првом случају *сиже*

1 lidija.boskovic@gmail.com

2 Уп.: „[...] все варианты одного произведения мы можем квалифицировать как тексты на один сюжет” (Путилов 1988: 137).

има значење које су устолучили руски формалисти, супротстављајући га *фабули* као вантекстовној категорији, док се у другом случају на уму има апстрактна структура изведена из низа остварења која се сматрају варијантама.

Истим термином означена су, дакле, два потпуно различита феномена у усменом стваралаштву: конкретна, уникатна, јединствена организација текста, с једне стране, и „сложена схема” (А. Веселовски),<sup>3</sup> с друге. Да би се избегла термилошка непрецизност у другом случају исправније би било говорити о *сижејном моделу*.<sup>4</sup>

Ни у једном ни у другом случају није, пак, могуће говорити о *варијантини сижеа*, што се у пракси често чини. Уколико се на уму има формалистичка дефиниција сижеа, свака *варијантна сижеа* јесте *други сиже*. Уколико се, пак, о сижеу говори у духу и традицији А. Веселовског, појам *варијантна сижеа* је апсурдан, јер је модел апстрактна категорија, и као такав је јединствен.<sup>5</sup> *Варијантна модела* је, као и *варијантна сижеа* – *contradictio in adjecto*.<sup>6</sup>

Могуће је стога говорити искључиво о *варијантини песме*. Две песме сличних сижејних структура јесу међусобне варијанте и за сваку од њих може се рећи да је варијанта друге. Варијанте су, у принципу, хијерархијски равноправне, мада је понекад могуће говорити о односу претхођења/слеђења, односно о изворности или примарности једне варијанте у односу на другу (када, рецимо, један певач слуша песму другог певача и потом је репродукује).

3 „Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности” (Веселовски 1982: 625). За Веселовског и мотив и сиже поседују особину *опишности* и *поновљивости* у традицији (Веселовски 1982: 624, 627). Уп.: Недић, Живковић 1992: 782.

4 Иако углавном користи термин *сиже*, Б. Н. Путилов уводи и синтагму *сижејна инваријантна схема*: „[...] Здесь сюжет получает характер инвариантной схемы, лишенной каких бы то ни было подробностей и конкретики, но охватывающей узловые моменты всех (или почти всех) повествований. Инвариантные схемы полезны и при сравнительном исследовании, и особенно в классификационном отношении: в разного рода указателях они позволяют свободно ориентироваться в фактах сходства. Однако правильнее говорить в данном случае не о сюжете, а о сюжетной инвариантной схеме” (Путилов 1994). Сводећи сижејну схему на кључну ситуацију или тему, Б. Путилов уводи и термин *сижејна тема*: „Она может быть подвергнута еще более схематичному обобщению и сведена к одной коллизии: ‘Муж на свадьбе своей жены’. Такие обобщения правильнее всего называть сюжетными темами” (Путилов 1994).

5 „Свака чиста форма мора да буде једини члан своје врсте и мора да исцрпљује могућности своје врсте” (Коплстон 1991: 344; интерпретација Аристотелових ставова).

6 Модел је јединствена и апстрактна конструкција која обухвата све могуће реализације датог модела. Модел је, дакле, један, а реализације модела су бројне. Међутим, то су *објективизације* модела, а не његове *варијанте*. Уз то, варијанта и оно што се варира морају бити аналогних структура, а структуре сижејног модела и конкретне песме типолошки су различите.



Да би се што прецизније одредили појам и обим сижеа неопходно је осврнути се на још неколико битних момената. Разлику између фабуле и сижеа Б. Томашевски прави на следећи начин:

„[...] фабула је укупност мотива у њиховој логичкој узрочно-временској вези, сиже је укупност *истих мотива* у узастопности и вези коју им дело даје” (Томашевски 1972: 200; подвукла Л. Д.).

По Томашевском, дакле, фабулу и сиже сачињавају *исти мотиви*, па се фабула и сиже подударају по садржају, односно по елементима представљеног света. Неки теоретичари и истраживачи, међутим, у сиже укључују и оне елементе који не припадају фабули:

„Осим што мијења ред догађаја и њихово трајање, с. може уметнути и приповедачке описе, коментаре и запажања (тзв. статичне мотиве по Томашевском 1925)” (Бити 2000: 510).

У том случају сиже би обухватао све елементе приповедног текста. У вези с управо наведеним дефиницијама требало би начинити две примедбе. Најпре, чини нам се да је дистинкција између фабуле и сижеа у овом облику неодржива. Илузија је да се фабула и сиже састоје из *истих мотива* и да се премећањем елемената сижеа може формирати фабула. Фабула није нешто што претходи сижеу, неки низ догађаја који аутор представља на овај или онај начин. Ти догађаји не постоје пре сижеа, нити ван сижеа. Она се изводи из сижеа (у фикционалним текстовима)<sup>7</sup> и није структура истог реда као сиже, нити су мотиви који их чине исте природе. Структурни нивои фабуле и сижеа реплицирају ону кардиналну дистинкцију између *оштитег* и *конкретног оштитег* (Аристотел),<sup>8</sup> која је у различитим гранама хуманистике попримила специфичне форме: *langue – parole* (Ф. Де Сосир), *competence – performance* (Н. Чомски), *histoire – recit* (Ж. Жет), *функција* – њена конкретна реализација у бајци (В. Проп) итд.

Фабула и сиже не могу се, дакле, *хронолошки* разликовати, зато што се као *типолошки различите* структуре не могу уопште поредити. Стога, уколико говоримо о хронолошки и нехронолошки организованом следу мотива, говоримо о две реализације сижеа, а не о фабули и сижеу. При том се (сем можда у крајње једноставним наративима) чак ни премећањем елемената једног сижеа не може добити *исти*, већ сличан систем мотива. Сваким преструктурирањем свет дела задобија макар мала садржинска, фактографска померања и постаје један *други* свет.

7 У нефикционалним текстовима сиже моделује реалне догађаје, али и даље нема структуру догађаја, већ модела догађаја.

8 Уп. белешку бр. 31.

Примера ради, у јужнословенској усменој епизи чест је поступак извештавања о погибији јунака у боју посредством гавранова. Хронолошки представљена прича дала би преглед догађаја у боју, описала погибију појединих јунака на обе стране и сл. Чест је, међутим, управо нехронолошки низ наративних секвенци, познат као композициона схема „гавран гласоноша” (Геземан 2002: 121-138): гаврани који слећу на двор погинулог јунака извештавају јунакову љубу о смрти супруга. Песме структуриране по овој композиционој схеми не могу се, међутим, хронолошки испричати, а да се не изоставе гавранови, који јесу део поетског света, или да се – апсурдно – извештај о погибији не саопшти два пута идентично, најпре из угла приповедача, а онда и посредством гавранова (опис битке и погибије конкретног јунака, опис гавранова који одлећу до јунаковог двора и сусрећу се с јунаковом љубом, њихов извештај о бици и погибији јунака, идентичан претходном).

С друге стране, дефиниције Б. Томашевског и В. Битија разликују се по схватању обима и природе сижеа. Отвара се стога питање да ли сиже обухвата све елементе текста, или само оне који се односе на тзв. „фабулу”, односно, на свет дела? У овом случају, ближи смо мишљењу Б. Томашевског. Сиже би, барем када је о усменој епизи реч, обухватао све елементе који се односе на фиктивни свет дела, односно на свет о којем се приповеда. Он укључује и статичне мотиве какви су, рецимо, описи простора или ликова. Сиже, међутим, не обухвата елементе који не припадају фиктивном свету збивања. Њему не би припадали ауторски коментари, пошто они говоре о ауторовом односу према ликовима и догађајима („Ој, неврјеро, да те бог убио, / Добра да си, не би те ни било!”), инвокације („Е, Момчиле, Момчиле јуначе!”), као ни клетве и благослови које изриче аутор/певач („У томе га кучка преварила, / преварила да је бог убије!”). Сижеу не би припадале ни опште уводне („Боже мили, чуда великога!”, „Фала Богу, фала јединоме!”, „Да седимо да се веселимо, / А по тому песму да певамо”) или опште закључне формуле („Весел’те се, Бог вас веселио!”, „Вита јело, узаман зелена! / А дружино, узаман весела!”, „Амин, Боже, до тебе се чуло!”)<sup>9</sup> – честе у усменој поезији, а неvezане за сама збивања, већ за певача и његову публику.<sup>10</sup>

Песму, дакле, чине сижејни и несижејни елементи. У основи, мотиви су елементи структурирања сижеа. (Тешко да би се могло говорити о мотиву певачеве клетве, певачевог чуђења, мотиву инвокације и сл., мада се и у оквиру њих налазе елементи који би се, у крајњем случају, могли

9 О општим уводним и општим завршним формулама уп. Детелић 1996.

10 О несижејним елементима епске песме више у: Делић 2006: 63-69.

означити мотивима – мотив „невере” или мотив „вите јеле” у претходно наведеним формулама.) Они су мање или веће „честице” значења којима се успоставља свет догађања. Могу бити различитог обима и структуре, зависно од нивоа на којем се издвајају и посматрају. Њиховим повезивањем гради се сиже, односно песма.

Обим мотива зависи од структурног нивоа. Питање „елементарности” мотива, односно његовог најмањег „обима”, решавано је, повремено, на нивоу реченице. Реченица, као најмањи целовити исказ и јединица приповедања, узимана је за мотив најнижег реда. Нема, међутим, разлога да се у основи лингвистички критеријум примени на издвајање јединица које учествују у структурирању света дела. Мотив нужно поседује језичку димензију, али он са својим језичким планом није сасвим подударан.

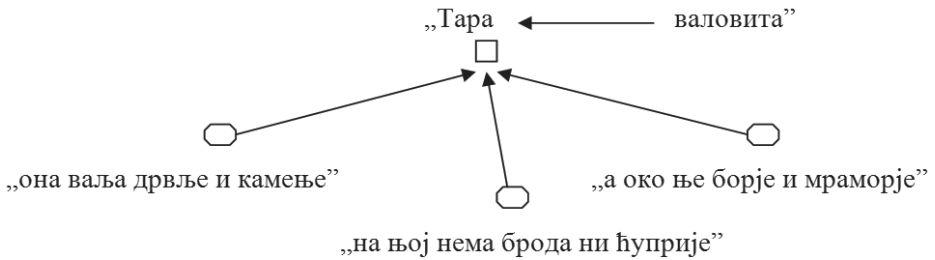
### Искази:

- |                              |                     |
|------------------------------|---------------------|
| 1. Књигу пише краље Вукашине | (Милетић, стр. 68), |
| 2. Књигу пише Вукашине краљу | (Herdvigov VII),    |
| 3. Књигу пише Вукашине краље | (Мутић 115) –       |

нису исти, али то јесу исти мотиви, до у детаљ. Тек би искази/стихови „Књигу пише царе господине” (ЕР 58) или „Књигу пише ага од Рибника” (Вук III, 56) били други/другачији мотиви. У три прва наведена стиха реч је само о *различитој језичкој организацији истој моштивској садржаја*, односно *истој моштива*. На исти начин исти сиже може имати две или више различитих језичких организација. Мотив и сиже фигурирају на једној, речи/реченице и песма (и) на другој структурној равни. Употреба синонимних речи и инверзија речи у реченицама чини две песме варијантама. Те песме/варијанте, међутим, и даље могу имати исти сиже и састојати се од истих мотива. Мотив и сиже су, тако рећи, с оне стране језика. Песма је, међутим, и с оне стране језика и у језику: варирати се могу и мотиви/сижеи и лексеме, односно синтаксичка, језичка структура.

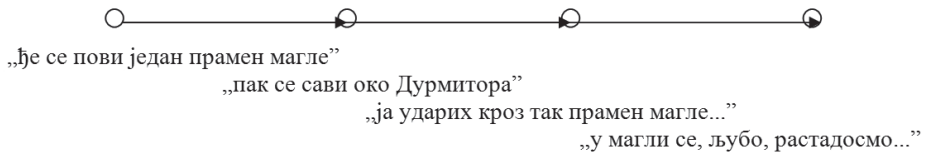
Делови реченица нису лингвистички самостални, али значења која се тим деловима маркирају јесу самостални и целовити мотиви (у конкретном случају – коњ, цар, цар господин, ага, ага од Рибника, Марко Краљевић, јахати). Мотиви нижег реда, мањи обимом, удружују се у мотиве вишег реда, који су, природно, комплекснији и обимнији. Притом се мотиви једног структурног, односно хијерархијског нивоа на два начина могу повезивати у јединицу, односно мотив вишег хијерархијског реда:

1. *парадигматски*, преко мотива који им је надређен:



(нема директне везе међу мотивима нижег реда, већ између њих и њима надређеног мотива; они сачињавају нетемпоралан блок у песми и њихов редослед није непроменљив), и:

2. *синтагматски*, ступајући у међусобне релације слеђења и претхођења:



(редослед мотива у принципу је непроменљив и прати хронологију догађања).<sup>11</sup>

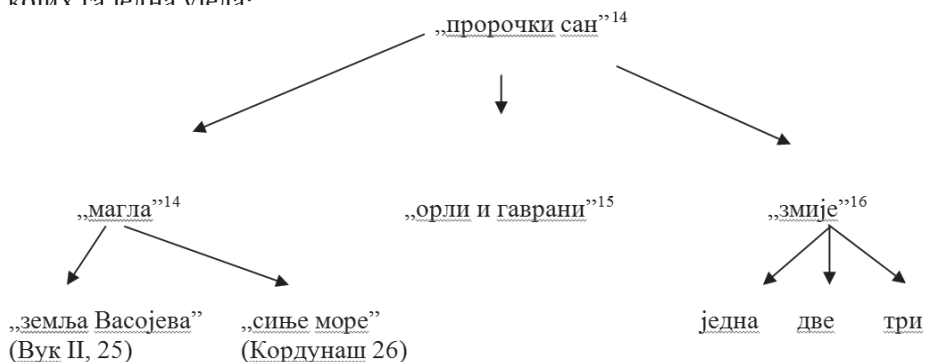
Б. Путилов исправно је приметио да у усменој епизи мотиви живе у *блоковима*,<sup>12</sup> разумевајући под тим постојање релативно великих мотивских целина које фигурирају као јединице структурирања сижеа епске песме, чак и оних које не припадају истом кругу варијаната. С обзиром на чињеницу да се низањем, односно спајањем тих целина/„блокова” даље не граде мотиви вишег реда, већ композициони низ, односно сиже епске песме, они би се могли означити *композиционим мотивима*. Композициони мотиви се више не удружују вертикално, „парадигматски”, већ

11 Начин структурирања мотива могао би бити доста егзактан и поуздан критеријум у разликовању статичних и динамичних мотива: мотив вишег хијерархијског нивоа који је у непосредној вези са сваким мотивом подређеног нивоа је *статичан*, док је мотив изграђен од међусобно повезаних мотива нижег нивоа *динамичан*.

12 „Можно сказать, что эпический сюжет представляет собой сложную комбинацию не отдельных мотивов, а их серий, своеобразных блоков. Мотив в эпическом произведении `живет` в составе `блока`” (Путилов 1975: 152). „В ряде случаев мотивы складываются в блоки, которые фактически живут как одно целое, именно таким образом обнаруживая свои значения. Таков, к примеру, блок, характерный для начал былин: княжеский пир, поведение гостей, слова князя/приход чужого посла, реакция собравшихся, поручение богатырю. Такие блоки выступают как целостные части сюжетов. За ними следуют новые блоки, и таким способом сюжет движется не просто мотивами, но блоками мотивов, их сцеплениями” (Путилов 1994).

искључиво хоризонтално, „синтагматским” низањем, што је *differentia specifica* у односу на мотиве који учествују у изградњи самих композиционих мотива. У класичним формама усмене епике мотиви различитих структурних нивоа по правилу се укључују у композиционе мотиве и егзистирају искључиво у оквиру њих.<sup>13</sup>

Композициони мотив „пророчки сан” јавља се у готово свим варијантама песме *Женидба краља Вукашина* (Вук II, 25). Он, међутим, може бити састављен из веома разнородних мотива, чија је понорна симболика аналогна. Јунак сања нестанак у магли, орлове и гавране или змије, од којих га једна спаса:



Тај композициони мотив, међутим, није елемент мотива неког вишег структурног нивоа, већ елемент сижеа. То је највећа структурна целина, односно јединица која се може означити мотивом. С другим композиционим мотивима повезује се хоризонтално, то јест, синтагматски:



13 У песмама „најстаријих” (јунаци који се везују за време до пада Смедерева 1459. године) и „средњијех” времена (хајдуци и ускоци) мало је мотива који живе ван већих, традицијом/праксом дефинисаних целина (то јест – композиционих мотива). Таквих мотива далеко је више у песмама „новијих” времена (хроничарске песме о певачу савременим догађајима), које нису дуго живеле у усменом медију и нису досегле степен високе епске схематичности.

14 Композициони мотив „пророчки сан” може бити, мада по правилу није, и једноставно структуриран:

Момчил јунак на либе говори:  
 – Вала тебе, мое пръво либе!  
 Нощеска сџм *лош сџн* сџнувало –  
 дал да идем или да не идем? (СБНУ 44, стр. 63).

Цео систем сложено повезаних мотива, односно могућих слика с јасном негативном конотацијом, сажет је у један једини атрибут – „лош” сан.

Мотиви (различитих структурних нивоа), композициони мотиви и сиже јесу, дакле, елементи конкретне епске песме.

Мотиви, композициони мотиви и сижеи епских песама представљају, међутим, и основу за извођење општијих структура.<sup>15</sup> Те опште структуре препознајемо, у основи, као постојане елементе традиције.

Структура највишег реда која се може апстраховати из одређеног круга варијаната јесте *сижејни модел*. То је постојан наративан и структуран образац сачињен од низова препознатљивих, традицијом установљених и етаблираних композиционих мотива. Дистинкције ради, композициони мотиви који су јединице структурирања сижејних модела могли би се означити и *моделима композиционих мотива*, мада су и то, у основи, и даље мотиви који граде надређену структуру, само на другој структурној равни. Они су динамички по својој природи и дају се свести на уопштenu логичку целину у којој непроменљиве величине представљају типови ликова и радња. Композициони мотиви би, дакле, одговарали Проповим *функцијама*, односно Пери–Лордовим *шемама* (Лорд 1990: 127-176)<sup>16</sup> у

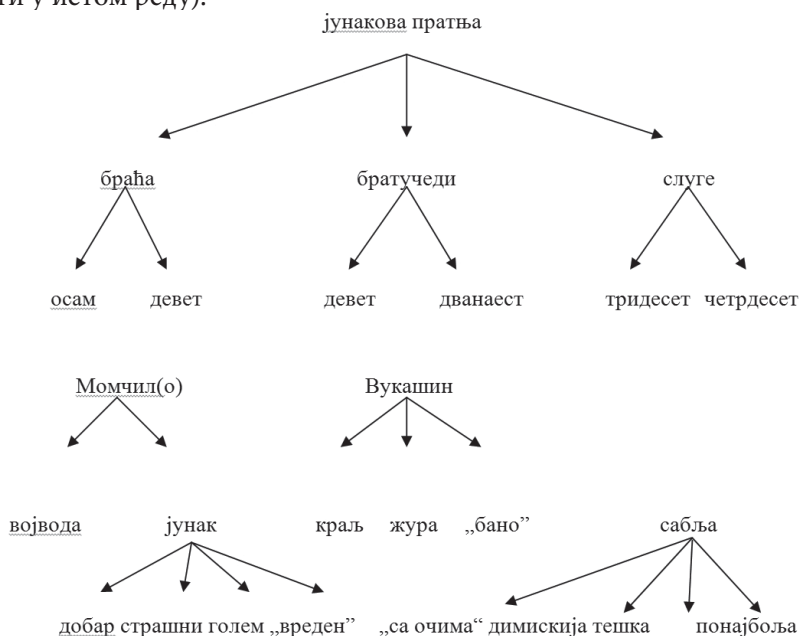
15 Иако (увек) не прави прецизне термилошке дистинкције, Б. Путилов такође указује на постојање двеју структурних равни опште и конкретне: „Одно из основных различий может быть сведено к дихотомии схема-конкретика” (Путилов 1994). „Двопланска” структура епских мотива и сижеа наметала је, природно, асоцијацију на де Сосирову дистинкцију *langue – parole*: „Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который, соответственно, можно рассматривать как ‘речь’ (‘parole’), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как ‘язык’ (‘langue’)” (Путилов 1975: 145).

16 У већини студија и огледа који се баве проблемима мотива и сижеа термином *мотив* означава се елемент, то јест, јединица структурирања сижејног модела. У поглављу књиге *Фолклор и народна култура* који се односи на дату проблематику (*Мотив*) Б. Путилов осврће се на низ покушаја дефинисања појма мотив и прецизирања употребе датог термина (А. Веселовски, В. Проп, А. Дандес, Л. Парпулова, Н. Г. Черњајева, А. Лорд/М. Пери, П. А. Гринцер, С. Томпсон, С. Ј. Неклудов). Приметан је покушај да се терминима *мотивема*, *мотив* и *аломотив* разграниче различити структурни нивои (конкретни и општи) (А. Дандес, Л. Парпулова, Н. Г. Черњајева). У новије време Х. Јасон термином *наративна функција* („narrative function”) означава структуру коју Дандес назива *мотивемом* („The narrative function is the central unit in the system of narrative patterns ... It can be defined as a narrative action which advances the plot”). (Она уводи и низ других термина да би означила различите структурне елементе епске песме, односно усмене епике у целини: „The model for narration consists of units of ‘(1) function’, ‘(2) move’, ‘(3) role’ and ‘(4) character’ and of rules of composition of simpler units into more complex units. Added here to these units are the ‘(5) connective’, ‘(6) narrative particle’ and ‘(7) epic narrative segment (ENS)’ ... One more unit will occasionally be mentioned: the ‘(8) episode’ ... These eight units may be labeled ‘internal’ ... To these ‘internal’ units have to be added ‘external’ units, which are not obligatory: the frame and the boundary formulae”; Jason 2003). Чини нам се, међутим, да се поменути терминима не може „покрити” сва комплексност сижејне и, шире, поетске структуре и да је боље термином *мотив* означавати *јединицу* одређеног хијерархијског нивоа која са јединицом или јединицама истог хијерархијског нивоа гради структуру вишег реда на било којој структурној равни (конкретној, општој, па и симболичкој, о чему ће бити речи у трећем делу рада).

том смислу, сваки сижејни модел био би један од *шокова* (В. Ј. Пропп) успостављених у усменој епској традицији.<sup>17</sup>

Моделу композиционих мотива нису везани за један сижејни модел, односно за један круг песама. Пророчки сан, распитивање о јунаковој снази, кажњавање невернице, тамновање јунака, отмица девојке или јунакове љубе и сл. могу се јавити у различитим круговима варијаната, али и у хроничарским песмама које уопште не морају имати варијанте. Они такође не познају границе жанрова или националних традиција.

Мотиви нижег реда од композиционих мотива такође подлежу процесу уопштавања. Међутим, када је о њима реч, не би требало говорити о моделима, већ о мотивским парадигмама (на графиконима, чине их елементи у истом реду).



17 Ваљало би имати на уму чињеницу да су аналогни композициони мотиви понекад веома разнородно структурирани. Тако се, рецимо, круг песама о погибији војводе Момчила, односно женидби краља Вукашина, препознаје по уводној формули „књигу пише”, то јест, по иницијалној ситуацији у којој неверна Момчилова љуба и његов противник размењују писма, правећи заверу против Момчила. Међутим, у једном броју бугарских варијаната изостаје мотив размене „књига”/ писама. Наместо тога, Момчиловица или шаље гласника, што је решење блиско првome, или, док шета бедемима града, угледа јунаковог противника и почиње разговор са њим. Три наведене ситуације, које фигурирају као композициони мотиви „контакт/ договор неверне јунакове љубе и његовог противника”, битно се мотивски разликују, али их обједињује смисао дешавања (различити видови договора невернице и противника). Ипак, у већини случајева, композициони мотиви јесу структурно аналогни и на основу њих је могуће успоставити изванредан модел, понекад и веома кохерентан (распитивање о јунаковој снази, неверница издаје јунака или уништа јунакове „моћи од помоћи”, двојој јунака, кажњавање невернице и сл.).

У традицији се успостављају одређене парадигме обједињене истим општим појмом. То су, по правилу, статични мотиви, предмети/средства, ситуације или норме/обрасци понашања који се постојано јављају у различитим сижејним моделима, жанровима и националним традицијама (чудесно оружје, лековита трава, јунакове „моћи од помоћи”, забрана лова у недељу, забрана певања кроз гору итд.).

Потпун парадигматски низ, у принципу, није могуће саставити чак ни на основу целокупне епске грађе, пошто сваки певач, односно преносилац одређене епске традиције може унети елементе које ни један његов следбеник неће прихватити (а све испеване песме нису, дакако, записане). Мора се, дакле, рачунати с (легитимном) могућношћу певача да, у складу са сопственом поетском визијом, унесе уникатне, непредвидљиве, традицијом непотврђене детаље или решења, попут сопственог имена, њему блиског локалитета или неке лексеме деформисане услед непознавања значења. То се, у основи, ретко дешава, али се та могућност не сме искључити и занемарити. Рађене на веома широком, обимном материјалу, поједине мотивске парадигме имале би следећу структуру: један број имена, атрибута, синтагматских комбинација и сл. јавио би се у већини ситуација, док би се одређени број некарактеристичних имена, атрибута итд. јавио у занемарљиво малом броју епских остварења. Традицијом се, у основи, сматрају решења чију етаблираност потврђује висока фреквентност.

## II

У типолошко-компаративним огледима и студијама често се помиње „мотив” „муж на свадби своје жене”. У овом раду осврнућемо се на њега из два разлога.

Најпре стога што нам се чини да у наведеном случају термин *мотив* није адекватан. Синтагмом „муж на свадби своје жене” означена је препознатљива ситуација, којом се асоцира једна релативно сведена сижејна структура: муж одлази од дома, дуго одсуствује, за то време његову сугругу проси други просац или је просе други просци, он се враћа на дан свадбе и спречава је. У конкретном случају по правилу се, дакле, мисли на сижејни модел, а не на мотив.<sup>18</sup>

18 Уколико би се, пак, сама ситуација (муж на свадби своје жене) посматрала као типска, односно као мотив, онда би се под датом одредницом морала навести и песама о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура, структурирана по сасвим другом обрасцу: у Марковом одсуству, Мина од Костура хара његове дворе и одводи му љубу; Марко се маскира у калуђера и одлази у Минин двор; саопштава Мини да је Марко преминуо, након чега га Мина замоли да га коначно венча



Други проблем који се у вези с назначеном сижејном матрицом отвара јесте питање обима подударача конкретних поетских остварења, односно питање обима и граница сижејних модела успостављених у различитим националним традицијама.

У јужнословенској усменој епици постоји изузетно велики круг варијаната структурираних по обрасцу „муж на свадби своје жене”,<sup>19</sup> познат по песми *Ройство Јанковића Стојана* анонимног Вуковог певача (Вук III, 25). И та песма, и њој блиске варијанте, битно се разликују од *Одисеје*, која се по правилу помиње у вези са назначеном сижејном схемом. У неким важним тачкама наведени круг песама и грчки еп се поклапају. Истовремено, препознатљиви низ композиционих мотива (муж одлази од дома, дуго одсуствује, за то време његову супругу проси други просац или је просе други просци, он се враћа на дан свадбе и спречава је) у *Одисеји* је уклопљен у далеко ширу слику збивања и представља тек један мали сегмент целовите сижејне структуре. Притом, разлог одсуства јунака и његов пут до куће у усменој епици често су другачији и, што је посебно битно, понекад је другачији и епилог: док се Одисеј на повратку сурово разрачунава с бахатим Пенелопиним просцима, Јанковић Стојан просцу своје љубе даје сестру за жену.<sup>20</sup> Наведене структуре се, дакле, у битним моментима подударачу, али су неподударача међу њима далеко већа.

Исти проблем јавља се у нешто другачијем виду када се на уму има само грађа конкретне, у овом случају јужнословенске, усмене традиције. Сваки круг варијаната чини мањи или већи број (записаних) песама чији се сижеи подударачу у великој мери. Подударача се превасходно учачавају на плану комбинације и распореда композиционих мотива по којима се препознаје одговарајући сижејни модел.

Тако се, рецимо, у кругу песама о погибији војводе Момчила постојано јавља следећи композициони низ: Момчилова љуба ступа у контакт с противником, праве заверу против Момчила (мотивација/понуде; тешкоће за савладавање јунака, план за деловање), жена се распитује о јунаковој снази, јунак одаје тајну, неверница атакује на „моћи од помоћи”, јунак сања злослутан сан, тумачење сна, излазак јунака у простор горе/на воду, сукоб с противником, увиђање јунака да су му „моћи” и помоћници онеспособљени, бекство ка граду, наилазак на затворена врата (дело

с Марковом женом; Марко венчава Мину и сопствену супругу; пита Мину да ли може да заигра на свадбеном весељу; заигравши страшан плес („Сав се чардак из темеља гресе”), Марко погуби Мину и одводи љубу дому (Вук II, 62).

19 Судаћи по *Индексу моштва народних песама балканских Словена* Бранислава Крстића, то је и најбројнији круг забележених варијаната (Крстић 1984: 613).

20 О обрасцу „муж на свадби своје жене” у српској усменој епици уп. Петковић 2008: 87-88.

невернице), молба сестри за помоћ (сестра је спутана јер јој је неверна јунакова љуба везала косе за стуб), сестра кида косу, спушта платно преко бедема, љуба сече платно, јунак гине под бедемима свога града, победник проба одело и оружје јунака, жали великог јунака, кажњава неверницу, а сестру узима за љубу. У песмама у којима је Момчилов противник краљ Вукашин, у епилогу се постојано јавља и мотив Марковог рођења.

Овај комплексан низ композиционих мотива јавља се у песмама или у целовитости или је, евентуално, мали број датих мотива (два до три) изостављен или битније модификован (рецимо, могу да изостану мотиви пророчког сна и његовог тумачења,<sup>21</sup> или, у неким песмама у којима Момчилов противник није краљ Вукашин, војвода Момчило може остати жив).<sup>22</sup>

Међутим, да ли у одговарајући круг варијаната укључити песме које реализују само мањи део дате сужејне схеме, а које поседују и композиционе мотиве и низове карактеристичне за неке друге сужејне моделе? Тачније, где поставити границе сужејног модела? Решење је повремено тражено у комбинацији два релевантна критеријума:

„[...] у варијативни распон модела укључене (су) песме у којима се мењају, јављају или изостају наративне целине небитне за главни ток радње, као и оне песме у којима варирају детаљи једнаке функционалности” (Клеут 1987: 199).<sup>23</sup>

Није тешко проценити који су детаљи различитих варијаната једнаке функционалности, међутим – које су то целине небитне за главни ток радње? У кругу песама структурираних по обрасцу „женидба краља Вукашина” (односно „смрт војводе Момчила”) готово да нема ни композиционог мотива ни мотива нижег реда који није могуће изоставити: могу изостати и контакт између невернице и противника, и распитивање о јунаковој снази, и пророчки сан, и помоћ сестре, и Момчилова смрт, и женидба противника сестром, што су све доминанте датог сужејног модела. Једини композициони мотив који се јавља у свим забележеним варијантама, осим оним очито непотпуним, јесте *деловање невернице*, али се границе сужејног модела не могу свести на тај инваријантан композициони мотив (Делић 2006: 56).

Пракса притом показује да певачи могу механички спојити два препознатљива сужејна модела, рецимо модел „женидба краља Вукашина” или модел „Бановић Страхина” с моделом познатим по песми *Невјера*

21 Бован 575; Дебељковић 9; Петровић 15; СБНУ 2, стр. 85; Јастребов, стр. 70 итд.

22 Шапкарев 421; СБНУ 32, стр. 518; Веселиновић 330; Качановски 182.

23 Иста ауторка варијанте одређује као творевине „које су идентичног основног мотива и идентичне или блиске по основном току радње” (Клеут 2003: 17).

љубе *Груичине* (Вук III, 7) („мајка крвница”), као у песми *Новљанин Алија и Милош чобанин* (Вук VII, 29) односно песми о Бановић Страхини коју је забележио Стефан Верковић (Верковић 48).<sup>24</sup> С друге стране, два сижејна модела или више сижејних модела певач може преплести и стопити до непрепознатљивости, за шта је илустративан пример песма *Вук Куинович и Дели-беџ Гром* (Вук VI, 6), у којој је прича о страдању јунака због издаје жене (модел „женидба краља Вукашина”) преклопљена с причом о змајборству. У тој песми среће се читав низ композиционих мотива карактеристичних за сижејни модел „женидба краља Вукашина”: одавање јуначких белега („моћи”), неверна љуба онеспособљава коња и оружје, јунак бежи с мегдана кад види да је преварен, удаја сестре на самрти, сурово кажњавање невернице. Међутим, ти су мотиви уклопљени у другу основну причу – у причу о сукобу два змајевита јунака.<sup>25</sup> Певач је раздвојио лик противника (Дели-бег Гром) од лика који се жени јунаковом сестром и кажњава неверницу (слуга Милован), „скројивши” на тај начин другачији образац певања. Песма *Вук Куинович и Дели-беџ Гром* поседује велики број елемената сижејног модела „женидба краља Вукашина”, али то и даље не значи да се може сматрати његовом реализацијом.

У живој усменој традицији дешава се, такође, да се велики број композиционих мотива одређеног сижејног модела деформише у тој мери да песма прелази из једног у други жанр, измештајући се тако и из одговарајућег круга варијаната. Када је реч о обрасцу „женидба краља Вукашина” такве су песме *Данчиловица* (МХ V, 209), *Фазли-беговица и Мехмед Алајчевић* (Ристић 5)<sup>26</sup> и *Крал Николай хвѣрля в ѿѣмница невярнайша жена на Добрин юнак* (СБНУ 53, бр. 499) (уп. Делић 2006: 69-82).

24 Песма прати сижејни модел „Бановић Страхиня” до сусрета двају јунака, односно до момента кад на сцену ступа жена, а онда се пребацује на већ поменути образац: жена помаже непријатељу, а дете оцу, на препознатљив начин га ослобађа, јунак савлађује противника и „епски” кажњава неверницу – извади јој очи и одсече руке.

25 На трагове древног мита о сукобу громовника и Волоса и отклону од њега у песми *Вук Куинович и Дели-беџ Гром* указује Љ. Пешикан-Љуштановић (Пешикан-Љуштановић 2002: 174).

26 Од композиционих мотива сижејног обрасца „женидба краља Вукашина” у песми се јављају позив удатој жени да остави мужа и пређе другом јунаку, женино дејство против мужа и сурово кажњавање невернице, али они фигурирају у потпуно другачијем кључу: позив на преудају је лажан и више одговара поетици романсе у којој су овакве шале дозвољене, а сукоби се превазилазе лако и без озбиљних последица по актере; жена не издаје мужа другом јунаку, већ га сама убија; за злочин је кажњава званична институција (кадија), што је разрешење аналогно епилозима песама одговарајућег епског обрасца, али не и типичан вид кажњавања невернице у датом кругу варијаната. Изостао је, према томе, било какав вид јуначког деловања и јуначког сукоба, кривица је потпуно пребачена на Фазли-беговицу, а претходно поменути мотиви – позив удатој жени да остави мужа и пређе другом јунаку, деловање невернице и њено сурово кажњавање – уклопљени су у поетичке оквире лирско-епских песама.

Најзад, понекад и велика подударност у сижејном склопу није довољан услов да би се две песме сматрале варијантама, односно реализацијама истог сижејног модела. Са становишта сижејне структуре, сем дела који се односи на решавање „тешких задатака” у тазбини, песма *Марко Краљевић и Арапин* (Вук II, 66) аналогна је чувеној *Женидби Душановој* (Вук II, 29) (што би се, делимично, могло тумачити чињеницом да је обе песме испевао Тешан Подруговић):

<i>Марко Краљевић и Арапин</i>	<i>Женидба Душанова</i>
Арапин проси девојку од стамболског Цара	цар Душан проси ћерку од латинског краља („по књигама”)
цар му је даје	краљ му је даје
Арапин уговара свадбу („до петнаест бијелијех дана”)	Тодор везир уговара свадбу
одлази у приморје да сакупи „киту и сватове”	цар сакупља сватове,
долази са сватовима по девојку	долази са сватовима по девојку
ноћи у Стамболу	сватови ноће под бедемима града Леђана
изјутра цар даје кћер Арапину	изјутра (након решавања задатака) изводе девојку
Арапин с девојком креће натраг	цар с девојком креће натраг
цар и царица позивају јунака који ће отети невесту од младожење („Нек ти отме шћерцу од Арапа”)	краљ и краљица позивају троглавог Балачка („Да рашћера кићене сватове / И да отме Роксанду ћевојку”)
јунак не напада сватове у Стамболу, већ на путу од девојачког дома до приморја.	Балачко сачекује сватове у гори, на путу од Леђана ка Призрену.

Ове структурне аналогии не чине поменуте песме варијантама, пошто се у датој ситуацији морају имати у виду и тип јунака који фигурира на одређеној позицији (црни Арапин/цар Стефан; Марко Краљевић/Балачко војвода), и епилог, односно разрешење приче о женидби (неуспешна/успешна женидба).<sup>27</sup> Другачије позиционирање „нашег” и „туђег” јунака

27 У првој песми Марко отима девојку од црног Арапина и враћа је родитељима, у другој Милош Војновић, заточник младожење/цара Душана, савладава троглавог војводу Балачка и свад-

у сижеу и другачије разрешење учинили су да се песма *Марко Краљевић и Арајин*, сижејно блиска *Женидби Душановој*, искључи из круга варијаната структурираних по обрасцу „женидба с препрекама на повратку сватова”.<sup>28</sup>

У крајњим консеквенцама, без обзира на практичне аспекте о којима је претходно било речи, постоји начелни проблем дефинисања, односно одређења сижејног модела. Сижејни модел би се морао посматрати као специфичан случај одређења *ојшшеџ*, односно виђења односа *ојшшеџ* и *појединачноџ*. Иако је *ојшше* (у нашем случају – сижејни модел) предмет научне експертизе и научног сазнања, једино је *појединачно* (конкретна песма) „истинско бивство”.<sup>29</sup> „Објективна општост” не постоји као таква, али постоји „објективна основа субјективне општости у нашем уму”.<sup>30</sup> Стога је и свако одређење сижејног модела по дефиницији субјективно, иако има објективну основу у конкретним епским реализацијама. Сижејни модел „по себи”, као и било који други општи појам – остаје неухватљив.

### III

Постојање група сродних сижејних модела – који се међусобно и поклапају и разилазе у тачно одређеним композиционим мотивима – отвара питање да ли логика наратије проиходи искључиво из вишевековне традицијске праксе и етаблирања одређених сижејних решења или њу детерминишу и неке понорне, дубље и апстрактније структуре? Тачније, постоје ли елементи који не поседују сижејне аспекте, али који јесу, условно речено, мотиви, односно јединице грађења извесних структура које се дају апстраховати из групе сродних сижејних образаца?

Ако погледамо сижејне моделе који се препознају по песмама *Бановић Сирахиња* (Вук II, 44), *Марко Краљевић и Мина од Косиура* (Вук II, 62), *Женидба краља Вукашина* (Вук II, 25), *Ројство Јанковића Стојана*

---

ба се успешно окончава.

28 О обрасцу јуначке „женидбе с препрекама” уп. Петковић 2008: 16-45.

29 „Појединачно је истинско бивство, али оно што га чини бивством ове или оне врсте, оно што је главни елемент ствари а што је истовремено предмет науке, то је опште, облик ствари, који ум апстрахује и замишља у формалној општости. Стога, када Аристотел каже да је опште предмет науке он не противречи себи, јер он није негирао да опште има неку објективну реалност, већ само то да оно одвојено постоји. Оно је стварно у појединачном, оно у својој објективној стварности није трансцендентно, већ иманентно, конкретно опште. Само појединачно јесте бивство у истинском смислу, али појединачна чулна ствар је сложена, а интелект у научном сазнању се усредсређује ка њеном општем елементу, који је стварно ту, мада постоји само конкретно, као један елемент појединачног” (Коплстон 1991: 339).

30 „Општи `коњ` је субјективан појам, али он има објективну основу у стварним формама које оличавају појединачни коњи” (интерпретација Аристотелових ставова; Коплстон 1991: 338).

(Вук III, 25), па чак и песму *Смрти војводе Пријезде* (Вук II, 84), уочићемо извесне структурне константе:

1. модел „Бановић Страхиња”: јунак је одсутан; противник му хара дворе и одводи љубу; јунак креће да је ослободи; неверна жена помаже противнику; јунак побеђује, а жена бива кажњена;
2. модел „Марко Краљевић и Мина од Костура”: јунак је одсутан; противник му хара дворе и одводи љубу; јунак креће да је ослободи; жена остаје до краја верна јунаку; јунак побеђује противника, а жену враћа у дом;
3. модел „Женидба краља Вукашина”: (јунак је одсутан); неверна жена позива противника да убију јунака и да је узме за супругу; убијају јунака; противник кажњава неверницу и узима јунакову верну сестру за жену;
4. модел „Ропство Јанковић Стојана”: јунак је одсутан; жену проси други јунак у његовом одсуству; жена остаје верна (не удаје се дуго време); јунак се враћа; просца или убија или му даје сестру за жену;
5. модел „Смрт војводе Пријезде”: у јунаковом присуству противник покушава да му отме жену; јунак не може да је заштити; обоје гину.

У основи наведених образаца налази се неколико несижејних елемената, односно норми:

1. јунаку противник не може отети љубу док је он у дому (јуначки кодекс);
2. јунакова љуба не сме припасти противнику (јуначки кодекс);
3. *сестра* се може удати, *љуба* (удата жена) – не (социјална норма);
4. верност се награђује, невера кажњава (етички кодекс).

Песма *Бан Милутићин и Дука Херцеговац* (Вук II, 31) и песма бр. 78 из *Ерлангенског рукописа*, које се доживљавају као класична епска остварења, а немају велики број варијаната,<sup>31</sup> потврђују да четири поменуте норме детерминишу конкретна сижејна решења:

31 Оне се понекад посматрају као атипичне варијанте неких од претходно наведених сижејних модела. Тако се песма бр. 87 из *Ерлангенског рукописа* убраја у круг варијаната структуриран по

1. песма *Бан Милушин и Дука Херцеговац*: муж одсуствује (војска); жена позива противника да дође и води је за љубу; противник долази и одводи је (с децом, коју у новом дому запоставља); јунак се враћа; одлази у противником дом; противника убија, неверницу кажњава (спаљивањем); враћа се у дом; удаје сестру;
2. песма бр. 78 *Ерлангенски рукописа*: јунак је одсутан (у тамници); љуба се удаје за његовог слугу; јунак се враћа у дом на дан свадбе; слугу убија, а неверницу кажњава (спаљује).

Ове песме и кругови њихових варијаната јесу наративни вид четири, у основи, несижејна епска и традиционална императива. Те епске норме нису сижејни елементи усмене традиције, али јесу јединице симболичких структура које се могу апстраховати из сродних сижејних модела и несумњиво представљају најпостојаније елементе традиционалних култура.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бити 2000: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb.
- Бован: В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метихију*, I том, Приштина, 1989.
- Богишић: В. Богишић, *Народне пјесме из старих, највише приморских записи*, сабрао и на свијет издао – –, књига прва са расправом о „бугарштицама” и с рјечником, Биоград, 1878.
- Бојанов: *Сборникъ оиъ български народни пѣсни*, књижка I, събралъ С. Ив. Боянов, Софиа, 1884.
- Верковић: С. Верковић, *Српске народне пјесме из Сереза*, Етнографска збирка САНУ бр. 282.
- Веселиновић: М. Веселиновић, *Усмене народне пјесме из Македоније и Старе Србије*, Етнографска збирка САНУ бр. 209.
- Веселовски 1982: А. Н. Веселовский, Поэтика сюжетов, у: *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, Budapest 1982, 623-629.
- Враз: Х. Поленаковиќ, Неколку новопронајдени македонски народни песни од заоставштината на Станко Враз, *Трудови*, I/1-2, Скопје 1960, 106.
- Вук II: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао – –, *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, Београд, 1988.
- Вук III: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1846, Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста, Београд, 1988.

---

образцу „муж на свадби своје жене” (уп. Петковић 2008: 87-88), иако у њој жена сама позива просца и на крају бива кажњена.

- Вук VI: *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Караџић, *Књиџа шестџа у којој су пјесме јуначке најстџарије и средњијех времена*, (друго државно издање), Београд, 1935.
- Вук VII: *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Караџић, *Књиџа седма у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, (друго државно издање), Београд, 1935.
- Геземан 2002: Г. Геземан, *Студије о јужнословенској народној епџици*, Београд – Нови Сад.
- Дебељковић: Д. Дебељковић, *Народне пјесме мушке са Косова*, Етнографска збирка САНУ бр. 10–1.
- Делић 2006: Л. Делић, *Животи епске пјесме. „Женидба краља Вукашина” у круџу варијаната*, Београд.
- Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невестџа. Поетџика епске формуле*, Београд – Крагујевац.
- ЕР: *Ерлангенски рукопис стџарих српскохрватџских народних пјесама*, издао Герхард Геземан, Ср. Карловци, 1925.
- Јасон 2003: Н. Јасон, *Εἰρηοιῶν. Epic Oral Martial Poetry, Models and Categories*, рукопис.
- Јастребов: И. С. Јастребовъ, *Обычаи и пџсни шурецкихъ Сербовъ (въ Прџзрџнџ, Ипекџ, Моравџ и Дибрџ)*, *Изъ пушевыхъ записокъ*, С. Петербург, 1886.
- Качановски: В. Качановскиџ, *Сборникъ западно-болџарскихъ пџсенџ*, С. Петербургъ, 1882.
- Клеут 1987: М. Клеут, *Иван Сењанин у српскохрватџским усменим пјесама*, Нови Сад.
- Клеут 2003: М. Клеут, *Народна књижевностџ. Фраџментџи скрџиџи*, Нови Сад.
- Коплстон 1991: F. Koplston, *Istoriја filozofije. Том I. Grĉka i Rim*, Beograd.
- Кордунаш: М. Кордунаш, *Збирка српских народних умотџворина из Горње крајине*, књ. II, *Српске народне пјесме слијџица Раде Раџаџића*, вјерно побилеџио и за штампу приредџо – –, Нови Сад, 1892.
- Крстић 1984: В. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd.
- Лорд 1990: А. В. Lord, *Реваџ прџа*, 1. Теорџа, Beograd.
- Меденица 1965: Р. Меденица, *Бановић Стџрахиња у круџу варијаната и тема о неверџи жене у народној епџици. Студија из наше народне поезџије*, Београд.
- Милетић: В. Недић, *Епске народне песме у зборнику Аврама Милетића, Зборник Маџице српске за књижевностџ и језик*, XII/1, Нови Сад 1964, 68.
- Мутић: Ј. Мутић, *Српске народне џусларске пјесме*, Етнографска збирка САНУ бр. 78–1– 4.
- МХ V: *Hrvatske narodne pjesme*, knjiga peta, *Ženske pjesme*, sveska prva, *Romance i balade*, uredio dr Nikola Andrić, Zagreb, 1909.
- Недић, Живковић 1992: V. Nedić, D. Živković, *Siže*, у: *Reĉnik književnih termina*, Beograd.
- Петковић 2008: Д. Петковић, *Типолоџија епских пјесама о женидби јунака*, Београд.
- Петровић: А. Петровић, *Српске народне умотџворине из Скопљанске околине Црне Горе*, Етнографска збирка САНУ бр. 80–1.
- Пешикан-Љуштановић 2002: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Змај Десџоти Вук – митџ, историја, пјесма*, Нови Сад.
- Путилов 1975: Б. Н. Путилов, *Мотив как сюжетобразующий элемент*, у: *Типолоџическџе исследование по фольклору. Сборник стџаџей пџмяџи Владимира Яковлевича Проџиџа (1895-1970)*, Москва, 141-155.



- Путилов 1988: Б. Н. Путилов, *Героический эпос и действительность*, Ленинград.
- Путилов 1994: Б. Н. Путилов, *Фольклор и народная культура*, Ст. Петербург; <http://www.infoliolib.info/philol/putilov/>; 3. 10. 2014.
- Ристић: К. Ристић, *Српске народне пјесме покуљене по Босни*, Београд, 1873.
- СБНУ: *Сборник за народни умотворения наука и книжнина*, от. кн. 27. *Сборник за народни умотворения и народојис*, МНП (от кн. XIX изд. Българското книжовно дружество, а от кн. XXVII – БАН), София 1889 –.
- СМ: С. Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Никшић, 1990.
- Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, Београд.
- Хердвигов: R. F. Plohl-Herdvigo, *Hrvatske narodne pjesme*, u hrvatskom domu sakupio i rodu i svijetu predao Hrvat – ,Varaždin, 1869.
- Шапкарев: К. Шапкарев, *Сборник от български народни умотворения, шом вѣтори, ѱесни из ѱолиитическия живоѱи*, София, 1969.

## MOTIF AS AN ELEMENT OF SUJET FORMATION (BASED ON SOUTHSLAVIC EPIC POETRY)

### Summary

Starting from the twofold use of the term *sujet* in folkloristics, the author search for the more accurate definition of the terms and ideas of *sujet*, *fabula* and *motif*. As typologically different structures, *sujet* and *fabula* are not comparable, and the terms *variant of sujet* and *variant of the sujet model* appear to be *contradictio in adjecto*. Motifs are defined as the structure units on different hierarchical levels with two basic types of their mutual association: syntagmatic (chronological connection of motifs) and paradigmatic (the absence of temporal dimension). On that basis motifs can be defined as static or dynamic. Some symbolical structures (as elements of the heroic, ethical, social codex) are also considered as "motifs" because they build related sujet models.

*Keywords:* sujet, fabula/plot, motif, sujet model, oral poetry, variant

*Lidija D. Delić*



Ана С. ЖИВКОВИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност*

## РАЗЛИЧИТОСТИ КЊИЖЕВНИХ ЖАНРОВА: ПРОЗНА СЛИКА И ЦРТИЦА<sup>2</sup>

У раду су истакнуте формалне сличности и разлике које постоје међу прозном сликом и цртицом. Форма је током нашег истраживања разумевана у смислу вредносног односа према стварности и као композициони склоп. Служећи се методом руског формализма и Бахтиновим схватањима појма форме, технике и естетског објекта, издвојили смо техничке поступке у прозним сликама Јанка Веселиновића, Илије Вукићевића и Светолика Ранковића, те утврдили телеолошком методом смисао и циљ тих поступака. Анализирајући цртице Светозара Ђоровића и упоређујући их са реалистичким прозним сликама, закључили смо да поседују заједничке поступке унутар композиционих склопова и указали на важне разлике у њиховој употреби.

*Кључне речи:* форма, техника, слика, цртица, вредносна стварност

Трудећи се да буде запажена, одабрана, онтолошки потврђена, довека непредвидива и привлачљива, књижевност посеже за новим и друкчијим кројевима, сродним или драстично различитим жанровима, те на тај начин обезбеђује сопствени опстанак и равноправно такмичење са другим врстама уметности и слојевитим областима културе. Композиционе форме књижевности нису занемарене и негиране у старијим и савременијим књижевним теоријама, али се једино теорија формалног метода односи према тим формама као према најбитнијој појави у књижевном ствара-

1 ja.zanita@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025: *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

лаштву и најзначајнијем задатку науке о књижевности. Представници руског формализма углавном су сагласни поводом порекла нових књижевних жанрова – настанак једног жанра не даје сазнање о природи самог текста, не открива узрок у њему присутне конструкције, не одговара на питања о друштвеној структури, не поверава нову садржину (в. Ејхенбаум 1972; Шкловски 1985). Књижевност је усидрена на сопственом динамизму који је покреће, обнавља и рехабилитује изнутра, рефлектованом на завидан број књижевних жанрова. Иако се прозне слике и цртице понајвише јављају током епохе реализма, могли бисмо их одредити као жанрове који нису „огледало” или „одраз” стварности напомињући да се такво одређење може схватати најмање на два начина: (1) из перспективе руског формализма ови жанрови условљени су претходним обрасцима и представљају једну врсту противтеже, јер „форма се осећа у зависности од других дела, а не сама по себи” (Ејхенбаум 1972: 23), жанрови не фотографишу стварност и не настају њеним деловањем; (2) прозна слика и цртица нису „одраз” стварног ни из перспективе друкчијих оријентација, будући да „стварно, живот се не налази само изван уметности већ и у њој, унутар ње, у свој пуноћи његове вредносне тежине: социјалне, политичке, сазнајне и друге” (Бахтин 2010: 61). Писци реализма покушали су да овладају жанровима заснованим на дихотомији живот – текст, међутим, развојем жанровских особености удаљавали су се од документарног разумевајући да уметничко дело надилази емпирију, јер није довољно само виђењем, слушањем и бележењем прикупљати садржај, стварност је многострука и непописива, стога треба управљати пажњу на „свестрано доживљен вредносни састав стварности, догађај стварности” (Бахтин 2010: 64).

Како бисмо описали формалне карактеристике прозне слике и цртице, морамо узети у обзир различите дефиниције форме и разјаснити појам технике. Руски формалисти форму повезују са „уметничким” опажањем, специфичним начином „осматрања”, које има за циљ „онеобичавање” предметног света како би се књижевно дело издвојило својом чудноватошћу и неуобичајеношћу. „Појам `форме` јавио се у новом значењу, не као омотач, већ као пуноћа, као нешто конкретно-динамично, садржајно само по себи, изван свих узајамних односа.” (Ејхенбаум: 1972: 16) Основна средства којима се изграђује тако схваћена форма јесу различити поступци (поступци формирања сижеа, заплета, кулминације, расплета, мотивације, карактеризације). С друге стране, у есеју „Проблем садржаја, материјала и форме у језичком уметничком стваралаштву” Бахтин убедљиво закључује да форма мора бити двоплански дефинисана: (1) као архитектонска форма вредносно усмерена ка садржају и (2) као

композициона форма остварива уз помоћ материјала (в. Бахтин: 2010: 88). Према Бахтиновом мишљењу техника је заправо оно што руски формалисти називају формом уметничког дела.

„У контексту уметничког стваралаштва речи *техника* не треба приписивати одиозно значење – техника ту не може и не треба да се одваја од естетског објекта. Уз помоћ естетског објекта техника је оживљена и динамична у свим њеним моментима, те зато у уметничком стваралаштву она никако није механицистичка. Техника може да се учини механицистичком само при неозбиљном естетском истраживању које губи естетски објекат, чини технику самодовољном и одваја је од циља и смисла.” (Бахтин 2010: 87)

Кључно питање у оквиру естетске анализе односи се на начине и могућности повезивања архитектонске и композиционе форме, тачније на израстање и конвертовање композиционе форме у архитектонску, у форму која истовремено подразумева организацију материјала и обједињење свих сазнајних и етичких вредности. Ка том циљу биће усмерено и наше истраживање како бисмо што јасније жанровски сагледали прозну слику и цртицу, издвојили првенствено битне моменте њихове технике, а потом стекли уверење о разлозима, смислу и сврси реализације конкретних језичких веза посматраних у контексту догађаја.

Како је знатан број српских реалистичких приповедача стварао прозне слике током друге половине 19. века<sup>3</sup>, нашу интерпретацију усмерићемо на оне приповедача чије је стваралаштво делимице слично, окарактерисано сеоском приповетком и тематиком села – Јанка Веселиновића, Илију Вукићевића и Светолика Ранковића. Не бисмо ли стекли што прецизније уверење о жанровској природи цртице, одабрали смо писца који је у знатнијој мери неговао овај жанр – Светозара Ђоровића<sup>4</sup>. Паралелно пишући приповетке у правом смислу и прозне слике, Јанковић, Вукићевић и Ранковић пружају нам скуп информација пробитачних за разликовање ових двеју жанровских врста. Када је посреди формирање радње у сликама, примећујемо да је поступак у већем броју примера истоветан – радња се конфигурише двостепено – наратија се започиње одлуком о кретању на путовање, коментаром о разлозима путовања, описом

3 Слике су стварали познатији писци попут Јакова Игњатовића, Ђуре Јакшића, Милорада Поповића Шапчанина, Јанка Веселиновића, Драгиње Гавриловић, Милана Ђ. Милићевића, Павла Марковића Адамова, Илије Вукићевића, Светолика Ранковића, Стевана Сремца, Радоја Домановића. Деветнаестовековни часописи садрже незанемарљив број прозних слика и мање познатих аутора.

4 Светозар Ђоровић објавио је збирку *Цртице* 1901. Потом је објавио четири збирке истог наслова (у којима су штампане цртице, слике, записци, приповетке) *У часовима одмора* (1903, 1904, 1906, 1910).

жеље за путовањем или дескрипцијом самог пута и околине, што заправо чини само специфичну врсту увода за креирање друге радње, главне радње, која ће се одвијати током путовања. У раном реализму догађаји „с пута” углавном су се у сликама презентовали поступком низања, међутим, каснија дела обележена су потискивањем хронотопа пута јер се путник задржава неко време понајчешће на једном месту (прело, шума, село, сеоска кућа и др.) и радња се приповеда посредством уведеног наратора (старије жене, домаћина, ратника и сл.) или развија током самог сусрета/боравка/посете путника. Поступак мотивације у прозним сликама можемо стога одредити радно-забавним путовањима која се „попуњавају сусретима, свраћањима, сјелима, посјетама, ловом, причањима на путу” (Иванић 2002: 101). Такво удвајање радње проблематизовало је положај јунака, те упркос томе што фигуру путника непрестано задржавамо у свести, књижевни лик, који приповеда путнику или о коме нам путник приповеда, постаје главни јунак саме слике. Путовање можемо разумевати као поступак најпогоднији за формирање илузије реалистичности, као нетрадиционалистичку мотивацију створену по узору на Тургењевљеву у *Ловчевим записима*<sup>5</sup>, али, с друге стране, упркос томе што слику чешће доживљавамо као савременији и модернији жанр, чини нам се да њен приповедни оквир одаје везу са најстаријим слојевима људске културе, са обредима иницијације, посебно ако се осврнемо на приметну структуралну сличност са бајком, будући да прву – одлазак јунака на пут (ступање у непознати простор) – и једну од њених последњих функција – повратак с пута – препознајемо у структури прозне слике (в. Проп 1982).

Уколико желимо обухватити сву естетику пута, неопходно је про тумачити смисао хронотопа пута, повезаност са људском природом и њеним потребама, човековом свешћу и различитим областима културе. У сваком путовању књижевних јунака, краћем или дужем, до удаљеног места или до сеоске крчме, разабрамо важан удео човекових рационалних и емотивних снага, отвореност и спремност интелекта и срца за нове елементе егзистенције, притајену устрепталост и радост услед очекиваног приближавања до тада неокушаном искуству. Путовање до црк-

5 Тургењев се налазио на врху листе превођених европских прозних писаца, само шест његових слика или приповедака објављено је у *Јавору*. Био је веома актуелан од 50-их година 19. века, како у руској тако и у српској књижевности, те лирским моментом и фантастичним слојевима своје прозе задржао актуелност и за постреалистичка струјања (в. Иванић: 1988: 273, 274). Пишући о лектири Илије Вукићевића, Љубомир Јовановић напомиње да је Вукићевић пре свега читао Тургењевљеве списе. У низу Вукићевићевих слика присутан је утицај руског писца, будући да „велики руски писац приповеда у *Ловчевим записницима* своје ловачке доживљаје и познанства па изнесе, у неколико јасних потеза, коју сељачку душу, исприча често у неколико реченица судбину, обично интиман душевни догађај, рускога мужика” (Јовановић 1987: 483-484).

ве или канцеларије може изменити наше умне домете и моћи схватања, проширити хоризонте свести и видност магловитих сензација, преинаčiti и етичко биће у већој мери него што претпостављамо, јер све новине и неочекиваности које се јунацима догађају на том путовању завређују своје место у форми и вредносном односу, будући да функционишу као средства која чине једном „препознати и заједнички доживљени свет сазнања и поступка” (Бахтин 2010: 62) новим и изнова створеним. Пут омогућава семантичко богаћење појма сазнања и добра/зла увођењем не само онога што се често конфигурисало као добро/зло – живот на селу или узајамна љубав у Веселиновићевим сликама – већ и прикључивањем нових ваљаности попут живота слепог чича Ристе у Вукићевићевој слици „Искушење” или друкчијих представа зла попут човека без срца у „Мишку Убојици”. Важно је разликовати оно што је дознато од онога што је дешифровано, јер „сазнање и поступак су примарне активности, то јест они стварају свој предмет по први пут – сазнато није препознато и није упамћено у новом светлу већ први пут одређено” (Бахтин 2010: 63), те свет приступачан јунацима, свет који нам одашиље одговор каква је егзистенција на неком другом месту и како се јунак мења у зависности од окружења, то је свет који препознајемо, будући да свет чистог филозофског сазнања има то преимућство да „у уметности изгледа и звучи на нов начин, у односу на тај свет се активност уметника и перципира као слободна” (Бахтин 2010: 62-63).

Из тог угла, уводне секвенце прозних слика можемо тумачити као изводнице ка утврђеној филозофској равни, као сигнале отворености овог жанра ка самом бићу. Цртица неће бити ослобођена путовања као мотивације, о чему нам сведоче Ђоровићеве цртице „Мајстор-Петрово срце”, „Другови”, „На води”, „Пред црквеним прагом”, „Под липом” и друге, с том разликом што јунаци углавном крећу на пут због неког изненадног догађаја или снажног емотивног недостатка. Дела са акцентованим догађајем, садрже кратки опис пута или само хитро предочену одлуку о путовању, док цртице с нагласком на напетом психичком стању јунака инсистирају на детаљнијем опису пута којим се цртица приближава прозној слици. Наредни одломци илуструју слични поступак ових двају жанрова, као и њихову заједничку повезаност са Тургењевљевим сликама.

„Као што је обично при таквим намерама, решио сам се да путујем брзо, врло брзо, и још са детињском жељом да своје изненадим на Божић.” (Вукићевић 1931: 69)

„Скопчам капут, савијем и запалим цигару, закључам собу и изиђем на поље. Живојин, тако му беше име, забављаше се закључавајући ходник. Кад би готов, пођосмо.” (Веселиновић 1896: 5)

„Пођосмо Хору. Усред шуме, на обрађеној крчевини, уздизао се усамљен Хоров салаш. На њему је било неколико борових зграда, плотовима састављених, пред главном кућом отезао се наслон, подупрт танким стубовима. Уђосмо.” (Тургењев 1967: 7)

„Ја држим да је мало мојих читалаца имало прилике завиривати у сеоске крчме, али човек моје врсте, ловац, камо све неће dospјети.” (Тургењев 1967: 217)

„Примичући се цркви, успори ход и поче задивљено посматрати горди, величанствени звоник, који се, освијетљен безбројним свијећама, између низа витких јабланова, као висок пламени стуб блистао кроз помрчину, са великом снијежном шубаром на широкој јабуци, изнад које се назирала, бакарномрка силуета големог, поноситог крста. (Ђоровић 1997: 263)

Други технички поступак прозне слике и цртице представља опис природе. Тај поступак је један од важнијих јер олакшава разликовање слике и приповетке. Описи природе се свакако могу наћи и у слици и у приповеци на различитим позицијама, али у већини слика опис природе ипак заузима иницијално место, врло често већ у почетним реченицама текста, уколико пре тога није изнесена намера да се путује, или следи убрзо након кретања на пут. Руским формалистима описи природе нуде могућност за издвајање стилских фигура, за тумачење књижевног стила, диференцирање лексике тамног/светлог колорита, доказивање поетске функције језика у њеној пуној раскошности. У том смислу стил Илије Вукићевића слојевито се употпуњава стилским фигурама, најчешће метафорама, епитетима, контрастима, те природа у његовим сликама постаје средство за метафоризацију виђеног света, као у наредном одломку:

„Бистра, плитка и брза вода јури преко округлих каменова, што се чине да су превучени црвенкастом кошуљицом. По средини се воде јасно познају праве и вијугаве пруге матичине, као неравно пераје на рибљим леђима. Понегде јаче затрепери светлост над водом, и ту једнолико, а опет живо шибају светли зраци сунчеви, пробијају таласасту матицу, отискују се од глатког камења и засењују очи.” (Вукићевић 1931: 6)

Формализам посматра описе околине у односу на радњу и сиже, мери удео дескриптивних елемената и одређује на који начин они успоравају и сужавају радњу, те изазивају статичност сижеа, што је накнадно издвојило „проблем приче, као конструктивног принципа несижејне новеле”



(Ејхенбаум 1972: 27). У сликама и цртицама, описи предњаче и проузрокују атрофију приповедања не искључујући нарацију у потпуности, сводећи је на основне моменте, на оно што је суштинско у једном догађају. Уколико се осврнемо на саме ознаке „слика” и „приповетка”, „ове ознаке претпостављају и напетост између описивања и приповиједања као интенционалних форми сваког наративног текста” (Иванић 1988: 269). Занимљиво је приметити да цртице имају или изразито штуре описе природе када су у спрези са значајнијим социјалним догађајима или веома опширне дескриптивне пасаже приликом формирања амбијента погодног за препуштање одређеном дитирамбском или трагичном душевном стању. Ђоровићеве цртице препознатљиве су по светлим и сјајним описима оријенталних башта или лексички тамније нијансираним описима предела око Неретве, као што је случај у „Мајстор-Петровом срцу”:

„Дубоке пећине зијале су око ње, са обје стране, обрасле по темену маховином и ситном травом, а између пукотина им, гранале се три окрхане кошћеле и, одвојена у страни, једна пресахла мурва, испод које су сједила три муслиманска момка и, пијући ракију и куцкајући уз шаргију, припијевали у пјесмама све комшијске дјевојке.” (Ђоровић 1997: 167)

Чини нам се да је природа у цртицама придодата судбини човека, укључена у језгровито обликовану радњу, док у сликама функционише приметније изван фабуларног прикључивања. Форме тих описа чини диферентним поступак каталогизације својствен реалистичким прозним сликама који нема само ту улогу да уметничко дело што више приближи тачности или открије све способности језика приликом новог, „специфичног”, „поетског” именовања биљног и животињског света, већ поседује значај за вредновање природе као човековог окружења, за оцењивање самог човека и његовог погледа на свет очулотвореног кроз одабир предмета или детаља, за спознају бића присутног у визуелизацији природе. Поступак којим се гради једна врста хијерархизованог каталога или списка употребљава се не само приликом описивања/пописивања света природе већ и људског света, те ћемо те две врсте описа објединити како због сличности њихових структура тако и због аналогне етичке усмерености. Иако су реалистички писци посегли за овом врстом „научног” поступка како би слици обезбедили илузију документарности, такав поступак говори нам много више о вредносном саставу стварности него о сцијентистичкој контури света, више о самом приповедачу, „реципијенту”, „читаоцу” или „гледаоцу” него о научнику који треба да пренесе стечена сазнања о свету. У одломку који следи, поступак низања развидњава нам начин приповедачевог естетског опажања, његово садоживљавање

предоченог света, завршавање и уједињење разнородних чинилаца догађајне стварности.

„Кроза-њ се јасно чује крештав и опор глас гавранов, што прелеће преко наших глава са прорешетаним црним крилима и дугуљастом главом. Јасно се чује тупа рика марве са црвено-жутом длаком у великим уплашеним очима. Пред нама трчкара живина, раздвојена у мале гомилице. Њине бистре, жуте очи блистају исто онако сјајно, као и мале љуспице на гомили сламе. Пси се провлаче од прага до хладовине, ту се лепо извале, положи своју дугуљасту и полудивљу њушку на предње ноге, отерају ушима мушице око себе, пажљиво пазе на кујински рад моје домаћице и с неповерењем гледе на мене.” (Вукићевић 1931: 5-6).

Уколико управимо пажњу на епитете којима се остварује атрибуција гаврана, марве, живине и паса, запазићемо да Вукићевић дестабилизује реалистички модус описивања, јер ограђује простор човековог бивствовања фигуром гаврана „са прорешетаним црним крилима” и фигурама паса који „пажљиво пазе” и „с неповерењем гледе”, што нас асоцира на традиционалне представе света обремененог ривалством добра и зла, на исконски страх човека и животиња услед опасности која вечно мотри и прети, услед свакодневне могућности страдања. Није ли сва егзистенција маркирана „црвено-жутом длаком у великим уплашеним очима”? Да ли су деоба и разједињеност човечанства „у мале гомилице” нужне у кризним тренуцима борбе? Може ли човек одбацили неповерење и сумњу у другог, може ли заборавити на своју личност и предати у руке свој живот неком другом бар на кратко? Вукићевић не само у слици „Стика” већ и у другим сликама и приповеткама осврховљује постојање зла, јер можда баш упркос њему и захваљујући његовом застрашивању човек схвата да мора прилежно пазити на себе и другог, заштитити сопствену нејакост и слабост других, попут паса који „пазе на кујински рад” током узбуне. Структура описа својствена нашим реалистичким писцима веома је слична Тургеевљевим, али се не може поздано тврдити да је за поступак каталогизације у српској прози заслужан искључиво руски писац, међутим, сродност поступка је очигледна:

„Малко ниже, сељачки коњ стајаше у ријечи до кољена и лијено махаше око себе мокрим репом; испод жбуна, који се бијаше наднио над ријеком, испливала би овда-онда повелика риба, пуштала би бобуке и тихо потонула на дно, оставивши за собом лако титрање. Скакавци бијаху узаврели у пожутјелој трави; препелице клицаху некако нерадо; јастребови су лагано лебдјели на пољима и често се заустављали на једном мјесту брзо машући крилима и раширивши реп као лезу.” (Тургењев 1967: 43)

Поступак каталогизације примењују и Веселиновић и Ранковић, с том разликом што они учесталије рашчлањују социјално човечанство намеравајући да покажу многострукоост друштвене структуре, али и способности науке да превлада све сложености света и објасни једну појаву изнутра делећи је на саставне јединице. Ипак, списак представника друштвених слојева и одређених занимања у Веселиновићевој „Самртној чаши” или Ранковићевој „Званичној исправци”, одаје етику једног раздобља, односе међу људима, јер каталог – кујунџија – механџија – слепи – свирачи – људи – деца – Цигани – жене – изазива слутњу о узнемирености, подељености и нескладности света, о антиномијама и неспоразумима, о задовољству богатих и жалости убогих. Тек таквим опажањем бројни описи у реалистичкој прози постају битни носиоци естетизованог света.

Трећи технички моменат или поступак – долазак јунака у нови простор – определили смо приликом компарирања прозних слика тројице аутора. Места стабилности у сликама, жанровске одлике које препознајемо као заједничке, не подразумевају идентичан распоред у сваком конкретном примеру, те тако поступак каталогизације може уследити након приспећа јунака у нови амбијент. Редослед поступака у сликама не утиче значајније на конструкцију радње. Нашим истраживањем важно је обухватити делимичну правилност у њиховом распореду, тежњу ка успостављању јединственог жанровског обрасца. Како бисмо разликовали слику и цртицу, приповетку и слику, неопходно је маркирати постојане поступке у свакој од њих и самерити њихове различитости или сличности. Један број прозних слика почиње управо овим поступком, поготово кад су посреду Вукићевићева остварења, а недостатак путовања као мотивације или одсуство описа у уводном делу не ремете тежиште жанровског идентитета. У сликама Светолика Ранковића овај поступак је донекле редукван јер се приповедање углавном одвија из перспективе објективног приповедача који само назначавача долазак јунака и не задржава се на том догађају и првим изазваним утисцима. Тако нас у слици „Пропаст” кратко обавештава да је дечак Пера напоскон дошао до школе, док у „Страшној ноћи” убрзано напомиње да је попечитељство послало господина Мојсила у сеоску основну школу и да се он тамо заљубио. Иако догађај заљубљивања има велику улогу у даљој конструкцији радње, приповедач није посветио пажњу тој ситуацији. Разлоге изостанка пажљивијег обликовања овог поступка већ смо објаснили друкчијим стратегијама приповедања, што нам потврђује одломак слике „Рождество твоје” Илије Вукићевића где се сусрећемо са приповедањем у првом лицу:

„– Село! – рече мој кочијаш и лако мрдну главом на ту страну. Та чудна и непокретна слика имађаше нечега тајанственога у себи. Учини ми се као да се над њим разапињу снажна, циновска крила, која га од свега осталог одвајају, под којима се црне тамне и неосветљене сеоске кућице. Оне, у тој даљини, губе сваку јасну контуру, па им се крајеви везују један за други, расипају се у мраку, и лице на мале кабасте пластове.” (Вукићевић 1931: 94)

Вукићевићев злослутни опис села, у којем живи жалосни и запуштени чиновник осрамоћен синовљевим преступима, прекорачује границе реализма и производи драстично неочекивану визију света, будући да њени делови „губе сваку јасну контуру”, те стичемо утисак да се свет тек ствара, тек раскриљује делимице, или створен урања у маглушасту дубину, отима се погледу и као да нестаје, не дозвољава потпуну идентификацију и фотографисање допуштајући људској свести да памти само његове обресе и сенке. Овакво описивање карактеристично је и за цртице, а сведочи нам о повезаности прозне слике и цртице са импресионизмом у сликарству (в. Речник књижевних термина 2001: 113). Долазак у неразазнати свет потврђује нам да су писци српског реализма прихватили упутства критичара тог времена који су „наглашавали како ‘слика’ не смије бити проста копија оригинала и како претпоставља имагинативну радњу умјетника” (Иванић 1988: 269). У цртицама Светозара Ђоровића поступак доласка, такође, постоји и заузима важно место, нарочито у цртицама с тематиком љубави („Испод врба”, „На води”, „Под липом”) које су „рађене декоративном стилском техником на преокрету столећа” (Вучковић 1997: 290). И у прозној слици и у цртици долазак у неки простор уско је повезан са перцепцијом која је усредсређена на естетску компоненту света формирану уз помоћ језичког материјала и никада се „не подудара ни са материјалом, ни са било каквом материјалном комбинацијом” (Бахтин 2010: 85).

Четврти технички поступак – опис човека – јесте својствен свим књижевним жанровима, али ћемо овом приликом покушати да укажемо на вредност описа у прозним сликама и цртицама, као и у подврстама ових жанрова – портрету и портретистичкој цртици, како бисмо доказали тачност тврдње Виктора Шкловског: „Ето тако је историја *Ане Карењине* ступила на поља узорана цртицом историјског романа, прецизних описа.” (Шкловски 1985: 135)<sup>6</sup> У српској књижевности сличну улогу

6 Шкловски објашњава жанровске одлике првих Толстојевљевих прича ( „Препад”, „Сеча шуме”) одређујући их као цртице, затим напомиње важност *Севастополских прича* као система цртица којим се писац припремио за изградњу опсежних романа (в. Шкловски 1985: 26). Шкловски у студији *Енергија заблуде* у неколико поглавља истиче значај и жанровску новину *Ловчевих зайиса* Ивана Тургењева, те за Толстоја казује: ”Толстој се расправљао са Тургењевим, писао му је тако

имају поједине прозне слике („Стика”, „Кмет Илија”, „Мишко Убојица”, „Мали Стојан” и др.), али и Ђоровићеве портретистичке цртице („Оме-рага”, „Ибрахимбегов ћошак”, „Хафиз-ефендија” и др.) чији квалитет нас упућује да „о Ђоровићу говоримо као о мајстору портрета, који је у том погледу претходио В. Петровићу, И. Андрићу и И. Секулић (у књизи *Кроника ђаланачког гробља*) – писцима који су продужавали његова приповедачка достигнућа и имали су могућности да његово дело доживе из близине и у времену пуног успона” (Вучковић 1997: 291). Не подразумева се да су приче портрети засновани искључиво на описима људских фигура, њих одликује сведена и убрзано исприповедана радња, те описи јунака у њима могу бити хитри и недовршени али пријемчиви услед успешно запажене карактеристичне појединости, што је још Јован Скерлић приметио читајући слике Светолика Ранковића, будући да не само описи већ и „његове приповетке изгледају као материјал за писање романа, као они нацрти које сликари бележе у своје блокове, да их после унесу у велике композиције” (Скерлић 1904: XXVII). Као део технике – опис човека – добро превазилази физички изглед јунака, црте његовог лица или начин одевања, акценат се преноси на читав човеков свет, на откриће новине о људској природи, на душевно устројство и однос ка бићу, дужности према себи самоме и другима.

„Та те очи мора да имају само површину, да се свет само споља огледа у њима и да је иза њих шупљина, у коју *слабо процуре светлости и виђење*. Оне укочено гледе на мене или око мене, и док једно, с великим напрезањем, посматра све појаве око себе, док се у грчењу очних мишића види последње напрезање снаге, да *одржи везу* између његове душе и света – дотле друго, тамно и укочено, чини се да *ништа не види*, нити може да види.” (Вукићевић 1931: 14) (курзив А. Ж.)

Наведеним одломком понајбоље можемо разумети естетску форму описа, јер Вукићевић портретизацијом Стике, књижевног јунака без развијене свести, манифестује сву комплексност виђења и разгледања света. Стика не поседује моћ мишљења, његови поступци наликују понашању малог детета, не разликује добро од зла и зато понекад безразложно не-коме упућује пакостан поглед или се насмеје без повода. Овим примером усмеравамо се ка закључку – видети неки предмет или човека на Стикин начин, само очима, није виђење у правом смислу, не доноси естетску информацију, само пружа подлогу за формирање естетског опажаја. Када

---

разна писма. Ствар је стизала до избора начина двобоја. Али он није случајно једну своју рану цртицу посветио Тургеневу. Он је боље од других схватао композицију *Ловчевих зайиса*.” (Шкловски 1985: 112)

би јунаково умно и емотивно биће било живо, јединствено са стварним светом, без преграде у очима која га дели од уцеловљења са бићем, тада би елементи његовог видног поља постали естетизовани. На сличан начин можемо интерпретирати и наше опажање визуелних представа у књижевним делима, напомињући да за сагледавање етичко-естетске слике човека или „да би се нешто видело или чуло, нешто што је предметно одређено или вредносно-значајно, нешто што има тежину, нису довољна само спољашња чула” (Бахтин 2010: 84).

Пети и шести технички поступак – опис екстеријера (куће, зборнице, цркве и сл.) и опис ентеријера (собе, канцеларије, механе и др.) – готово по правилу појављују се у низу прозних слика и цртица, те уколико имамо путовање као мотивацију, јављају се на сличним позицијама у тексту, након доласка јунака у нови простор, док изузетке од правила представљају она дела која почињу директно описом нечијег дома или какве већнице, што је случај у Ранковићевој слици „Сеоски добротвор”. Атрибуција простора који је најуже испреплетан са човековим животом, описивање куће и собе као ентитета заједнице, породице и интима, помажу нам приликом разумевања позиције материјалног у људском животу, односа човека према новцу и према ближњима. Кад је посреди говор о опису, чини нам се пробитачним покренути питање о (не)могућностима постојања неутралне стварности. Приликом разликовања новеле и цртице<sup>7</sup> у студији *Енергија заблуде* Шкловски дефинише специфичну разлику међу овим жанровима – заинтересованост/незаинтересованост, казујући: „*Севастопољске приче* превазилазе оно што се у то време назива цртицом, тиме што су директно критичне. А обична, традиционална цртица, као да је незаинтересована. Ловац, јунак Тургењевљевих *Ловчевих зайиса*, као да је равнодушан, као да је невидљив, не огледа се у стварном животу јунака.” (Шкловски 1985: 128) Узимајући у обзир реалистичке прозне слике и цртице, имајући на уму истину о природи уметничког стварања, можемо устврдити нетачност резултата истраживања руског формалисте, књижевна дела нису изван свих политичких и социјалних

7 У оригиналу на руском језику реч употребљена за краће прозно дело јесте – ‘очерк’ („РАЗЛИЧИЕ НОВЕЛЛЫ И ОЧЕРКА. «СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ» ТОЛСТОГО”). Тај термин је на српски језик преведен – ‘цртица’. Међутим, на основу жанровских карактеристика Тургењевљеве прозе, те према тумачењима Шкловског, сматрамо да је термин ‘очерк’ у нашој науци о књижевности ближи термину ‘слика’, посебно уколико узмемо у обзир незанемарљиву сличност Тургењевљевих прича са сликама Илије Вукићевића, о чему су уверења стекли и ранији истраживачи овог проблема (в. Живковић 1982: 124-136; в. Јовановић 1987: 471-495) Такође, узели смо у обзир и жанровску сродност руског очерка са свим наведеним жанровима у *Речнику књижевних термина* – есејем, скицом, цртицом, сликом (*Речник књижевних термина* 2001: 541), стога ћемо у даљем тумачењу говор Шкловског о цртици разумевати као говор о прозној слици.

питања, како Шкловски тврди, приповедачи не граде визуелизацију свега држећи се по страни као да их се предметне јединице не тичу. Упо­ређујући новелу и цртицу, тј. слику, Шкловски истиче присуство питања у новели, које захтева одговор, док цртица (слика) не садржи никакво питање, већ „личи на скицу оловком, која понекад приказује само део предмета” (Шкловски 1985: 129). Наредни описи екстеријера и ентеријера посведочиће погрешку руског формализма по питању оријентације целокупне уметничке праксе.

„Кућа му је била невелика, грбава, стара. Зидови јој чисто црни, напукли, а по плочи, којом је покривена, нахватила се маховина. Врата велика, толико иструхла, да се једва држе. Један канат искривио се и, ако мало јачи вјетар затресе њиме, обориће га. Алка на њему сломљена, зарђала...А одмах изнад врата, издиже се велики ћошак, славни *беџов ћошак*, сличан швапском балкону, само што висином допире до под кров и што је ода свих страна ограђен великим, округлим демирли-пенџерима.” (Ђоровић 1997: 64) (курзив С. Ђ.)

„Пред њим је чкиљила димњива лампа и бацала неку плашљиву светлост на суморне и суре зидове његове собе. И како је нераван пламен горео и дрхтао, тако су и зидови били час осветљени, а час су се њихали и трептали у некој покретној полутами, која је усамљеног човека плашила, улевајући му у душу неки сумор и сету...” (Ранковић 1904: 111)

Опис Ибрахимбегове куће из перспективе објективног наратора утемељен је на контрасту који подразумева славну прошлост муслиманских бегова у Босни и корозивну садашњост западноевропске цивилизације усмерене ка материјалним вредностима. „Славни бегов ћошак” задобија симболичко значење културе прошлих времена која је ценила љубав, лепоту и човекове врлине, о чему сведочи Ибрахимбегово одбијање продаје ћошка наслеђене куће. С друге стране, опис јунакове собе у Ранковићевој слици „Страшна ноћ” осим што може означавати јаку психичку пометњу услед очигледно присутног страха, отвара питање мотивације плашње која улива „у душу неки сумор и сету”. „Плашљива светлост” која се једва пробија до суморних и сурих зидова, чини нам се, показује пут истинског живота јунака, пут сједињења са потенцијалном женом кроз разговор и осмех. Ипак, зидови бивају осветљени само на тренутак, жеља за другим бићем бива ућуткана стабилним и сигурним поретком усамљеника који не жели да се одрекне својих дугогодишњих навика. Страх услед „опасности” од другог али и страх због неиспуњења последњих мајчиних жеља, предочених у наставку наратива, даје нам одговоре на више пи-

тања, те стога Ранковићеву слику не можемо препознати као социјално или психолошки индиферентну, будући да приповедач

„заузима суштинску позицију изван догађаја као неко ко естетски опажа, ко је незаинтересован, али разуме вредносни смисао онога што се збива, и то не тако као да га доживљава, већ тако што га садживљава, јер ако нема савредновања у извесној мери, догађај се не може естетски опажати баш као догађај” (Бахтин 2010: 64-65).

Тумачећи у овом смислу телеологију описа екстеријера и ентеријера у књижевном стваралаштву, стичемо уверење да речи, изрази и сазнања не могу у уметничким делима излазити из оквира етичке савесности.

Седми поступак технике – сусрет (са причаоцем или споредним ју-нацима) – поступак којим започиње радња или говор о неком дешавању, у већини слика и цртица идентификује се брзим и једноставним приповедањем, скицирањем ситуације у неколико реченица након којих често следи опис учесника самог сусрета. Иако се овом композиционом поступку додељује скромно место, сусрет не само да је неопходан за даље конципирање радње већ представља нужност и услов како би се у причи отелотворило оно што је од пресудне важности, јер за стицање ма каквог знања о себи или другима, о некој појави или деловању самог бића, потребно је успоставити однос са човеком, то је природна људска тежња, истинска путања ка догађајној реалности света која је „заправо интер-субјективни свет, свет интеракције ја и не-ја” (Радуновић 2012: 59). Област међуљудских односа, поље истовремено пријатне узајамности и напетости, јесте морална сфера коју поступак сусрета актуелизује и отвара. На основу свега претходно изреченог, поступци прозне слике и цртице припадају од самог почетка моралној равни, али сусретом почетна морална сфера се проширује и интензивира до врхунца естетско-етичког односа оформљеног наредним поступком – поступком сказа. У једном броју слика, међутим, недостаје сказ, композиција се формира само поступком сусрета, те у тим примерима сусретање задобија нешто пажљивији третман, што је чешћи случај у прози Јанка Веселиновића, српског сеоског приповедача, који пратећи Русоа изражава „један хуманији однос према човеку и демократски став према правима човека на моралан и срећан живот у људској заједници” (Живковић 1982: 123). Наредни одломак нам сведочи о томе:

„Сваки пут кад јој Пела каже: мајко, њу обујми нека радосна стрепња. Трчала је свуда, причала јој све, показивала све, учила је раду у кући. Нека радост напела јој груди, готово подетињила.” (Веселиновић 1896:101)



Осми издвојени поступак карактеристичан за овећу скупину прозних слика – сказ<sup>8</sup> – најбитнији је за жанровско разликовање прозне слике и цртице јер цртица овај специфични поступак стилизације усменог приповедања искључује. Сказ захтева опсежније обликовање радње, што цртици као краћој форми приповедања није погодновало. Покушавајући да одреди композицију књижевног дела на основу односа сижеа и приповедача, процењујући у којој мери сиже остварује организациону улогу и да ли се приповедач служи сижеом приликом организације језичке грађе, Ејхенбаум нам казујући о новели пружа важне смернице и за интерпретацију жанровских врста које су предмет нашег истраживања:

„Композиција новеле у значајној мери зависи од тога какву улогу у њеном склапању има ауторов *лични тон*, и да ли тај тон представља организационо начело које мање или више уобличава илузију *сказа*, или остварује само формалну везу између догађаја, па због тога добија другостепени значај.” (Ејхенбаум 2012: 93)

Стваран под утицајем Гогољеве прозе која садржи сваковрсне поступке сказа, овај поступак уочен је као једно од омиљених приповедних средстава српских реалистичких писаца. Наративни сказ, формиран на плану композиције променом тона, присутан је и у Тургењевљевим *Ловчевим записима*, посебице у слици „Једнодворац Овсјањиков”. У Веселиновићевим и Вукићевићевим прозним сликама сказ веома ретко има комичну функцију, углавном се појављује ради поуке или како би се испричала сентиментална прича у функцији уверљивије карактеризације јунака. У слици „На прелу” знатније се приближава интерпретативном сказу (в. Ејхенбаум 2012: 94), систему мимичко-артикулационих гестова, али остаје без каламбура, будући да је посреди дидактички усмерен сказ заснован у великој мери на мимици сете. Меланхолични тон приповедања старе плетиље Виде призива слику прошлости низом узвичних реченица, речца и узвика: „Још кад се сради летина, па кад наступе љуштидбе – е ту сам живела!...” (Веселиновић 1896: 9), међутим, у појединим сликама недостаје уведени причалац, сказ се формира речима првостепеног наратора који покушава да изгради илузију усменог приповедања апострофирајући читаоце, као у Веселиновићевој слици „Браћа”: „Е тако је, браћо моја, било од пре у кући Пантелића, а тако је, вала и данас, само се у један вакат мало изменило, али...причаћу вам већ...” (Веселиновић 1986: 135).

8 „Сказ је кованица Бориса Ејхенбаума, чију етимологију он, додуше, не објашњава, али је можемо тумачити бар на два начина: она је настала или скраћивањем глагола *сказати*, што значи причати, или пак од именице *сказка* којом се одређује фолклорна прича, најчешће *бајка*. Међутим, у првим анализама овог наративног поступка о сказу се говори искључиво као о нечему што је карактеристично за уметничку прозу.” (Поповић 2011: 85)

У Вукићевићевим сликама поступци сказа формирани су говором књижевних ликова, а првостепени приповедач постаје у појединим примерима једини слушалац, као у сликама „Стика”, „Искушење”, „Горак хлеб”, „Рождество твоје”, „Мишко Убојица” и др. Осим што сказ има функцију приликом стварања што боље илузије веродостојности и реалистичности, овај поступак нас непрестано подсећа на изворе човекове потребе за уметничком активношћу духа, на тренутке рађања уметничке форме, на контекст у коме је она настајала: у корелацији једног бића са другим, у исповедању душе другоме, у комуникацији која захтева истинско слушавање сваке упућене нам речи, у жижном простору догађаја реалности.

Девети композициони поступак – дијалог у форми питања и одговора – заједнички је поступак прозне слике и цртице, који није присутан у свим примерима цртице, али заузима важно место поготово у случајевима где имамо више присутних карактера. Разговори са занимљивим саговорницима (дечацима, свирачима, старцима, одметницима, граничарима, борцима) преносе језичко обиље са свим нијансама наших дијалеката и социолеката, што је и био један од циљева током епохе реализма. Оно што заокупља нашу пажњу јесу разлози присуства дијалогске форме у слици и цртици с обзиром на њихову тежњу ка хитром и брзом приповедању, краткоћи и сажетости. Дијалог, ипак, захтева одређене услове, припрему сцене, време трајања, простор смештања, те посезање за њим поручује да ови жанровски обрасци поседују интензивну потребу за испитивањем света и човека, за установљавањем истине и ислеђивањем добра/зла. Жанрови конципирани на подражавању живота нису могли заобићи метафизичку запитаност човека над светом и животом, над тајанственошћу виђеног и слушаног, над сопственим поступцима и преступима. Питања и одговори још један су доказ да се цртица и прозна слика не могу „упоредити са сведоком на суду” (Шкловски 1985: 133), већ су жанровски ближе новели, уметности уопште, која је „као и роман, парница” (Шкловски 1985: 133). Сlike Илије Вукићевића и Јанка Веселиновића дијалогу често додељују централно место („Момче”, „Девојче”, „Мали Стојан”, „Самртна чаша”, „Браћа”), док ће Светолик Ранковић поступак дијалога заменити полилогом и поступком тока свести.

Десети композициони поступак – ток свести – одликује модерније устројене прозне слике Светолика Ранковића, што се може разумети на основу опште оријентације његове прозе неговане по узору на Толстоја<sup>9</sup> и Достојевског, у којој осликава (не)поступајућу свест слабе воље, „без моћи владе над собом, једном речју Словене, за које је Тургењев говорио

9 За наше истраживање важно је узети у обзир чињеницу да је Светолик Ранковић био руски ђак, те да је преводио Толстоја *Оисаду Севастопоља* (в. Скерлић 1904: XXIII).

да је од десет њих девет *зайочет и недовршен човек*” (Скерлић 1904: XXIII) (курзив Ј. С.). Овај сложени поступак не улази у композицију цртице и не појављује се у Тургеневљевој прози. У нешто опширнијим Веселиновићевим сликама попут „Самртне чаше” овај поступак пружа знатан број нових информација о психичкој тананости човека, о унутарњим борбама, дилемама и слабостима, о загонетности која мучи појединца који није спознао себе, о муци и сагоревању на пламену сопствених страсти. Так свести препознајемо као поступак којим књижевно дело директно комуницира са сазнајним и етичким бићем, будући да се њиме може пратити начин размишљања и расуђивања, мисли о себи и другима, мисли поводом пробуђених емоција или мишљење због недостатка емотивности, отежаност мисленог тока услед пренаглашених сензација.

Кад је посреди последњи композициони поступак којим се завршавају прозне слике можемо као најучесталије издвојити – одлазак јунака – у прози Илије Вукићевића и Светолика Ранковића, те срећни крај – женидбу или помирење – у прози Јанка Веселиновића. Међу цртицама Светозара Ђоровића уочљивија је разлика у завршетку и теже можемо извести закључке о правилности: присутни су примери са одласком јунака („Омерага”, „Хафиз-ефендија”), постоје цртице заокружене најављеном женидбом јунака („Испод врба”, „Сан Мехе Фењерџије”), неочекивано окончане чулним сусретом („На води”), једино се поступак плача или јадиковања може уврстити као заједнички за једну скупину цртица („Мајстор-Петрово срце”, „Пред црквеним прагом”, „Прије сахране”, „У очи свадбе”, „Омерага”). Најинтересантнији за наше истраживање јесте одлазак јунака, будући да тај поступак не учествује само у конструкцији прстенастог сижеа већ уноси измену у други композициони поступак – тачку гледишта – означавајући повратак „стварности” и „животу”, то јест прелазак са „унутарње” на „спољњу” тачку гледишта. Одласком као да се сугерише позиција јунака изван приповеданог света, што отвара могућности за посматрање тог света, омеђеног доласком и одласком, као света саме уметности, будући да такав свет који се „даје” треба гледати и испитивати попут естетског објекта. Захваљујући овом поступку на крају прозна слика додирује се са сликом у ликовној уметности делећи са њом сличне стратегије у приказивању вредносне стварности, о чему нам сведочи завршетак слике „Рождество твоје”: „Еј, кочијашу, живље крени и здраво да сте ви који ме чекате.” (Вукићевић 1931: 109) Одлазак јунака и прекид комуникације са приказиваним светом асоцира нас и на сам процес стицања сазнања. Будући да слика претпоставља целовито и стабилно потцртано знање, не изненађује нас потреба овог жанра да сачува

постојани поредак повратком на почетну ситуацију, то јест да заштити сазнање до којег се дошло слично човеку који бива миран и задовољан након одређеног увида, те има потребу да сазнато смести на сигурну позицију правећи предак током сазнајног тока и да налажењем изван наративизованог света омогући да „уметничка активност споља обједини, оформи и заврши догађај” (Бахтин 2010: 65).

## ИЗВОРИ

- Веселиновић 1896: Ј. Веселиновић, *Слике из сеоског живописа: свеска прва*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Веселиновић 1927: Ј. Веселиновић, *Слике из сеоског живописа: свеска трећа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукићевић 1931: И. Вукићевић, *Целокућна дела*, књ. 1, Београд: Народна просвета.
- Вукићевић 1931: И. Вукићевић, *Целокућна дела*, књ. 2, Београд: Народна просвета.
- Ранковић 1904: С. Ранковић, *Слике из живописа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тургењев 1967: I. Turgenjev, *Lovčevi zapisi*, Sarajevo: Svjetlost.
- Ђоровић 1997: С. Ђоровић, *У часовима одмора*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2010: М. Bahtin, *Rani spisi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Вучковић 1997: Р. Вучковић, Четири Ђоровићеве књиге *У часовима одмора*, у: С. Ђоровић, *У часовима одмора*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 285-298.
- Ејхенбаум 1972: В. Ejhenbaum, *Književnost*, Beograd: Nolit.
- Ејхенбаум 2012: Б. Ејхенбаум, Како је направљен Гогољев „Шињел”, *Београдска књижевни часопис*, год. 8, бр. 27, 93-110.
- Живковић 1982: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета.
- Иванић 1988: Д. Иванић, *Забавно-поучна периодика српског реализма*, Нови Сад: Матица српска.
- Иванић 2002: Д. Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига-Алфа.
- Јовановић 1987: Љ. Јовановић, Илија Вукићевић, у: П. Палавестра (ур.), *Српска књижевна критика*, књ. 5, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 471-495.
- Поповић 2011: Т. Поповић, *Старајтегије приповедања*, Београд: Службени гласник.
- Проп 1982: В. Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
- Радуновић 2012: D. Radunović, *Rani Bahtin*, Beograd: Službeni glasnik.
- Речник књижевних термина 2001: Rečnik književnih termina, D. Živković (ur.), Banja Luka: Romanov.
- Скерлић 1904: Ј. Скерлић, Светолик Ранковић, у: Светолик Ранковић, *Слике из живописа*, Београд: Српска књижевна задруга, V-XXVIII.
- Шкловски 1985: V. Šklovski, *Energija zablude*, Beograd: Prosveta.

## DIFFERENCES BETWEEN THE LITERARY FORMS: NARRATIVE IMAGE AND SKETCH

### Summary

This paper identifies formal differences and similarities between the narrative image and the sketch. Throughout our research, the form has been considered in terms of its evaluative relation towards reality and also as a compositional structure. Using a method employed by Russian formalism and Bakhtin's understanding of the concepts of form, technique, and the aesthetic object, we have identified the technical processes in narrative images of Janko Veselinović, Ilija Vukićević, and Svetolik Ranković, and have established the meaning and purpose of those processes by means of the teleological method. Upon analyzing Svetozar Ćorović's sketches and comparing them to realistic narrative images, we have reached a conclusion that both contain common processes within their compositional structures and we have identified significant differences when it comes to their implementation. The following processes are characteristic of both the narrative image and the sketch: journey as motivation, the protagonist's arrival to new surroundings, description of nature, description of exteriors and interiors, an encounter with a man, the question-answer dialogue, the protagonist's departure. Narrative image contains another two important processes: the skaz process and the process of stream of consciousness. The foregoing technique elements are in collusion with the ethical and cognitive being, they refer us to an assessed reality, a reality of cognition and ethical doings, and therefore we determine these genres as those presenting the constantly evaluated and exposed reality – the wholeness of the aesthetic-ethical being – of the beautiful.

*Key words:* form, technique, image, sketch, assessed reality

Ana S. Živković



Александра М. УГРЕНОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским  
књижевностима

СКАЗ – ОД  
ФОРМАЛИСТИЧКЕ ДО  
СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧКЕ  
ПЕРСПЕКТИВЕ („КАКО ЈЕ  
НАПРАВЉЕН ГОГОЉЕВ  
ШИЊЕЛ” Б. М. ЕЈХЕНБАУМА  
И „О ГОГОЉЕВОМ  
РЕАЛИЗМУ” Ј. М. ЛОТМАНА)

Структурно-семиотичком реконструкцијом и поредбеним читањем текстова „О Гогољевом реализму”, „Текст у тексту”, „Проблем значења у уметничком тексту” Јурија Лотмана и „Како је направљен Гогољев *Шињел*” Бориса Ејхенбаума сказ се квалификује као *импликација* која разоткрива трагове руског формализма у научној пракси руског семиотичара. Досадашња наратолошко-стилистичка елаборација сказа се у светлу Лотмановог појма „прекодирање” и неореторичког конструкта „текст у тексту” отвара према семиотичкој перспективи изучавања сказа која Ејхенбаумов термин оспособљава за већу научну функционалност.

Кључне речи: Б. М. Ејхенбаум, Ј. М. Лотман, Н. В. Гогољ, сказ, руски формализам, структурализам

Опозиција у коју се олако запада – формална школа је дала само номенклатуру диспаратних уметничких поступака, структурализам показује шта значи сваки од тих поступака као елемент система – мора бити узета пажљиво и сасвим условно. Једна од најчешћих замерки упућених

1 ugrenovic.sasa@gmail.com

руском формализму, образованом под снажним утицајем механицизма и неокантовске филозофије, било је третирање књижевних текстова као суме поступака који постају механички конгломерат. Међутим, прелаз од схватања књижевности као статичне целине до препознавања динамике, чак и дијалектике уметничких поступака, стилских формација и жанрова примећен је прво у радовима Јурија Тињанова и Бориса Ејхенбаума, потом ће сличан структурно-функционални приступ прихватити Виктор Шкловски и Роман Јакобсон. Управо због критичког удаљавања од механицизма формалистичке школе Јуриј Лотман је Ејхенбаума, Тињанова, Јакобсона и Шкловског уважавао као своје сабеседнике и претходнике. Није излишно подсетити да су Лотманови универзитетски професори били великани руске науке о књижевности, Б. М. Ејхенбаум, Б. В. Томашевски, Н. И. Мордовченко, Г. А. Гуковски, В. Ј. Пропп, М. К. Азадовски, потом научници које је Лотман сматрао „ванредним” професорима, В. М. Жирмунски, Ј. Н. Тињанов, Л. В. Пумпјански и О. М. Фрејденберг. Лотман је, образован на научној традицији руског формализма, не само одлично владао, већ је и наследио фундаментална достигнућа ове академске праксе.

Из тог разлога је од значаја испитивање не само односа формализма и структурализма, већ и веза ових књижевних школа са оним струјама совјетске науке о књижевности које су стремиле изучавању историјске поетике (уп. *Историјска поетика* А. Н. Веселовског или *Поетика синежа и жанра* О. М. Фрејденберг, и др). Не треба занемарити ни чињеницу да питање структуралних типологија, као један од основних аспеката структуралистичке методе, продужава традицију научних огледа низа совјетских научника из периода 1930–1940-их година (теорија „стадијалности књижевног процеса” Г. А. Гуковског, радови В. М. Жирмунског, В. Ј. Проппа, и др). Структурална методологија у совјетској науци није, дакле, образована једноставним имплементирањем лингво-математичке методе нити је, како се понекад сматра, рецидив руског формализма.

У руској науци о књижевности, пре свега у доменима метакритике, већ је указано на значај активног обраћања наслеђу Бориса М. Ејхенбаума од стране представника тартуско-московске семиотичке школе и особено њеног најзначајнијег представника, Јурија М. Лотмана<sup>2</sup>. Штавише,

2 На Међународном научном конгресу *Сто година руског формализма (1913-2013)*, одржаном у Москви (2013), у оквиру тематске секције „Формализам и тартуско-московска школа” представљен је реферат под називом *Ј. М. Лотман о формализму: ештаје рецепције (према архивском материјалу научника)*. Ауторка Татјана Д. Кузовкина на основу сакупљеног архивског материјала пружа увид у етапну рецепцију формалистичких идеја у делу Ј. М. Лотмана. Истраживањем је обухваћен архивски материјал од најранијих сведочанстава, преписка у ратним годинама са Лидијом М. Лотман, такође ученицом Бориса Ејхенбаума, потом малобројни наводи о Лотмановом



сматра се да је управо захваљујући широком кругу научника окупљених око тартуско-московске школе дошло до оригиналног преосмишљавања и плодотворног развијања идеја изнетих у студијама чланова ОПОЈАЗ-а. Ипак, у условима укоренење идеолошке унификације представници тартуско-московске школе нису се могли отворено позивати на радове Бориса Ејхенбаума и других формалиста, чиме се може објаснити вишеденцијска суздржаност у експлицитном коментарисању њихових теорија<sup>3</sup>. Значај Ејхенбаумових концепција како за науку о књижевности, тако и за естетику, међу првима су приметили Михаил М. Бахтин<sup>4</sup>, Лав С. Виготски<sup>5</sup> и Јуриј М. Лотман<sup>6</sup>. Међутим, док је у научној јавности навелико истраживана сродност ставова Ејхенбаума и Бахтина (компатибилност појмова *пйсац* као *историјска јединка у култури* код Ејхенбаума и *аушор*

непосредном контакту са научницима који су припадали школи формалиста или били блиски кружоку, на пример, писма Б. Ејхенбаума и његова рецензија Лотманове монографије *Андрей Сергеевич Кайсаров и либерално-общественная борьба его времени*. Затим, ауторка укључује и Лотманове осврте на формализам, присутне у *Лекцијама из естетике*, које је Лотман одржао у периоду од септембра до октобра 1960. године. Преосмишљавање формалистичких теза и полемика са њима може се наћи у низу Лотманових необјављених чланака из 1970–1980-их година, примера ради, у тексту *Неки проблеми ујоредног изучавања уметничких текстова* („Некоторые проблемы сравнительного изучения художественных текстов”, 1970), а у последњој, постхумно објављеној монографији *Непредвидими механизми културе* („Непредсказуемые механизмы культуры”, Таллин, 2010) Лотман истиче да су формалисти, као и представници семиотичке школе уважавали правило да је оно „што се говори” нераздвојно од онога „како се говори”. За разумевање Лотманове позиције у односу на формалисте од важности су и његова запажања поводом животних судбина научника блиских формализму (Б. М. Ејхенбаум, Б. Томашевски, Г. Гуковски, Н. И. Мордовченко, Р. Јакобсон, В. Проп), присутна у мемоарском чланку *Двојни поирреп*.

3 У време ватрене полемике двадесетих година поводом „формалне методе” на једној од дискусија Виктор Шкловски се обратио својим опонентима марксистима следећим речима: „Ви имате армију и флоту, а ми четири човека. Па зашто се узрујавате?” (Гинзбург Л, *Претворение ойыша*, Рига, 1991, 146). Вероватно да Шкловски, помињући „армију и флоту”, није имао у виду совјетску државу, која је, узгред речено, тих година ширила масовну кампању против формалне школе, већ је јасно упућивао на једног од большевичких лидера, Лава Троцког. Шкловски је, како се претпоставља, сугерисао на чињеницу да је „формалну методу” удостојило критике високо државно лице под чијим су се надлештвом налазиле све оружане силе Совјетске Русије. У свом чланку *Формальная школа поэзии и марксизм* („Литература и революция”, 1923) Троцки критикује формализам, оповргавајући тезе Шкловског и Јакобсона. Једини који се одазвао и јавно супротставио критици Троцког био је Борис Ејхенбаум у свом знаменитом чланку *Вокруг вопроса о „формалистях” (Печать и революция*, № 5. 1924, 1-12).

4 Медведев П. Н, *Формальный метод в литературоведении*, Ленинград, 1928; Бахтин М. М, *Формальный метод в литературоведении*, Серия „Бахтин под маской”, вып. 2, Москва, 1993.

5 Выготский Л. С, *Психология искусства* (глава „Искусство как прием” Москва, 1968).

6 Лотман Ю. М, *Лекции по структуральной поэтике*, „Ученые записки Тартуского гос. Ун-та”, вып. 160 (Труды по знаковым системам, вып. 1), Тарту, 1964; Лотман Ю. М, *Литературная биография в историко-литературном контексте*, Собрание сочинений, Т. 3; Лотман Ю. М, *Структура художественного текста*, Санкт Петербург, 1998; Лотман Ю. М, „О поэтах и поэзии”, Санкт Петербург, 1996; Лотман Ю. М, *Ответы на анкету „Вопросы литературы”*, „Воспитание души”, Санкт Петербург, 2005; *Хрестоматия по теоретическому литературоведению* I. Тарту, 1976; *Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа*, Москва, 1994.

као дијалогизован субјекат код Бахтина), тек је у неким општијим цртама назначена линија по којој се поменути појмови доводе у везу са концепцијом Јурија Лотмана о значају биографског и социокултурног „фона” који се износи у виду семиотичког коментаријума и реконструкције културних чињеница поводом књижевног дела.

Позиција Бориса Ејхенбаума у редовима ОПОЈАЗ-а била је специфична и слична позицији Јурија Тињанова, будући да је Ејхенбаум у једном моменту осетио неопходност да се са критичком дистанцом осврне на своје радове из двадесетих година који су га везивали за ОПОЈАЗ. Тај прелазни тренутак у његовој научној мисли обележио је текст *Теорија „формалне методе”*, којим је Ејхенбаум свео методолошке резултате своје делатности из времена блиског контакта са члановима ОПОЈАЗ-а, назначујући истовремено проблеме са којима су се тада сусретали, али и перспективе даљег развика методе. Указивање на неопходност промене научних приоритета и решавање назначених недостатака формалне методе, Ејхенбаума су унеколико „остранили” од књижевног кружока. Међутим, управо је у Ејхенбаумовом конструктивном мишљењу пронађена вредност његовог наслеђа. Наиме, у мемоарским списима *Воспитание души (воспоминания, иншертвџу, беседе о русској култури)* Лотман ће се укратко осврнути на формалну школу, указујући на њен недостатак, одсуство анализе културног живота епохе. Такву контекстуализацију, која дозвољава да се мисли о теоријама пародије, о друштвено-историјској позицији писца и динамици књижевних процеса, Лотман је пронашао у комплексу идеја и представа о механизму књижевне дијахроније, разрађених у тезама Јурија Тињанова и Бориса Ејхенбаума (уп. литературная еволюция : литературный быт), а касније и Григорија А. Гуковског. Говорећи у једном од интервјуа о коренима тартуско-московске семиотичке школе с почетка шездесетих година, Лотман ће поред Фердинанда де Сосира и Прашке школе издвојити руски формализам, уједно се позивајући на Тињановљево идеју да је продужавање традиције, овде руског формализма, увек донекле и одупирање.

И Ејхенбаум и Лотман су наглашавали да је за формално-структуралну анализу најважније место у тексту тачка где се пресецају форма и садржај, где значење није дато као готов резултат, већ као пропорционална транслација садржаја у форму и форме у садржај. Место пресецања форме и садржаја је фундаментално за семиотику, чега је својевремено био свестан и Тињанов (уп. категорије синфункције и аутофункције у Тињанов 1977: 272). За структурно-семиотичку методу од значаја је и формалистички појам „фона”. Наиме, на Лотманово разумевање вантекс-

туалне стварности – која укључује књижевну традицију, историјски моменат, социокултурни колектив, читаоца и субкодове културног система – свакако су утицали Ејхенбаумови и Тињановљеви радови, а потом и Бахтинови<sup>7</sup>. Примера ради, Тињанов је сматрао да сказ у причу не уводи јунака, већ читаоца јер читалац даје интонацију, гестикулира, осмехује се; он не чита причу, већ је игра. Бахтин иде још даље и посматра социјалне параметре туђег говора у сказу, тумачећи га у оквирима друштвених околности које диктирају смер и динамику књижевног развоја. То повезивање књижевног поступка са дијахронијском перспективом и начелом демократизације књижевности наследиће Лотман, али ће отићи још даље у потрази за начинима преосмишљавања стилистичког и наратолошког аспекта у, условно речено, лингво-математичку формулу применљиву у оквирима структурализма и семиотике.

Код Лотмана сказ не постоји као засебна морфолошка јединица. Упркос томе, „оријентација двогласне монолошке речи на туђ говор” може добити ново, допунско значење у светлу Лотмановог појма *прекодирање* и реторичког конструкта *шексти* у *шексти*. Фокус се са звучне артикулације речи у сказу преноси на текстуалну, знаковну природу илузије усмености. Један од, колико је познато, неистражених аспеката односа између теоријских поставки Ејхенбаума и Лотмана тиче се управо форме сказа, посебно у оквиру Гогољевих уметничких поступака. У том смислу, откривање трансверзале која повезује текст *Како је најправљен Гогољев „Шињел”* (1918/1919) Бориса Ејхенбаума и *О Гогољевом „реализму”* (1993) Јурија Лотмана може дати неочекивана запажања.

Наиме, у форми сказа граница између аутора и казиваоца-приповедача је јаснија и оштрија те је и непоклапање унутрашњег смисла текста (садржаја) и спољашњег израза (форме) веће: у сказу смисао исприповеданог у казиваочевом говору није дат, приметиће касније Шкловски, непосредно у причи, те је потреба за накнадним одгонетањем шта је казивалац унутар сказа хтео да саопшти разлог нееквиваленције форме и садржаја<sup>8</sup>. У Лотмановом систему однос форма – садржај подлеже ком-

7 „Следователно, структурализм не противник историзма. (...) Не математика и лингвистика вместо историје, а математика и лингвистика вместе с историей - таков пут структурног изучења.” (Лотман Ю. М. „Литературоведение должно быть наукой”, *Вопросы литературы* №1, 1967, 94).

8 У складу са својом теоријом *острањивања*, Шкловски је тражио разлог отежаности перцепције и у форми сказа. Сказ, сматра Шкловски, „мотивише другостепену перцепцију ствари”. Тако се добијају два плана: оно што казује приповедач и оно што, чини се, случајно доспева у његово казивање и остаје недоречено. Оно што оставља утисак случајног и недореченог и јесте резултат естетичког напора аутора, који је тобоже одгурнут у други план, али заправо задржава главну реч. (Шкловский В, „О Зощенке и большой литературе”: М. Зощенко, *Сказы и материалы*, Ленинград, 1928, 17).

плексном процесу који се назива „прекодирање”. Ако су форма и садржај еквивалентни, резултат је значење текста са семиотичким својством иконичности и аутоматизма, због чега смисаони потенцијал губи на динамичности и флексибилности, а предвидљивост информације драстично расте (некњижевни текстови писани научним, административним стилем, и сл). Ипак, Лотман пажњу посвећује нееквивалентном односу, посебно када форма изражава више од садржаја, односно, носи „вишак” значења, као што је случај са сказом. У Ејхенбаумовој и Тињановљевој теорији сказ нарушава аутоматизован однос звука и значења (нееквиваленција), слично Л. Јакубинском, који је исти принцип приметио у језику поезије. У практичном (свакодневном) језичком мишљењу пажња говорника није усредсређена на звук речи, већ на значење, док је у сказу ситуација обрнута, фокус је на звучној артикулацији писаног говора, при чему, каже Ејхенбаум, звуковни гест постаје независтан од значења. Рецимо, у чувеном примеру који наводи, речи „гемороидальным” („хемороидним”) која није ни у каквој вези са спољашњим описом Акакија Акакијевича (Ејхенбаум 1970: 252).

У *Шињелу* је присутно прагматичко прекодирање (насупротив семантичком, својственом романтизму), о чему је Ејхенбаум говорио дескриптивном анализом а Лотман, деценијама касније, излаже исте проблемске аспекте стилистике у светлу семиотичких идеја. Прагматичко прекодирање, наиме, омогућава стилистички различито приповедање о истом предмету (не мења се предмет, већ однос према њему). Још један тип прекодирања присутан код Гогоља јесте парадигматско (спољашње) прекодирање, насупротив синтагматском (унутрашњем), такође својственом романтизму. Другим речима, значење у *Шињелу* се не образује на принципу еквиваленције (нпр. опозиције) унутрашњих елемената приповетке као у романтичарској епистемологији, где се питање објективног значења неког појма на језику другог типа мишљења углавном ни не поставља, због превладавања начела субјективизације. Примера ради, *Шињел* су на таквој синтагматској оси (унутрашње прекодирање) читали први Гогољеви тумачи којима Ејхенбаум опонира, помало се и подсмевајући њиховој наивности која у патетично-сентименталним декламацијама чује Гогољеву „душевну емпирику”. Ејхенбаумови претходници, па чак и они који *Шињел* и даље читају као приповетку са фантастичним крајем, на силу примењују тип унутрашњег (синтагматског) прекодирања, који је реализам у начелу одбацио јер није отворен према друштвеној стварности. У другом случају, када *Шињел* испадне из таквих унапред очекиваних кодова (романтичарски стил, жанр, тип сижеа), премешта се на реторич-

ку осу. Управо на реторичкој оси настаје не само сказ, већ и целовито Ејхенбаумово тумачење *Шињела*<sup>9</sup>. Зато у Гогољевом реалистичком систему однос према вансистемским уместо према унутарсистемским значењима добија првостепену важност. Ту се значење образује као резултат спољашњег прекодирања које омогућава прелазак из једног система идеја или стила у други. Зато су Пушкин, а за њим и Гогољ, на романтичарску структуру гледали очима реалиста и тежили да открију „значење романтичарског стилског система, прекодирајући га у други стилски регистар” (Лотман 1998: 43-59). Лотман наводи као илустрацију пример из Пушкиновог *Евгенија Оњегина*, идентичан по замисли Ејхенбаумовом примеру из *Шињела*<sup>10</sup>:

„Чак и у време кад петроградско сиво небо изгуби сјај и кад би се сав чиновнички свет већ најео и наручао, како је ко могао у сразмери са добијеном платом и властитим жељама, кад су се сви мало одморили од канцеларијске шкрипе пера, ужурбаности својих и туђих неизбежних послова и свега оног што драговољно и преко потребе товари сам себи неуморни човек... итд.’ Огромна периода (...) изненада се решава једноставно: ’другим речима, чак и онда кад сви настоје да се разоноде, Акакије Акакијевич није се одавао никаквим забавама.’ Стиче се утисак комичне неусклађености напрегнуте синтаксичке интонације, која почиње пригушено и тајанствено, и њеног семантичког решења”. (Ејхенбаум 1970: 254)

Пушкинова романтичарска фразеологија искоришћена за лик Ленског, односно, Гогољев декламационо-патетични израз понашају се као форма, а ауторски говор, односно, казиваочев у сказу постају објективни садржај те форме. То је очигледан пример спољашњег (парадигматског) и прагматичког прекодирања које би у обрнутом случају – читању *Шињела* као романтичарске приповетке, тј. при насилном примењивању унутрашњег прекодирања – дало погрешан ефекат. Тада би сентиментално-мелодрамске декламације и фантастични крај били садржај, а сказ би, као потпуно неадекватна форма за субјективну маску приповедача, био излишан. Неромантичарско („реалистичко”) приповедање у оба случаја (код Пушкина у виду ауторског гласа, код Гогоља у виду сказа) није, да-

9 Реторика, како су је разумевали формалисти, није прескриптивна декларација како „направити” текст као у класичној филологији, већ дескриптивна анализа која показује како је текст „направљен”. У том смислу, најутицајнији текстови су били Ејхенбаумов чланак *Како је направљен Гогољев „Шињел”* и чланак Шкловског *Како је направљен „Дон Кихот”*.

10 Пример који Лотман наводи из *Евгенија Оњегина* (глава VI, строфа XV, XVI, XVII) гласи: „Спасићу је, шапће он у себи, / да развраћник тај гнусни не би / ласкањем њуним подле жуди / окужио те младе груди. / Не дам да шочи стиручак цветша / црв презрени и заштровани / па двојушарњи цветшак рани / да свене пре но што процветша. / А све то значи, ја се бојим: / на двобој ћу са другом својим.” (А. С. Пушкин, *Евгеније Оњегин*, преп. Милорад Павић, Београд: Рад, 1968, 106).

кле, само модус (форма), већ и назнака саме стварности (садржај). Односно, оно што је у романтичарском стилском систему био садржај, у реалистичком постаје форма. Тако се постиже нееквиваленција форме и садржаја, те постаје јасније да „другостепена перцепција ствари” у сказу захтева накнадно одгонетање зато што је форма постала „садржајна”, а садржај само пука „форма” (зато је Виноградов говорио о сижејности сказа, а Ејхенбаум о нултом степену нарације у сказу). Та структуралистичка перспектива отвара још један продуктивни ракурс у изучавању сказа.

Сва је прилика да се сказ, осим у оквирима наратологије, стилистике и аудитивне филологије која се труди да озвучи писану реч, може тумачити и у оквирима Лотманове методе – као код. Свакако, мора се нагласити да се структурно-семиотичка реконструкција сказа изводи дедукцијом из Лотманових студија: она је тек импликатура која разоткрива трагове Ејхенбаумовог формализма у научној пракси руског семиотичара. Основну идеју коју је Ејхенбаум изнео у *Илузији сказа* (1918) и *Како је направљен Гогољев „Шињел”* (1919) прихватио је Лотман, уз оригинална преосмишљавања. Руски формализам је заснивао своје теорије на реторичком концепту *одстиујања* („останение”), условно речено, деформације стандардизованог говора. Сам концепт различито се квалификује, као „острањење” „комичко”, „сказ”, „конструктивни принцип”, као „дијалог” код Бахтина. Касније ће тај концепт, такође као импликатура, постати важан елемент у теоријама поетског језика предложеним од стране руског структурализма (Цвигун 2012: 84-85). Код структуралиста се *одстиујање* или „острањење” промишља као унутарјезичка потенција, што значи да поетски говор помаже у реализацији могућности већ заложених у општејезичком фонду. То ће посебно доћи до изражаја у семиотици уметничког текста Јурија Лотмана, где „острањење” добија бројна допунска одређења, као што су „двојна кодираност”, „иносемиотичност”, „ентропија” и др. (Лотман 1998). Утицај формалистичког концепта острањивања примећује се и у Лотмановој представи о неореторици као „пољу семантичког напона између *органске* и *ишуђе* структуре”, „сукобу знакова, који припадају различитим регистрима”, механизму „контрапунктног сучељавања различитих семиотичких језика у оквиру исте структуре” (Лотман 2001). Оно што је Ејхенбаум описао као смењивање „мимике смеха мимиком туге” код Гогоља, Лотман ће касније, не позивајући се нигде на Ејхенбаума или формалисте, назвати реторичком конструкцијом у којој влада разлика у кодираности различитих делова текста. Преношење из једног семиотичког система у други на унутрашњем плану је основа генерисања смисла, појашњава Ј. М. Лотман. У *Шињелу* се на једном полу налазе литерарне

конвенције примљене из романтизма (сентиментално-декламаторска емфаза) а на другом вантекстуална стварност ослобођена сказом која не одговара тим литерарним конвенцијама. Заправо, долази до сукоба и трења између два међусобно непреводива кода, емфазе и сказа, патоса и необавезног ћаскања. Таква реторичка конструкција ствара моменат игре у тексту којом се Гогољ издашно служио у приповеткама, драмама, *Мртвим душама*. Са аспекта другог типа кодирања, или како Ејхенбаум каже „промене тоналитета”, текст добија црте повишене условности, прихватајући својство игре: иронијске, пародијске, театрализације значења.

Игра на релацији „реално – условно” је конструкт који Ејхенбаум користи као методолошку окосницу свог текста. Истовремено, то је и фундаментална релација коју Лотман примењује у образложењу своје реторичке конструкције „текст у тексту”. *Шињел* је изграђен на принципу двоструке кодираности одређених делова текста коју Ејхенбаум назива смењивањем комичног каламбурног приповедања и сентиментално-мелодрамских одступања. Та смењивања сведоче о уметничкој условности, артифицијелности, па се захваљујући упадицама, узречицама, каламбуринама, игри именима, композиционој разбијености гогољевски сказ доживљава као нешто „реално” и веродостојно, супротстављено сентименталним декламацијама са цртом повишене условности – „литерарности”. Ејхенбаум наводи најрепрезентативније примере овог ефекта „реалног” из *Ревизора* („Коме се смејете? Себи се смејете!”) и из *Приче о томе како су се њосвађали Иван Иванович и Иван Никифорович* („Досадно је на овој свету, господо!”). „Уобичајено је да се код нас”, наставља Ејхенбаум, „овај пасус схвата буквално; уметнички поступак (...) тумачи се као искрени излив душе.” (Ејхенбаум 1970: 258). Та превара је, закључује, врхунски „тријумф уметности”. Ејхенбаумови закључци, осветљени методама Лотмановог система, имплицитно и дескриптивно говоре о преплитању два текстуална кода, ако не и два текста: један приповеда о догађајима који су блиски аутору (канцеларијска анегдота о крађи шињела), те носи назнаке „реалности” и оставља утисак продужетка познате вантекстуалне стварности. За разлику од њега, други текстуални код све време носи повишену условност, тј. „литерарност” која долази до изражаја у поигравању са романтичарским конвенцијама као што су патетично-декламаторске деонице *Шињела*, привидно фантастични крај или опонашање субјективног учешћа аутора у приповедању. Када представља први слој текста (анегдоту, хронотоп и социјалну атрибуцију јунака), Гогољ се труди, користећи сказ, да нас увери како иза њега стоје реални денотати, али потом придодаје и други слој текста којим нас демонстративно убеђује

да такви денотати не постоје (имена јунака, фантастични крај и посебно метатекстуалне упадице). Таквом игром читалац увиђа да одређени делови *Шињела* припадају *йредметној* стварности (први код) а други делови *уметничкој* стварности (други код). Њихово узајамно прекодирање узрок је својеврсних иронијских и пародијских *одситуања*. На самом почетку *Шињела*, каже Ејхенбаум, постоји прекид, нагла промена тона; епску интонацију озбиљног приповедања замењују тонови раздражености и сарказма. Тако се на почетку даје обнажени сигнал кода којим аутор води читаоца одређеном стилу, жанру, сижеу којима ће покушати да декодира текст. Али онда одједном долазе делови текста који не одговарају оном коду који је на почетку уведен. Тада настаје сложена колизија између првог (емфатично-романтичарског) и другог (реалистичког) кодног система, између литерарних условности које сигнализирају писану, „направљену” реч и сказа који сигнализира „импровизовану” реч, или између расплета у духу романтичарске фантастичне приповетке и реалистичке потке радње писане у форми канцеларијске анегдоте.

У сукобу та два семиотички разнородна слоја текста (семиотичких језика) који граде „напон између *органског* и *шухег* говора”, у „двојној кодираности” *Шињела* (писана реч : изговорена реч ↔ „визуелна” : „аудитивна” филологија ↔ смисао : звук ↔ романтичарска емфаза : реалистичка илузија усмености ↔ условно : реално ↔ сиже : сказ) налази се унутартекстовна потенција (ефекат очућавања), односно, неисказане сижејне и значењске могућности приповетке<sup>11</sup>. Узајамно непреводиви субтекстови, каже Лотман у *Тексту у шексту*, конфликт између кодираних делова једног текста чини га не само смисаоно omnipotentним, већ и сижејним чак и у оним случајевима када је, чини се, далеко од сижејног приповедања. Такву динамику текста на којој је инсистирао Бахтин подржао је потом Лотман. И ту се, методом семиотичке реконструкције, разоткрива нова димензија илузије усмености, која ће добити свој конач-

11 Формализам тражи да се начело одступања, *острањивања* пренесе из дихотомије практични / поетски језик у дихотомију другог типа, сказ / сиже. На пример, у Ејхенбаумовој концепцији сказа постоји представа о реторичкој природи сказа као *одситуања* од стандардне наратије, на супрот сижеу као реторички неутралном нивоу наратије. Догађајност (сиже) за Ејхенбаума је „нулти степен” у који се пројектује приповедање (сказ) поступцима „говорне мимике и геста”, „комичке артикулације”, „звучних каламбура”; *Шињелу* зато и одриче реторичку функцију сижеа. У тексту *Сюжетное пространство русского романа XIX столетия* Лотман ће се врло децентно опоменути тог Ејхенбаумовог мишљења, сматрајући да *Шињел* јесте сижејна приповетка. Зачетак сижејности може се наћи, на пример, у именима јунака, Голопупенко, Свербыгуз, Переперчиха (переперчить-забиберити), Закрутыгуба (закрутить-намотати, губа-усна), Яичница (Кајгана), Неуважай корыто (Не-поштуј-корито), Башмачкин (Ципелић).



ни облик тек 90-их година у тексту *О Гогољевом „реализму”*<sup>12</sup>. У чланку *О Гогољевом „реализму”* Лотманово суверено познавање Гогољевог живота и дела врхуни у благом, готово фамилијарном тону и лаганом а прегнантином темпу излагања, квалитетима које није поседовала дисциплинована егзактност претходних текстова<sup>13</sup>. Поентираним и наизглед духовитим закључком Лотман почиње – „Гогољ је био лажов”:

„Врхунац романтичарске књижевности била је тежња да се пред читаоцем открије душа и каже „истина”. Врхунац гогољевске уметности било је сакривање себе: измислити другог човека и у његово име играти романтичарски водвиљ лажне искрености. Тај принцип није одредио само стваралачке поступке, већ и његову личност. (...) Гогољево мишљење као да је било троструко, јер је све време подразумевало модус „када би се десило другачије”. То „када би” основа је онога што се код Гогоља обично назива фантазијом. (...) У разноликом простору гогољевске уметности свака реалност је као „реалност”, зато што би на њеном месту могле стајати бројне, поједнако вероватне реалности. Стварност је за Гогоља увек само једна од хиљаду могућности, случајно ухваћених у живот из бесконачног пространства вероватноћа. Позната је анегдота по којој је Ричардсон, завршивши свој роман, изашао уплакан дамама које су га чекале, рекавши: „Молите се за њу, она је тамо”, упирући прстом према небу, куда се, по Ричардсоновом мишљењу, упутила душа јунакиње. Гогољу, да би указао на пут својих јунака, не би били довољни ни прсти обе руке јер би сви показивали на неке могуће путеве, при чему је за Гогоља најмање вероватно и истинито баш то што се десило. Било би подстицајно размислити које је још сижејне продужетке Гогољ могао предложити својим читаоцима. Њихова количина била би непрегледна, али најзанимљивије је што би сви они били „истинити” и, истовремено, „једино могући”. (...) Када би у кратким цртама требало одредити суштину онога што се обично назива Гогољевим *реализмом*, најтачнија би била формула „неисцрпна залиха животних могућности”. (...) Реалистичка тенденција у књижевности прећутно је подразумевала да постоји само једна истина и да све што не потпада под ту истину треба уврстити у лаж. За Гогоља је навика на лаж била истозначна уметничком стваралаштву. Он је био, дозволите ми, јединствен међу такозваним реалистима за које је „истина” престала да буде пресудни критеријум”. (Лотман 1996: 11-13,15,17).

12 Чланак *О „реализме” Гогоља* написан је у августу – септембру 1993. године на молбу америчког слависте С.Шпикера за зборник радова о Гогољевом стваралаштву. Испоставиће се да је чланак, издиктиран у болници, био последњи рад Јурија Лотмана.

13 „Художественное пространство в прозе Гоголя”; „Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя”; „Гоголь и соотношение „смеховой культуры” с комическим и серьезным в русской национальной традиции”; „О Хлестакове”; „Сюжетное пространство русского романа XIX столетия”.

Проза руског класика, у којој се сусрећу Ејхенбаумов први и Лотманов последњи текст о Гогољу, одличан је пример како се семиотичком реконструкцијом стилистичких и наратолошких питања може повећати научна информативност сказа. Код Гогоља је сказ илузија реалности, илузија да је могуће предочити универзалну истину „копирањем” живота. Довољно је сетити се како Фома Григоријевич на почетку приповетке *Вече уочи Ивањдана* „ни за живу главу није хтео да поново преприча једну исту причу”, увек спреман да убади нешто ново или да „толико преиначи да се старо и не познаје”, па да се уочи како је термин *сказ*, широко прихваћен у значењу „копије” стварности у реалистичкој прози, поједностављена и скраћена верзија Ејхенбаумовог појма *илузија сказа*, који уместо једне носи три реторичке равни:

1. Сказ као садржајна (сижејна) форма. Значење се преноси у форму и ствара ефекат „очућавања”, осетан у нескладу између звука и смисла, односно, у ефекту кашњења смисла за звуком које захтева „другостепену перцепцију ствари”. Та линија обухвата све познате аспекте озвучавања писане речи (дијалекатски, колоквијални идиом, асоцијативност и инкохерентност мишљења и говора означене узречицама, упадицама, епизодним приповедањем, апелативно обраћање слушаоцима, итд).

2. Сказ као *шексти* у *шексти*у (двојна кодираност). Реторичка игра на релацији „реално – условно”, неопходна како би се створио ефекат „импровизованости” и „провизорности” казивања. Другим речима, литерарност (условно) укључује стилски превазиђене књижевне конвенције (нпр. романтизам), оживљене у функцији еталона којем сказ опонира, и у чину опирања покреће ефекат *реалноџ*, те сказ постаје садржај стилски неадекватне форме. Гогољевим уверењем које Лотман узима за лајтмотив, „све је обмана, све машта, није све онаквим каквим се чини”, мотивисано је (а) стилистички различито приповедање (прекодирање из једног стилског регистра у други, прагматичко) и (б) реторичко искушавање граница предметне и уметничке стварности (прекодирање из једног семиотичког језика у други, парадигматско) са намером да се оствари иронијско и пародично одступање, а не само привид „типграфије” стварности.

3. Сказ као „неисцрпна залиха животних могућности”, резервоар ненаписаних сижејних продужетака. Гогољевски сказ је приповедање *могућности* и *приче* али не и приче (поступак виртуализације сижеа) и зато се сиже изводи из сказа, а не из фабуле. „Илузија сказа” заправо предочава „као ’реалност’ која је само једна од хиљаду могућности”. Другим речима, сказ је унутартекстовна потенција заложена у општејезичком фонду и конфликту између различитих кодова (субтекстова) у *Шињелу* и

приповеткама писаним у духу *Шињела*. Гогољева вештина да приповеда у модусу „када би се десило другачије” (могућност приче) била је, сматра Лотман, један од најважнијих фактора који је утицао на даљи развитак руске књижевности. Тако је, на пример, из прве реторичке равни потекао наративни сказ Љескова, као и најучесталији облик сказа у реалистичкој књижевности са типским стилистичким и наратолошким одликама<sup>14</sup>. Зачетник друге линије није био Гогољ, већ Пушкин са *Белкиновим причама*, а наследници су, поред Гогоља, представници високог модернизма, попут Андреја Белог и, позније, Михаила Булгакова у *Мајстору и Маргарити*. Трећа раван која подразумева модус „када би се десило другачије” осмишљена је са намером да се уместо стварања „копије” стварности постигне разобличавање позитивистичке истине и индоктриниране слике стварности. Она припада Ф. М. Достојевском, који је као творац истог таквог „полифоничног” и „недовршеног” мишљења извео свој почетак из Гогољевог *Шињела*, разуме се, не само услед заинтригираности темом „малог човека”. Затим, у подједнакој, ако не и већој мери припада и А. Белом, А. Ремизову и посебно аутору *Мајстора и Маргарите*, писцима код којих је, такође, „реалност као 'реалност', зато што би на њеном месту могле стајати бројне, подједнако вероватне реалности”. Тиме се, свакако, не сугерише да су поменути писци користили *илузију сказа* у својим романима (подсетимо, Ејхенбаум је био изричит у ставу да је сказ поступак својствен краткој приповедној форми, никако романима). Ипак, реконструисана методолошка аргументација Јурија Лотмана показује да је гогољевски сказ, супротно редуccionистичком апсолутизму својственом наратологији, варијабилна величина која се не сме осиромашити свођењем искључиво на прву реторичку раван. На тај начин не само да се реактивира наслеђе руског формализма у Лотмановом систему, већ се претендује на већу научну информативност традиционалне књижевне форме као што је сказ.

14 Сви проучаваоци се слажу да је сказ семантичко-стилистичка приповедна форма, а разлике у теоријама потичу из фокусирања на различите инстанце, аутора, приповедача, читаоца. За Виноградова сказ је имитација монолошке речи која у себи носи фабулу, а главна сижејна линија се у сказу пресеца побочним епизодама, асоцијацијама које нарушавају логички след, као код Гогоља. Ејхенбаум је посматрао сказ на плану стила, а Виноградов на сижејно-композиционом плану. Виноградов се ту удаљио од позиције коју су поставили формалисти (сказ као оријентација на усмени говор) и приближио се Бахтину, који је у сказу уочио оријентацију на „неауторски говор” и аутору „туђу” смисаону позицију: сказ тако постаје оријентација на „туђ” говор а тек онда, као последица, на усмени говор. Касније ће Волф Шмид синтетизовати формалистички (стилски), виноградовски (сижејни) и бахтиновски (феноменолошки) приступ дефинисању сказа, и посматрати га у оквиру ма наратологије.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ејхенбаум 1970: Б. М. Ејхенбаум, Илузија приповедања, у: А. Петров (прир.), *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета
- Ејхенбаум 1970: Б. М. Ејхенбаум, Како је направљен Гогољев *Шинел*, у: А. Петров (прир.), *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета
- Ејхенбаум 1972: Б. М. Ејхенбаум, *Књижевности*, Београд: Нолит
- Лотман 1964: Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэзики*, Вып. 1 (Введение, теория стиха), Тарту: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, Вып. 160
- Лотман 1965: Ю. М. Лотман, О проблеме значений во вторичных моделирующих системах, *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*, Вып. 181 (Труды по знаковым системам. II), стр. 210–216.
- Лотман 1981: Ю. М. Лотман, Текст в тексте, Тарту: *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*, Вып. 567, стр. 3 – 18.
- Лотман 1996: Ю. М. Лотман, О „реализме” Гоголя: Л. Н. Киселева и Т. Д. Кузовкина (прир.), Тарту: *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*, стр. 11 – 35.
- Лотман 1998: Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, СПб: Искусство
- Лотман 2001: Ю. М. Лотман, *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Замечки*, СПб: Искусство
- Лотман 2005: Ю. М. Лотман, *Воспийание души*. СПб: Искусство
- Лахман 1987: R. Lachmann, Value aspects in Jurij Lotman's „Semiotics of culture/semiotics of text”. *Dispositio* Vol. 12 (30/32): 13–33.
- Тьянов 1977: Ю. Н. Тьянов, О литературной эволюции, *Поэтика; История литературы; Кино*, Москва, стр. 270–281.
- Поповић 2012: Т. Поповић, Усмени говор и уметничка приповест (уз нови превод Ејхенбаумове студије о сказу у Гогољевом *Шинелу*) у: *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, стр. 111 – 115.
- Цвигун 2012: Т. В. Цвигун, Рождение поэтики из духа риторики: опыт формализма, Калининград: *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*, Выпуск № 8, стр. 82–87.

### К ВОПРОСУ О СКАЗЕ В РАМКАХ ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА И СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА

#### Резюме

В научной практике Юрия М. Лотмана сказ в качестве „импликатуры” русского формализма осуществляется посредством структурно-семиотической реконструкции и сравнительного анализа статей русского семиотика „О реализме Гоголя”, „Текст в тексте”, „Проблема значения в художественном тексте” и Бориса М. Эйхенбаума „Как сделана *Шинель*”

Гоголя”. В свете лотмановского определения „перекодировка” и неориторического подхода к „тексту в тексте” определение Эйхенбаума „иллюзия сказа” подразделяется на три риторических уровня: сказ как „содержательная” форма; сказ как „текст в тексте”; сказ как возможность сюжета в модусе „а если бы произошло иначе” (виртуализация сюжетики). Вопреки нарратологическому абсолютизму, сказ Гоголя в реконструированной аргументации Лотмана (семиотическая обработка стилистических приемов) становится переменной величиной, претендующей на получение статуса более обобщающей научной информации.

*Ключевые слова:* Б. М. Эйхенбаум, Н. В. Гоголь, „Шинель”, Ю. М. Лотман, сказ, формальный метод, структурная поэтика, семиотика

*Александра М. Уҗренович*









Драган Б. БОШКОВИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Краљевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за филологију  
Катедра за српску књижевност*

## КЊИЖЕВНОСТ И ХУМАНИЗАМ: Данило Киш и формализам<sup>2</sup>

Рад испитује место теоријског мишљења руских формалиста у аутопоетичким ставовима Данила Киша, и његовој вери у литературу као поетичкој и „формалистичкој” борби за човека.

*Кључне речи:* руски формализам, Данило Киш, поезика, хуманизам

Прича о модерном проучавању књижевности почиње са руским формализмом, и то као последицом разбијања метафизичке ауре која је литературу заклањала естетичким велом. Расправа о естетичкој димензији литературе само је била увертира у отварање проблема разумевања литерарне епистемологије, а откриће језика као „материјала” којим је иманентно конструисан литерарни дискурс, оставило је несагледиве последице по теоријску мисао 20. века. Одговорити, опет, на питање конструктивистичког идентитета литературе, значило је одговорити и на смисао теорије саме. Кренувши од коректорских грешака, као Фројд од омашки у говору, које у аутоматској перцепцији не примећујемо, Шкловски је далекосежно поставио питање односа стваралаштва и егзистенције. Ако аутоматизација „гута предмете, одећу, намештај, жену, страх од рата” (Шкловски), онда се од овог великог нестајања ствари, аутоматског понашања и аутоматске употребе језика, и свести да живот, ако се несвесно проведе, није ни постојао, Шкловски окреће преступу, креативном прекршају, оном неочекиваном које постаје извор литерарности, или, прецизније, које враћа живот: „да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји

1 boskovicbdragan@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

оно што се зове уметност” (Шкловски). А та уметност, продужава перцепцију, онеобичава ствари, форму чини отежалом и омогућава да се доживи процес стварања ствари, док је оно створено од секундарног значаја. Усмерити поглед ка литерарном преображају материјала из којег се дело гради, ка механичкој поетици језичког материја, у истом духу у којем је Сосир раскрио структурну логику језичког система, значи семантички слој оставити у другом плану. А логичка консеквенца оваквог разумевања биће прашки и француски структурализам, семиотичко ширење знака према култури, али и деконструкција, теорије које ће све дубље и дубље проучавање литературе смештати у знаковну игру, знаковне разлике, резове и преломе у „уметничком” означавању.

Модернистичким културним и цивилизацијским процесима условљен аутоматизам перцепције чини да ствари и језик препознајемо, али да их не видимо, док нам Шкловски додацује да ствари треба видети онако као да их видимо први пут. „Први пут виђено” враћа ствари у онај принципијелни стваралачки моменат настанка света, па самим тим у теоријским претпоставкама руског формализма одјекује вишевековно схватање креационизма. А сам креационизам чини да се ствари непоновљиво догоде, као и да се осете као „вештачки” створене, као туђе, стране, као страни језик, страно ткиво на познатој књижевној и културној наротивној кожи. Ако је језик поезије вештачки, тежак и закочен, смисао литературе се мора усмерити ка том кочењу, саплитању, том преступу који је заправо суштина књижевности и који нам враћа живот. Далекосежност овакве мисли је неаследива. Лишена идеолошких (естетских, друштвено-историјских и политичких) реперкусија и узрока, литература себе после толико векова коначно сагледава својим очима, а та чињеница јесте место њеног самоосвешћења. Она више не може да види себе као огледалски одраз друштвено-политичке стварности усклађене са деветнаестовековним научно-позитивистичким погледом на свет, и да тако понови опозицију уметност-стварност, колико да укаже да је за конституисање једног литерарног текста много деликатнија поетички деформисана језичка опна којом се идентификује и ствара свет. Авангардна литература, са којом „идејно” и „духовноисторијски” сагласно настаје формалистичка мисао, активирала је баш ту конструктивност уметничког знака, делање унутар материјала, најављујући радикалну модернизацију литературе, коју је пратила рускоформалистичка и раноструктуралистичка теоријска елаборација. На таквом залеђу, мислити књижевност значило је бити загледан у сам језик и у оно много очигледније и дубље, литерарно у језику. Формалистичка мисао се тако јавља као задатак разумевања

перманентне модернистичке литерарне кризе, кризе писања и мишљења, мисао која јесте битка за књижевност, за егзактне теоријске појмове, као и за елементарне хуманистичке идеје. Која је, ако желите, библијски, покушала кроз разумевање литературе да нам врати биће, живот, човека.

\*

Измештање из свог социолошког и историјског, па и феноменолошког теоријског апарата, српска књижевна критика остварила је ослањањем на формализам, што се збило у другој половини двадесетог века. За то је, једним делом, заслужан и један писац, који је у својим аутопоетичким радовима „одбрану” литературе ослонио на формалистичку теоријску мисао. Ма колико се његово дело историјски збивало у оном моменту у којем се рађа постмодернистички дискурс и у којем касноструктуралистичка мисао улази у своју деконструкционистичку орбиту, са којима је његово дело иманентно сагласно, Данило Киш је, и поред Барта, Фукоа, Сартра или франкфуртске школе, најтемељнији приступ књижевности видео у формалистичкој херменеутици. И више него очигледно, и више него транспарентно, формализам постаје угаони камен Кишовог мишљења о сопственој поетици, а тако и о теорији литературе и литератури уопште. Увиђајући кризна поетичка времена, између Стендала и Балзака, као и између Борхеса, новог француског романа и њега самога, у којима је „Жанр, како би рекли формалисти, почео да слаби”, Киш је пред собом имао деликатан задатак да измири историјско-поетичке силе које конституишу његово дело. За Киша је битно да формалистички схваћен језик/уметност није глатка површина која линеарно одражава нешто друго или се тек референцијално осмишљава, већ да је она изложена кочењима, прерасподелама и обртима. А тек у тим „запињањима”, стварно/реално/историја – које се упорно идеолошки осмишљавало као онтолошки темељ, центар, затвореност, хијерархија и увек дозивало „тоталитет” миметичке логике – за Киша се заправо догађају, никако другачије, него по цену поетичко-„формалне” логике. Зато су у његовом делу оне, како тврди, „увек захтевале отешчалу форму (формалистички говорећи)”, јер „књижевно наслеђе писца, као и традиција проналазача – како каже Шкловски – састоји се из збира техничких могућности његове епохе”. Не бити дилетант, не бити анахрон, за Киша значи трагати за формом унутар књижевне традиције, унутар задатости књижевних поетика, јер „трагање за формом, то је дистинктивни знак”.

Тај дистинктивни знак захтева (не)коректност поетичког одговора, као што хуманизам увек захтева преступ да би се као хуманизам објавио.

Још увек свесна своје друштвене улоге, литература је критички отклон и освешћење, а друштво и аутоматизам разумевања само „хумана” маска гашења субјекта. Колико год била сродна друштвеним дискурсима, литература је припадала естетском пољу у којем је истина света, као у закривљеном огледалу, досезала себе саму, а њена снага је била у томе да пројектује чак и друштвена и политичка „решења” која сама стварност не може да оствари, што је чинило да је књижевност увек била део идеолошког поретка, али и део развејавања тог поретка, и, како тврди Фредерик Џејмсон, „идеолошки чин, који има функцију да проналази имагинарна или формална ‘решења’ нерешивих друштвених противречности”. Видети и знати, дакле, разрешити, за књижевност је одувек значило видети невидљиво, али и оно очигледно, спасавати човека од света и њега самога. А видети и знати, гледати оно долазеће и оно сада, освестити „згађеност светом и сазнањем”, једини је залог оне оптичко-поетичке визуре којом се може преосмислити и друштвена садашњост и поетичка прошлост. Киш је то видео очима формалиста, као отежавање форме, децентрирање погледа, јер Киш ће рећи: „Нова форма се јавља не ради тога да изрази нову садржину, него да замени стару форму, која је већ изгубила своја уметничка својства.” Форма није, дакле, идеолошка и семантичка косеквенца, она је метаформа. Зато код Киша литература постаје металитература, метајезик, форма која себе мисли као форму, што је, опет, изалазак из формализма. Литература је, понављамо, металитература, непрестано испитивање поетичке генеологије литературе, јер линија од Даблинаца до Финегана јесте „непрестано преиспитивање не само форме него и целокупне литературе при писању сваког новог дела, сваког романа, сваке приче”. Литература је и метадискурс, који контролише, надзире и преиспитује друштвене дискурсе. У њој је похрањена дискурзивна самосвест о поетици и приповедању, литератури и друштву, историји и политици писања. Она је, наиме, сведок, гарант и произвођач наративног дискурса, а њени обриси, њена структура искрсава пред нас као (над)истина текста, која нас води увек мета- и увек пост-, према трансценденталним категоријама једне епистеме, интересу писма, културе, друштва, она је инстанца с оне стране текста, чисто поетичка самосвест књижевности. Ма колико „истицао формалистички принцип осетљивости Форме као специфичног знака уметничког опажања” и ма колико његово „причање о форми (...) није било ништа друго до парафраза ових и оваквих принципа формалистичке школе, као указивање на (...) блиске теорије у којима се конкретизују принципи осетљивости форме”, „да би се омогућила анализа саме форме схваћене као садржине (Шкловски), и, најзад, као пледоаје за по-

ступак онеобичавања и отешчале форме, који нису ништа друго до повећавање тешкоћа и дужине опажања”, Киш само наставља да делокализује и шири формалистичка схватања, примењујући их и на друге друштвене дискурсе. Иако се у равни друштвеног и политичког хоризонта свако књижевно дело може схватити и као друштвени акт, који обухвата „тачно одређене догађаје и кризе у времену” (Џејмсон), за Киша оно јесто то, али по цену поетичког рада у форми. Литерарном антропологијом, наиме, Киш преиспитује симболичку и политичку семантику друштва, структуре немира, историје појединаца или колектива, указујући како књижевност поетички и симболички представља друштво и обраћа му се. Да би истом друштву, сведеном на интересе економских и политичких сила, понудио, тихо али разарајуће виђење оног најтрагичнијег: елементарну људскост или убиство човека као знакове пред којима треба застати, онеобичити их, отежати, не би ли се људскост изнова повратила.

Ако је за Киша „Шкловски показао да документарни приступ и монтажни поступак нису мање поштеђени могућности злоупотребе од оних до којих може довести слободни замах фантазије”, ниједан други дискурс, па ни књижевни, није, дакле, поштеђен злоупотребе. Захтевајући од поетике, политике, друштва и појединца максималан напор хуманности, његове књиге остају знак једне естетске и етичке тренспарентности и једне поетичке виртуозности. У епохи која је тражила од књижевности да усмерава друштвену и филозофску свест, Кишов опус остаје парадигматичан. Комплексност и ужасна моћ трансформације његове поетике, и акумулирајућа политичка моћ његовог дискурса, у којем се окрећу све поетичке турбине књижевне традиције, традиције писања, мишљења и читања, недвосмислено у свом језгру чува последње атоме хуманитета. Етиком отежала литература Данила Киша могла је бити само то што јесте – литерарна етика, која није повлађивала друштву или времену, него је на крилима књижевне традиције и поетичке рекапитулације отишла даље, преко дубинских структура дела, до, како би Џејмсон рекао, онога што се не може доказати и формализовати, саме реалности као одсутног узрока, самог друштвеног бића света. Оног, дакле, незамисливог и појмовно парадоксалног, нечег што се не може разрешити чисто мисаоном радњом нити чистом праксом, него само парадоксалном логиком књижевности, која „разбијајући своју неподношљиву затвореност” (Џејмсон) објављује оно људско, нељудско и надљудско. Оно трагично и естетски вредно, оне ствари и људе које је већ историја онеобичила и које, формалистички, само „треба пописати”. Јер ако је „писац човек који размишља о форми!” (Киш), а „техника је само биће свакога стваралаштва”, онда техником

форме треба литерарно искупити трагично изманипулисаног субјекта и трагично изманипулисану литературу.

Уколико је данас јасно да је књижевност одувек била друштвено узрочно-последична, и за аутора *Пешчаника* и *Гробнице за Бориса Давидовича* ствар стоји тако, али и сасвим другачије. Смисао уметности у свету за Данила Киша представља обухватање целовитости друштва, света и хуманог постојања као културног и естетичког феномена, а књижевност је виђена као последње уточиште истине, другости, последњи залог слободе, па зато она истовремено мора толико отежати и толико „политички” транспарентно говорити. А то је, за Киша, увек борба за форму, за продужену, ако хоћете, друштвено-историјску и антрополошку визију. Књижевност тако постаје посредник филозофских, политичких и друштвених поља, а обухватајући етику, аксиологију, праксу, поетику, она мора да рачуна на свеобухватност и на, назовимо то тако, нечитљивост. Да би се несхватљиво и непредстављиво уметности увело у свет друштвене праксе, о чему су говорили и Слотердајк и Лиотар и Адорно, треба показати наличје фикције. Заправо разиграти однос фикције и нефикције, фикције и метафикције, јер, рећи ће Киш, „књижевни проседе примењен у *Гробници за Бориса Давидовича* само је један од видова онеобичавања (у формалистичком значењу те речи), на чијим је принципима засновано свођење облика чисте имагинације на форме non-fictiona, на документарно, то давање документарне форме формама чисте имагинације”.

Ако са Слотердајком поновимо да је литература усмерена ка раскривању трагичних друштвено-историјских односа између крвника и жртава, Кишова литература раскрива скривене, пулсирајуће догађаје и сигнале такве историје, њене потиснуте (заборављене, злоупотребљене, мистификоване) аспекте изводећи на површину текста. Зато је постојање друштвене историје само и онакво какво је у Кишовом роману, а која није тек једна могућа историја, него заправо једна „стварна” и „фикциона” историја друштва. Литература, како показује Киш, постаје једини сведок кризе коју друштво не може више артикулсати, а која се препознаје као криза поетике, литерарности, текста, сведока, разума, логике, комуникације, па је зато за Киша смрт човека, сведока, као и смрт текста, догађај, искорак из норме, који он симболизује и етичком семантиком прекрива. Истинска књижевна историја, како тврди Џејмсон, једино може бити дијалектичка, дакле она која у историји друштва подједнако уважава транспарентно, општепознато, али и оно заборављено и одбачено, и која снажно инсистира на превладавању тих супротности. Јер само је литерарно виђена историја кадра да уважава посебност и корениту различи-

тост друштвене и културне прошлости, и истовремено открива усклађеност њених полемика и страсти, њених облика, структура, искустава и борби са данашњима.

Киш, поновимо, друштвене противречности изражава поетичким средствима. Документарни поступак, формалистички схваћен, дезаутоматизује друштвено-политичке мистификације и манипулације људскошћу, а литерарни продор у документарни дискурс остаје заувек материјализован у литератури, чиме се истина литерарног дискурса намеће као пресудна за преиспитивање и раскринкавање осталих хуманистичких дискурса, и тако затвара круг модернитета. Ако је на његовим почецима постојала идеја литературе као слободног избора метафизичко-пандемоничног дела овога света, у Кишово доба литература још једина види пандемоничност друштвено-политичких система зато што је пакао добио политичко-историјски облик. Преиспитивањем – што је интенција касног модернизма – конструктивистичког идентитета историјско-друштвених чињеница, она активира поетику „(криво)творења”, истраге, приређивања, реконструкције, архивирања, како би показала да се прошлост и догађаји, који постоје пре сваке друштвене контекстуализације, могу видети тек њеном деконтекстуализацијом. Зато се Киш, како није могао наћи „научне (архивске) доказе, (...) служио истражним поступком, који личи пре на егзактност него на лирске доказе једне интелектуалне операције”.

Поступак истраге, као модернистичка чињеница, постепено ће се осамостаљивати од Балзака до друге половине двадесетог века. Као облик поетике или приповедања, истражни поступак – који асимилује слике филозофских, теолошких и правно-полицијских метода – Киш претвара у истрагу текстова, литературе, друштва, усмеравајући друштвену и књижевну свест у једној далекосежној педагогији историје. Његов истражно-документарни модел себе објављује као конститутивни елеменат прозе, мењајући поетику и (мета)нарацију, реминисценције и интертекст. А та приређивачка или истражна свест, није само испитивање документарне грађе, него модел поетичког и дискурзивног општења са светом, приређивање друштвене и историјске, па тако и поетичке реалности. Свест романа о сопственим поетичко-приповедним потенцијалима, и његово место међу осталим дискурсима, „документарном” логиком извантекстуалних и изванлитерарних референци обележиће једно време које тек почиње, а у којем се литература сагледава у контексту друштвено-политичких семантичких чворишта и ограничавања агностицизма епохе. Од „старе фискалне и административне технике” (Фуко), до егзактних наука, и политике, па до иманентно литерарне употребе овога дискурса у делу

Данила Киша, само је мали распон, али поетичкоисторијски тако дале-  
косежан. Од преузимања једног типа дискурса, до тоталне истраге исто-  
рије, друштва, друштвено-политичке свести; од поетике до етике или од  
политике до поетике.

\*

Бити данас хуманички освешћен могуће је, али не у смислу и на на-  
чин на који је то био Данило Киш. Јер, после Фукоове дијагнозе непо-  
стојања субјекта, хуманизам нема исто значење. Ако га је имао, некада,  
у Богу, друштву и естетици, хуманизам – још увек позитивни термин –  
више нема своје упориште ни у књижевности, ни у друштву, јер демо-  
кратска заједница гласова, код којих ниједан није пресудан, нема везе са  
Бахтиновим дијалогизмом, већ са постмодерном глобалном контролом  
појмова и гласова. Нема човека, па тако ни жртва, револуција, социјалне  
правде, нема ни у политичком смислу лево-десно, Исток-Запад, хумано-  
нехумано, будући да је хуманизам постао само благо лице тоталитари-  
зма, а оно потиснуто и алтернативно у контролисаној полифонији само је  
легалистичка нијанса многогласја. Ако је литература некада била у паклу  
домаћин, сада остаје питање како и са којом поетиком одговорити на па-  
као симулације демократског раја. Живећи своју поетику у шездесетим  
– када се „у текстовима високог модернизма” привид историјског живота  
„неуморно гони у подземље” (Џејмсон) и седамдесетим, када се тај при-  
вид поетичко-приређивачки демаскира, Киш остаје парадигма оне књи-  
жевности у којој човек изнова постаје човек. Данас, опет, књижевност  
осећа да треба да учини нешто више, али нема средстава да то изведе: јер  
језик није непослушан и јер су теме и поетике само тржишно вредне, и јер  
су мртви и убијени на свим странама, а „доброта” само медијски посред-  
дована гримаса политичара. Књижевност, дакле, не успева да профилише  
свој отпор, ни себи самој, ни онима који јој у једра дувају „интересима  
политичке моћи и 'незаинтересованог' знања”. (Линда Хачион) Зато смрт  
човека чека неки нови облик поетике, једну нову форму, друштвено ко-  
муникативни облик, једну самосвест која би се супротставила нестанку  
човека, и која би изнова омогућила да јасно видимо осакаћено „лице ис-  
торије као реалног” (Џејмсон). На историјској и хуманистичкој линији на  
којој су и руски формалисти и Киш били. У име ускрснућа књижевности,  
језика, човека, света.



LITERATURE AND HUMANISM:  
Danilo Kis and formalism

**Summary**

The paper examines the place of the Russian formalist theoretical thinking in the Kiš's autopoetics attitudes, and his faith in literature as a poetics and „formalist” fight for the human.

*Keywords:* Russian formalism, Danilo Kiš, poetics, humanism

*Dragan B. Bošković*



Katarina V. MELIĆ<sup>1</sup>

*Univerzitet u Kragujevcu  
Filološko-umetnički fakultet  
Katedra za romanistiku*

## ROMAN JAKOBSON ET LA FRANCE: « LES CHATS » DE CHARLES BAUDELAIRE

Notre intention est de montrer dans cet article la réception de Roman Jakobson en France, dans le milieu littéraire et universitaire, à partir de son analyse, faite en collaboration avec Claude Lévy-Strauss, du poème de Charles Baudelaire, « Les Chats ». L'influence de Jakobson a été particulièrement importante en France, premièrement à cause de son intérêt pour la poésie française. Parlant parfaitement le français, il s'est particulièrement intéressé à la poésie de Baudelaire, Mallarmé et Valéry. Nous esquisserons les différentes réticences et critiques soulevées par la parution de l'étude de ce poème, à savoir la critique humaniste, la critique structuraliste et la critique intentionnaliste.

*Mots-clés:* Jakobson, Lévy-Strauss, Riffaterre, Baudelaire, le formalisme, le structuralisme, la critique, la littérature.

### ***Roman Jakobson et la tradition littéraire en France***

Roman Jakobson naît en 1896 à Moscou, dans une famille juive. Très tôt, il se passionne pour le langage et l'étude des langues étrangères, et plus précisément, pour les formes linguistiques et poétiques. La poésie tient une place essentielle dans son approche du langage. En 1912, il adhère au mouvement futuriste russe. Il se lie d'amitié avec Maïakovski, Khlebnikov, Brik, Chklovski, Eichenbaum, ainsi qu'avec le peintre Malevitch, et contribue à la fondation de l'Opoïaz, société littéraire consacrée à l'étude du langage poétique, à Saint-Petersbourg (1917). De ces rencontres intellectuelles naît ce que des critiques

---

1 katarinamelic@yahoo.fr

hostiles ont appelé par dénigrement, la « théorie formaliste » ou le « formalisme ». Rappelons que le formalisme russe est né de deux cénacles littéraires: l'un, le Cercle moscovite de linguistique, formé en 1915 à Moscou, à l'initiative de quelques étudiants (dont Roman Jakobson), l'autre l'Opoïaz. À Moscou le président du cercle était Roman Jakobson, à Saint-Pétersbourg, Chklovski et Eichenbaum. Il y avait deux communs dénominateurs à ces berceaux du formalisme: l'intérêt porté à la linguistique et l'enthousiasme pour la poésie moderne, tout particulièrement le futurisme. Le formalisme privilégie l'analyse des formes du discours, indépendamment de leur histoire ou de leur auteur, et l'étude des formes immanentes -- la forme doit être envisagée pour elle-même. Jakobson participe activement à la vie de l'avant-garde moscovite de l'art et de la poésie. Expulsé de Russie, à la suite de bouleversements politiques,<sup>2</sup> il s'installe, en 1920, en Tchécoslovaquie pour y poursuivre son doctorat. Il y découvre les théories linguistiques de Ferdinand de Saussure, précurseur du structuralisme, et développe une approche qui se concentre sur la manière par laquelle la structure du langage permet de communiquer. Ayant transporté à Prague l'esprit des recherches formalistes, il fonde avec Nicolaï Troubetzkoï, Vilèm Mathésius et autres, le Cercle linguistique de Prague (1926), d'où devait sortir le structuralisme linguistique. Ce cercle intellectuel va donner naissance à la phonologie, étude de la fonction des sons dans une langue, en s'inspirant de l'idée de langue comme système de signe défendue par Saussure. Ses nombreux travaux sur la phonétique l'aident à poursuivre ses développements sur la structure et la fonction du langage. Jakobson quitte Prague au début de la Seconde Guerre mondiale pour les pays scandinaves, d'abord le Danemark où il participe aux travaux du Cercle linguistique de Copenhague. À son arrivée à Copenhague, il y retrouve Viggo Brøndal et Louis Hjelmslev. Il s'installe ensuite en Norvège, puis en Suède, où il va continuer ses recherches sur l'aphasie et les compétences langagières au Karolinska Hospital. La menace nazie se faisant de plus en plus dangereuse, il fuit à New York à bord d'un paquebot en compagnie de l'ancien recteur de l'Université de Hambourg, Ernst Cassirer, et s'intègre à la communauté déjà large des intellectuels ayant quitté l'Europe en guerre. Dès le mois d'août 1940, il s'engage dans un comité de soutien de la France libre. De 1942 à 1946, Jakobson enseigne à l'École libre des hautes études de New York, une sorte d'« université francophone des exilés ». Il y rencontre Claude Lévi-Strauss, auquel il fait découvrir la linguistique structurale.

2 «La seule théorie qui se soit opposée au marxisme en Russie soviétique, dans les dernières années, est la théorie formaliste de l'art. Ce qui est paradoxal ici, c'est que le formalisme russe était étroitement lié au futurisme russe et que, lorsque celui-ci, du point de vue politique, capitula plus ou moins devant le communisme, le formalisme manifesta de toutes ses forces son opposition théorique au marxisme.» (Trotski).

Ensemble, ils vont analyser le poème « Les Chats » de Charles Baudelaire. Il fait aussi la connaissance de plusieurs linguistes et anthropologues américains comme Benjamin Whorf, Franz Boas, Leonard Bloomfield. Les autorités américaines ayant envisagé de rapatrier Jakobson en France, c'est Franz Boas qui lui sauve la vie. En 1943, il apparaît parmi les fondateurs du cercle linguistique de New York, dont il assume la vice-présidence jusqu'en 1949. Jakobson enseigne à l'université de Columbia (1946-1949), puis à Harvard (1949-1967). A partir de 1957, il enseigne également au MIT (Massachusetts Institute of Technology), où ses théories marquent de nombreux étudiants, parmi lesquels Noam Chomsky et Morris Halle, fondateurs de la grammaire générative, et exercent une profonde influence sur les études slaves, la sémiotique, l'anthropologie, la psychanalyse, l'ethnologie, la mythologie, la théorie de la communication, les études littéraires.

En 1963, paraît en français le premier tome des *Essais de linguistique générale*. C'est le linguiste Nicolas Ruwet qui a rassemblé les articles épars et difficilement accessibles, et traduit avec le soutien de Jakobson. Le premier tome paraît en 1963, suivi d'un deuxième en 1973. L'accueil est plus que favorable et chaleureux et accompagne la diffusion du structuralisme en France.

L'influence de Jakobson a été particulièrement importante en France, premièrement à cause de son intérêt pour la poésie française. Parlant parfaitement le français, il s'est particulièrement intéressé à la poésie de Baudelaire, Mallarmé et Valéry. Sur les neuf études consacrées à la poésie dans son œuvre *Questions de poétique*, trois analysent des écrivains français, Du Bellay, et Baudelaire deux fois (« Les Chats » et « Spleen »). Toutefois, les raisons de son succès sont plus profondes et intellectuelles.

La France des années 50 et 60 connaît alors une mutation profonde. Dans le domaine intellectuel et universitaire, l'humanisme traditionnel perd du terrain, tout en restant fortement présent et dominant dans le milieu universitaire. L'enseignement de la grammaire, de la littérature, de la rhétorique et de la stylistique restent bien entre les mains des traditionnalistes. Les profonds changements de la société de l'après-guerre, le besoin de modèles explicatifs et scientifiques se font sentir et favorisent la diffusion du structuralisme, une méthode d'approche objective car elle part de la forme et du signal, et non du sens et du sujet. Jakobson, à la différence de Saussure, n'admet pas que le signe soit arbitraire, ni que le signifiant soit linéaire. Jakobson s'intéresse à ce qui dans la langue ne participe pas directement à la signification, mais se présente dans le texte sous la forme de parallélismes et de symétries, et le structure ainsi.

## « Les chats » de Charles Baudelaire et la démarche de Jakobson et de Lévi-Strauss

En 1962, Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss publient dans une revue d'anthropologie, *L'Homme*, l'étude d'un sonnet de Charles Baudelaire intitulé « Les chats ». La collaboration d'un linguiste et d'un anthropologue dans un domaine réservé jusque-là aux humanistes dont les études se basent sur la culture et l'esthétique n'est pas chose courante et ne passe pas inaperçue. La publication de cette étude a l'effet d'une bombe et suscite de nombreuses réactions dans le monde universitaire. Les réactions sont telles que deux universitaires belges, Maurice Delcroix et Walter Geerts, publient en 1980 un volume intitulé « *Les chats* » de Baudelaire. Une confrontation de méthode. Ce volume regroupe, outre l'article de Jakobson et Lévi-Strauss, une vingtaine d'articles critiques et la réponse de Jakobson aux principaux reproches. Les interventions critiques négatives sont celles des intervenants les plus connus de l'époque – Riffaterre, Durand, Goldmann, Peters, Mounin, Pellegrin, Goosse. L'accueil universitaire français est principalement négatif. On peut voir qu'il s'agit à l'époque d'un important débat d'idées qui a mobilisé tous ceux qui s'intéressaient au renouvellement de l'approche du littéraire et du poétique. Pourtant, l'apport de Jakobson ne se révélera dans sa pleine ampleur que plus tard avec les apports de Barthes, Kristeva et de Lacan.

La longue et minutieuse étude de Jakobson et Lévi-Strauss prend en considération les faits poétiques, grammaticaux et linguistiques et notre intention n'est pas celle de la résumer. Nous renvoyons le lecteur à une lecture attentive de cette étude qui a été reprise dans le volume *Huit questions de poétique*, publié en 1977.

Résumons brièvement la démarche: analyser les divisions du poème pertinentes aux niveaux grammatical et sémantique, superposer ces divisions et faire l'analyse de la structure générale -- Jakobson et Lévi-Strauss ne prétendent analyser que ce dont le texte est fait. Le texte peut être décrit et compris en fonction de deux structures complémentaires; l'une fait du message poétique, centré sur lui-même, une structure close (le réel); l'autre rend compte de la dynamique du poème, qui ne se referme pas sur son dernier mot, mais atteint une signification qui touche au cosmique (le surréel), quand l'opposition entre la démarche métaphorique et la démarche métonymique est dépassé: « En poésie, où la similarité est projetée sur la continuité, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique. » (Jakobson 1963: 238)

La structure close du poème repose sur trois divisions, obtenues par une analyse formelle, l'une, tripartite, qui présente les chats « de l'extérieur », la seconde bipartite, qui les présente « de l'intérieur », et la dernière en chiasme,

opposant les chats en position d’objet dans le premier quatrain et le second tercet, aux chats en position de sujet dans le second quatrain et le premier tercet. Une autre division, surimposée aux précédentes, montre la structure ouverte du poème, structure linéaire qui fait passer directement du réel à l’irréel, puis au surréal. L’analyse se termine par l’étude des significations symboliques:

De la constellation initiale du poème, formée par les amoureux et les savants, les chats permettent par leur médiation, d’éliminer la femme, laissant face à face – sinon, même confondus -- « le poète des Chats », libéré de l’amour « bien restreint », et l’univers, délivré de l’austérité du savant. (Jakobson-Lévy-Strauss 1962: 21)

Quittant le réel, le lecteur, par la médiation de l’irréel pénètre dans le surréal, dans un monde inversé.

A l’époque où paraît donc cet article, comme nous l’avons déjà mentionné, le monde intellectuel français est en pleine mutation, l’expansion de la linguistique en force. Barthes a déjà publié *Le degré zéro de l’écriture* (1953), on est en train de traduire Chomsky. Toutefois, les résistances à l’application du structuralisme linguistique et du formalisme, au domaine de la littérature, sacrilège à un poème de Baudelaire, sont vives et violentes. Nous allons voir maintenant les différentes réticences et critiques soulevées par la parution de l’étude de ce poème, à savoir la critique humaniste, la critique structuraliste et la critique intentionnaliste.

## La critique humaniste

Elle provient surtout des universitaires classiques et traditionnalistes, dans la lignée de Mauron, Bachelard, Goldmann. Ces « humanistes » soutiennent que seule une approche éloignée de toute théorie est celle qui permet le mieux d’approcher le texte. Cette position est celle de défense de la tradition et de refus de toute innovation moderne, approche que résume le mieux Alberto Fongareto:

J’aurai le courage de dire que « Les Chats » n’est pas un des plus beaux poèmes de Baudelaire et que ni le structuralisme, ni aucun des « systèmes » de la critique moderne (psychanalyse, thématique, etc.) ne pourront jamais dire pourquoi dans un texte il y a de la poésie ou pourquoi elle n’y est pas. Je n’irai pas jusqu’à invoquer le fameux « je ne sais quoi » honni de tout le monde; mais il me semble que rien ne peut remplacer ce qu’on appelle traditionnellement « l’oreille », cette « oreille » qui perçoit au moins trois *horreurs* ( je ne crains pas d’employer ce mot, même à propos d’un texte de Baudelaire, et même si le structuralisme accorde une valeur aux éléments que je vais citer) dans ce sonnet: « Qui comme eux sont frileux », « Qui semblent s’endormir » et « Leurs reins sont pleins » ; là le courant poétique ne passe pas. (Delcroix Geerts 1980:75-76)

Vains débats entre universitaires aux idées et aux formations dépassées qui estiment que l'on ne peut pas mettre l'art et la poésie dans «une moulinette», et il serait inutile d'analyser ces positions ancrées dans la tradition et le refus de toute nouveauté. Citons la réponse de Jakobson « Postscriptum par R. Jakobson » à ce point:

Or les linguistes qui se hasardent à étudier le langage poétique se heurtent à tout un arsenal d'objections de la part des critiques littéraires dont certains s'acharnent à contester le droit de la linguistique à l'exploration des questions de la poésie. Tout au plus proposent-ils d'assigner à cette science, par rapport à la poétique, le statut d'une discipline auxiliaire. Toutes ces démarches restrictives et prohibitives se fondent sur un préjugé périmé qui, soit enlève à la linguistique son objectif primordial, c'est-à-dire l'étude de la forme verbale par rapport à ses fonctions, soit accorde à l'analyse linguistique, une seule des diverses fonctions du langage, à savoir sa fonction référentielle.

D'autres préjugés dus à leur tour à la méconnaissance de la linguistique contemporaine et de ses visées amènent les critiques à de graves bévues. Ainsi l'idée que l'étude linguistique est enfermée dans les limites étroites de la phrase, et par conséquent rend le linguiste incapable d'examiner la composition des poèmes, se trouve contredite par l'analyse du discours comme l'une des tâches mises de nos jours au premier plan dans la science linguistique. (Delcroix Geerts 1980: 259)

## La critique structuraliste

La critique structuraliste est représentée par des théoriciens se réclamant du structuralisme, mais récusant la variante « formaliste » que représenteraient Jakobson et Lévi-Strauss. Elle est surtout représentée par un universitaire d'origine française, professeur à l'Université de Columbia aux États-Unis, Michael Riffaterre, considéré comme le lecteur *par excellence* de la poésie française depuis Baudelaire. Dans sa critique sévère de l'article de Jakobson et Lévi-Strauss (publiée en 1966 dans *Yale French Studies*), Riffaterre cerne les difficultés de la poétique de Jakobson: le problème des relations entre son et sens, et celui de la spécificité du langage poétique: « Les équivalences établies sur la base de ressemblances purement syntaxiques peuvent sembler particulièrement contestable » (Riffaterre 1971: 316). Pour Jakobson, le langage et la poésie coexistent et il n'y a aucune raison de les opposer -- dès qu'une structure linguistique majeure existe, elle fonctionne poétiquement -- ce qu'il précise, non sans un certain humour:

En Afrique un missionnaire blâmait ses ouailles de ne pas porter de vêtements. « Et toi-même » dirent les indigènes en montrant sa figure, « n'es-tu pas, toi aussi,



nu quelque part? » « Bien sûr, mais c'est là mon visage. » « Eh bien, répliquèrent-ils, chez nous c'est partout le visage. » Il en va de même en poésie: tout élément linguistique s'y trouve converti en figure du langage poétique. (Jakobson 1963: 248)

Riffaterre estime que la poésie peut contenir certaines structures qui n'ont pas vraiment de rôle dans sa fonction comme œuvre littéraire: « Aucune analyse grammaticale d'un poème ne peut nous fournir plus que la grammaire de ce poème » (Riffaterre 1971:325). Pour lui, les procédés jakobsoniens d'analyse ne sont pas adaptés au langage poétique. De plus, il constate l'omission de l'analyse de l'effet produit sur le lecteur. Pour Riffaterre, ce n'est plus le texte ni la grammaire du texte qui sont premiers, mais le lecteur, sujet psychologique et social. Il réhabilite le lecteur et la réception du texte, et subordonne les formes verbales à un processus d'actualisation qui a l'avantage d'être concret. Ainsi, le lecteur est placé en attente devant un texte en forme de poème, et, dès le titre, dans un contexte déterminé. Dans le cas du poème de Baudelaire, le titre mènera certains à conclure qu'il s'agit d'un poème animalier. Ainsi, il construit un *archilecteur*, somme de toutes les lectures, qui a une certaine efficacité opératoire. Riffaterre demande au lecteur de faire une relecture du texte entier car « connaissance de tous les faits et de la fin agit rétroactivement pour modifier notre perception originelle du texte (Riffaterre 1971: 353). C'est au lecteur de s'apercevoir qu'un ensemble d'images d'un poème constituent des variantes d'une seule proposition, appelée la *matrice*, sous-jacente qui les génère toutes. Riffaterre sera vivement critiqué à son tour par les théoriciens de l'esthétique de la réception pour cette notion qu'il abandonnera par la suite. Cette notion lui a, toutefois, permis de faire une lecture linéaire qui a mis en évidence l'humour et l'ironie de Baudelaire, difficiles parfois à saisir, mais incontournables pour la compréhension de l'écriture baudelairienne.

## La critique intentionnaliste

Il est à noter que ce courant n'avait pas encore émergé dans les années 60 au moment où Jakobson et Lévy-Strauss publient leur article. Cette critique regroupe les opposants à l'approche formaliste-structuraliste car ceux-ci accordent une place importante au sujet écrivant dans la production du texte. Todorov recherche le critère de la spécificité du langage poétique au niveau sémantique. Selon lui, le dénominateur commun de toutes les anomalies sémantiques est « la violation du langage » (Todorov 1966: 122). Cette violation touche aussi bien les règles sémantiques que les lois de l'énoncé. Montrant la ressemblance des figures de rhétorique et des phrases anomales, il envisage « un reclassement des figures de rhétorique selon les règles enfreintes » (Todorov 1966:

122). Cette hypothèse fournirait critère trop général, qui pourrait désigner la littérarité, dans une certaine synchronie, plutôt que la poésie. De plus, le poème n'est pas pris en compte comme objet clos. Delcroix et Geerts, dans leur volume consacré à Jakobson et à sa réception en France, montrent que cette position est aussi partagée dans la lecture psychanalytique de François Pire qui cite Marie Bonaparte, Charles Mauron, Jean-Pierre Weber, Jean- Pierre Richard dans son article « Baudelaire entre chien et chat », de Léon Somville qui se tourne vers la psychocritique de Mauron. L'enfermement disciplinaire est encore puissant et fortement délimité ce que critiquera Julia Kristeva en parlant d'un provincialisme théorique.

### En guise de conclusion

La réception de Jakobson en France dans les années 60 n'est pas à la mesure de son apport dans les différentes sciences humaines comme la linguistique, la littérature, la critique littéraire, la psychanalyse, etc. À partir de son analyse, faite en collaboration avec Claude Lévy-Strauss du poème de Charles Baudelaire, « Les Chats », nous avons voulu montrer l'influence de Jakobson en France et la réception de ses théories. L'analyse du poème de Baudelaire a suscité de nombreuses réactions hostiles et nous avons esquissé les différentes réticences et critiques soulevées par la parution de l'étude de ce poème, à savoir la critique humaniste, la critique structuraliste et la critique intentionnaliste. L'accueil universitaire français est principalement négatif. Il s'agit à l'époque d'un important débat d'idées qui a mobilisé tous ceux qui s'intéressaient au renouvellement de l'approche du littéraire et du poétique. L'hostilité en France pourrait être expliquée par le fait que, alors que ses théories étaient généralement favorablement accueillies, Jakobson, linguiste, soit entré dans le domaine littéraire, premier sacrilège, analysant un auteur iconoclaste - Baudelaire, deuxième sacrilège, et égalisant la poésie et la grammaire (dont les Français ont généralement une image négative), troisième sacrilège. L'apport de Jakobson ne se révélera dans sa pleine ampleur que plus tard avec les apports de Barthes, Kristeva et de Lacan.

### BIBLIOGRAPHIE

- Aucouturier 1994: M. Aucouturier, *Les formalistes russes*, Paris: Puf.  
Delcroix, Geerts 1980: M. Delcroix, W. Geerts, «*Les Chats* » de Baudelaire. *Une confrontation de méthode*. Namur: Presses Universitaires de Namur.  
Jakobson, Lévy-Strauss 1962: R. Jakobson, C. Lévy Strauss, « Les Chats » de Charles Baudelaire, *L'Homme*, 2, 21, 5-21.

- Jakobson 1973: R. Jakobson, Questions de poétique, Paris: Éditions du Seuil.  
 Jakobson 1977: R. Jakobson, Huit questions de poétique, Paris: Éditions du Seuil.  
 Nedeljković, Radović 1979: D. Nedeljković, M. Radović, Roman Jakobson, Šarl Bodler: Mačke, u d. Nedeljković, M. Radović (priredili), Umetnost tumačenja poezije, Beograd: Nolit, 390-406.  
 Riffaterre 1971: M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris: Éditions du Seuil.  
 Riffaterre 1979: M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris: Éditions du Seuil.  
 Todorov 1965: T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris: Éditions du Seuil.  
 Trotsky, « Littérature et revolution », <http://www.universalis.fr/encyclopedie/formalisme-russe/> (26.08.2014)

## РОМАН ЈАКОБСОН И ФРАНЦУСКА: „МАЧКЕ“ ШАРЛА БОДЛЕРА

### Резиме

Намера нам је била да у овом чланку истражимо рецепцију Романа Јакобсона у Француској, и то полазећи од анализе Бодлерове песме „Мачке“ коју је урадио заједно са Клод Леви-Стросом и објавио 1962.год. Јакобсон утицај је био јак, пре свега због свог великог интересовања за француску поезију коју је читао на француском језику. Анализа те песме изазвала је много реакција, махом негативних, и то посебно у академској заједници, иако су његове теорије и изучавања била релативно добро примљена у Француској. Уз осврт на главне црте анализе Бодлерове песме, приказане су главне замерке и критике кроз приказ тзв. хуманистичке, структуралистичке и интенционалистичке критике. Анимозитет и негативни суд могу се објаснити чињеницом да Јакобсон, лингвиста, залази у области књижевности, анализира икону француске поезије, и, изједначава поезију и граматiku (за коју Французи имају традиционално негативни став). Јакобсонов допринос и утицаји постаће много јаснији и видљивији неколико година касније када неговте теорије и идеје буду прихватили, применили и ширили Барт, Кристева, Лакан, међу најпознатијима и у разним областима хуманистичких наука.

*Кључне речи:* Јакобсон, Леви-Строс, Рифатер, Бодлер, формализам, структурализам, критика, књижевност

Катјарина В. Мелић



Јелица А. ВЕЉОВИЋ

*Универзитет у Крајевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за хисторију*

## РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И ХИСПАНОАМЕРИЧКА ФАНТАСТИКА ИЛИТИ ПУТ ОЧУЂЕЊА

Овај рад има за циљ да повеже руски формализам као теоријски правац и хиспаноамерички фантастичну прозу као могућу реализацију формалистичких уметничких поимања, тенденција и идеја о уметности писане речи. Текст фантастичних прича хиспаноамеричких писаца показује се као постварање формалистичких теза о књижевности. При компаративном приступању овој анализи у виду ћемо имати пре свега радове Виктора Шкловског, појмове које је увео као основ за промишљање о књижевном делу – очуђење, деаутоматизација, отежана форма – и опште теорије аутора који су се бавили природом фантастичне прозе и њене везе са човеком. Паралелним излиставањем концепата везаних за формализам са једне, и фантастику са друге стране, увидећемо и да утицаји и споне искрсавају на више места, и да усмеравају ка једном заједничком разумевању уметничког текста као обликавања исконске стварности која је са оне стране и никада миметички представљива.

*Кључне речи:* формализам, Шкловски, очуђење, фантастични реализам, хиспаноамеричка књижевност

Који су облици стварности и како је онда подражавати, ако уметност јесте подражавање? Аристотел (2008:61) нас је научио да је подражавање – *mimesis* – својствено људској природи у развијању и изражавању свог јаства, те да је уметност један од одраза човекових који извор налази управо у људској подражавачкој природи. Ипак, изгледа да је стварност отворила широк спектар подражавања, будући да песников текст говори о

ономе што се „могло догодити” и то оно што је могуће „по законима вероватности” (Аристотел 2008: 71-72). Уколико је вероватност оно што наликује истини, али сама по себи није, онда је форма остављена слободном, те се свет вероватним да показати кроз различите реверзије и инверзије својих уобичајених представљачких знакова, па и оних који јесу могући али не и уобичајени. Правци у уметности 20. века отварају се управо ка овим новим представљачким знаковима бежећи од устаљених и испражњених представа стварности, нудећи нам нове форме подражавања, али и нова обличја света који постоје изван кутије традиционалног реалистичког и просветитељског ума. Футуризам, кубизам, надреализам, авангарда и уз њих психоанализа почињу да функционишу као локатори нових димензија у човеку и свету који је човек направио и аутоматизовао по сопственом начелу контроле.

Под јаким утицајем ових уметничких токова (Бужињска, Марковски 2009: 126) потапало се старо окамењено посматрање не само предмета стварности, већ и језика који референце налази у њој. Тако формализам као прва аутономна школа теорије о књижевности поставља као циљ књижевности поновно виђење ствари и ослобођење од стварности као аутоматизоване творевине (Медведев 1976: 132), што се најбоље читава при самом рађању правца, 1914. године у есеју Виктора Шкловског „Ускрснуће речи”. Ускрснуће нам сугерише оживљавање оне стварности која је из човека прагматичним рациом прогнана и затворена, она која може узнемирити његову перцепцију и читавање света – ону која је друга, чудна, фантастична, до које хиспаноамерички писци половином 20. века, попут Борхеса и Кортасара, допиру у својим причама. Управо због проширења наше перцепције стварног и референцијалних одступања можемо сагледати на које начине писци фантастичне прозе граде нове семиотичке везе и ускрсавају речи и свет. Овиме пред нама искрсава као вероватан мост између ова два временски и просторно удаљена дискурса – руског формализма и хиспаноамеричке фантастике.

## ПРИСТУП СТВАРНОСТИ КРОЗ ТЕКСТ

*El roce del hay es el horror.*<sup>1</sup>

Постављање перцепције стварности као основе проблема човековог разумевања исте јесте полазна тачка Виктора Шкловског у увођењу тер-

<sup>1</sup> „Додир бивствујућег јесте ужас” (превод ауторке рада). Види: E. Levinas, *De la existencia al existente*, Madrid: Arena Libros, 2000, p. 80.

мина „онеобичавање” или „зачудност”<sup>2</sup>. Разумевање као посебна врста виђења јесте окоштало у својој аутоматизованости, будући да свако човеково виђење света јесте усклађено унапред датим модусима, који су дозвољени, створени и установљени од стране њега самог. Виђење стварности као човеку познате и изучене повлачи са собом овладавање и стицање моћи над оним што је изван човека самог. Управо стога, овакво виђење јесте само једна од понуђених и погоднијих форми приступања и разумевања стварности, која је тиме уобичајена и приближена – увек препозната и никада страна. Ипак, проблем ове перцепције је у умирању које она носи својим фокалним објектима, али и језичким знацима – речима – који их представљају у човековој свести. Стога је и доживљај света и стварности као живе неухватљиве материје окамењен, а човекова свест аутоматизовани инструмент препознавања. Век стар захтев за „Укрснуће речи” Виктора Шкловског упућен је оживљавању стварности кроз уметничко „онеобичавање” исте, које ће пробудити речи из њихових уобичајених конвенционалних љуштурса. Према Шкловском (1969: 17), уметност има за задатак ово оживљавање: „Стара умјетност је умрла... и ствари су умрле – ми смо престали осећати свет! Само стварање нових уметничких форми може човеку вратити доживљај света, укрснути ствари и угући песимизам”.

Како је „стакленим оклопом навике” прекривена свака вредност из књижевног и ванкњижевног света, тако је доживљавање истих сведено на пуко препознавање. У складу са економичности стваралачких снага према којој се руководе језик и друштво, аутоматизација је стала на место доживљаја и ефекта „новог”, и почела да прождире објекте стварног. Стога уметнички поступак јесте (и мора бити) „поступак зачудности”, а циљ уметности је да пружи осећање ствари као виђење, а не као препознавање (Шкловски 1969: 43). Можемо рећи да је овим захтевом за новим „зачудним” приступом стварности уведен дисконтинуитет у уметничком стварању, али је и он сам добио свој наставак у фантастичним текстовима који за своју потку узимају оно чудно, непознато и неизрециво. Шкловски (1969: 19) као отац формализма говори о давању карактера „страности” објектима из стварности, зарад „стварања нове напрегнуте речи, која је намењена виђењу”. Страност, као једна од семантичких замена за чудноватост<sup>3</sup>, јесте предуслов за улазак у свет фантастичног текста, бу-

2 Термини су по први пут уведени у есеју Виктора Шкловског у есеју „Уметност као поступак” из 1916. године. Превод овог рада на српски коришћен у овом раду је објављен у оквиру збирке радова аутора под насловом *Укрснуће речи*, из 1969. године, тако да ће се даље коришћење ових термина ослањати на овај превод.

3 Треба истаћи да реч „зачудност” или „онеобичавање” јесу прилагођени преводи на српски језик за реч која у оригиналном тексту на руском гласи „остранение”, а која као своју мор-

дући да као услов поставља замену познатог (*familiar*) – уобичајеног – за чудно или непознато (*lo extraño*), према Роузмари Џексон (2001:150). И Аласраки ће рећи, да је фантастично оно чудно (2001: 66), надовезујући се на, као на један од пресудних утицаја на настанак фантастике, Фројдову психоанализу, будући да је продубила поимање човекове природе и (не) свесног (2001: 280). Појам чудног у изучавању фантастике се стога може повезати са Фројдовим термином *das unheimliche* из истоименог есеја „Das Unheimliche” из 1919. године, у којем отац психоанализе повезује доживљај страног као разуму непознатог и неуобичајеног, и страх који остављају приче немачког аутора Е. Т. А. Хофмана (Ројл 2003: 41). Хофман је уједно и један од најутицајнијих аутора на фантастично стваралаштво Хорхеа Луиса Борхеса, будући да оба аутора посматрају живот и књижевност као најфантастичније од свега. Стога можемо рећи да је фантастична проза дала корак ка примени поступка онеобичавања и зачудности као легитимног уметничког приступа стварности.

Уколико према Роузмари Џексон (1986: 134) фантастика као засебан књижевни жанр сведочи о постојању другачијег и оног Другог света, онда она то чини мешањем чудног и миметичког. Притом, текст фантастичне књижевности треба изазвати снажан ефекат страности и неодлучности у читаоцу (Тодоров 2010: 20) будући да пред собом има нешто што је његовом резонувању непознато, тј. страно. Овиме је описана основа деловања фантастике на читаоца, која чини се да одговара формалистичкој тези о негацији одређених својстава човековог животно-практичног искуства (Медведев 1976: 129), која у себи имплицира борбу за „замену старих хероја” услед њихове естетске кризе, које помиње Ејхенбаум (1972: 143). Овај снажан ефекат несигурности који фантастика треба изазвати одговара још једном циљу који формалисти постављају уметности, а то је стварање ефекта, а не пуко подражавање оног познатог (Санмаргин Орти 2006: 24). Приказивањем другости стварности, њене чудне и неуобичајене стране, и то свих оних које су искључене из разумног и научног разумевања, фантастика се приближила приказивању друштвене и човекове другости, оног непознатог и скривеног, и то не једино изван већ и унутар човека и његовог света (Бесијер 2001: 85). Постајући овиме субверзивна књижевност, она која уноси немир, нестабилност и назире промену реда, фантастика се да тумачити као онај жанр који уводи свеж материјал у књижевност и обнавља нашу перцепцију, а са њом и речи и њима везан свет, за чиме је трагао Шкловски. Стога је могуће да се управо због овога Шкловски пред крај свог века интересовао за детективски

фолошку основу носи у себи значење страно, непознато или неуобичајено. Ово значење је важно истаћи на почетку услед повезивања са фантастиком као књижевности о страном и необјашњивом.



и готски прозни жанр, како налази Санмартин Орти (2006: 160) будући да изокрећу старе представљачке форме, и буде нестабилност и неверицу у свести читаоца. Џексон (1986: 124-134) истиче да су исто тако ови жанрови били једни од кључних утицаја на настанак фантастичних кратких прича у Хиспанској Америци, будући да представљају уједно бег и огледало друштвених културних намета.

Да је формализам у свом приступу стварности близак фантастици говори нам разумевање песничке збиље као својеврсног „фантазма”, према речима Вјачеслава Иванова (Амброђо 1977: 77), који одражава узвишену збиљу, будући у исто време њихово огледало и адекватна пројекција. И према Доброљубову је књижевност „креативна фантазија” (Амброђо 1977: 54), и стварање новог света, чиме постаје својеврсна теургија јер ствара нове светове који служе као модели за овај нама познати. Није случајност притом да је зачетник фантастике у Хиспанској Америци, Хорхе Луис Борхес, био отац једног од првих авангардних песничких праваца на америчком тлу – ултраизма – који је исто тако тежио стварању света као пројекције са оне стране стварности. Тако се може сматрати да су се на тлу авангарде као новог схватања стварности и сусрели корени фантастике и формализма. И Шкловски говори о измаштавању стварности, уколико погледамо да је према њему књижевност трансформисани деаутоматизовани свет, заснован на елементима преузетим из оне уобичајене и аутоматизоване стварности (Санмартин Орти 2006: 146). Ова перцепција Шкловског нас одводи директно до једне од дефиниција фантастике као посебног жанра који прекомбинује и изокреће елементе преузете из стварности, остајући притом метафоричка пројекција тог истог света (Роас 2011: 20). Управо оваква дефиниција се надовезује на онај свет о коме говори Борхес у својој причи *Пешчана књига*: „Није могуће, али јесте.” (2009: 109), или који Кортасаров јунак Џони Картер у причи *Прогонитељ* осећа у пукотинама чији хронотоп је паралелан са нашим, у који се и сам измешта кроз звуке свог саксофона.

Овакво поимање текста као назанке друге стварности, или италики налицја оног света који уобичајено перецепирамо, слаже се са виђењем још једног теоретичара формалистичке школе, Јурија Тињанова. Тињанов говори (1976: 84) о уметничком тексту као другостепеном моделативном ситему који није копија већ модел света денотата у општејезичком значењу, чији прималац (читалац) претпоставља постојање другог семантичког система. Тињановљев став према тексту као зони сусрета са другим системом значења директно нас упућује на фантастичну прозу хиспаноамеричких писаца будући да им она дозвољава стварање новог света који

није копија постојећег, већ продор непознатог и страног у нама познати свет, те раскид са његовим конвенцијама (Солдатић 2002: 96-97). Уколико је Борхесова теза да: „Све видимо изврнуто” (2008: 96) тачна, онда нам формализам уз фантастику показује право лице стварности која је замаскирана аутоматизованим функционисањем свести, а коју су фантастични писци разбили и изобличили желећи јој дати ново лице и живост, што је и затражио Виктор Шкловски на почетку својих промишљања о књижевности (1969: 18). Стога и фантастика и формализам усмеравају човекову свест ка стварности као живој, неухватљивој форми која одбија трајна означавања, стављајући пред читаоце текст као својеврсни превод онеобиченог и очућеног дела стварности. Ту се и налази естетски ефекат књижевности којој стреме формалисти, који се да изједначити са страхом услед откривања новог... тај страх јесте додир онога што постоји а што нисмо именовали, онога што нас избацује из аутоматизованих нас.

## ИГРА КАО ПРИНЦИП УМЕТНИЧКОГ ТЕКСТА

*Како ли се само игра понављају.  
Упадамо у више него офуцане калуџе,  
памтимо до бесвестни више него изанђале улоге.  
Хулио Кортасар, Школице*

Узимајући да је према формалистима задатак уметничког текста онеобичавање елемената преузетих из стварности, који ће новим моделирањем и променом ознака дати слику света онаквог какав је по себи са свим својим појавностима и фацетама, пред нама се отвара виђење књижевности као уметности комбиновања. Ова својеврсна *ars combinatorica* пробија законе исправног илити аутоматизованог склапања слике стварности, те тако упућује на игру<sup>4</sup> која доноси решење проваљивањем система њеног света и креативну слободу као начин искакања из унапред датих позиција. Управо игра јесте једна од основних поставки структурирања фабуле и значења у фантастичним причама Хорхеа Луиса Борхеса и Хулија Кортасара, мешајући жанрове, хронотопе, означитеље и физичку ограниченост субјекта која последично поставља тему двојника као једну од највећих у фантастичном жанру. Како фантастика у себи имплицира

4 У овом светлу је занимљива дефиниција игре коју су дали Сален и Цимерман, који је дефинишу као: „слободно кретање унутар ригидне структуре”. Ова дефиниција се стога поклапа са формалистичким виђењем уметности као начина изласка из конвенционалног и аутоматизованог света и његове перцепције. Види: К. Salen, Е. Cimerman, *Rules of Play – Game Design Fundamentals*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004, стр. 304..

владавину зоне маште, те укидање свих правила перцепирања и делања како аутора тако и читаоца, тако се може рећи да се кроз фантастику ови аутори играју стварности – симулирајући је и откривајући тиме њено право лице. Готово све приче ова два кључна аутора за хиспаноамеричку фантастику имају у себи игру као стожер према којем се управља ткиво текста. Можда је најистакнутији пример Кортасаров роман *Школице* који и носи назив по дечијој игри, и у којем Кортасар ствара читав низ игара за своје јунаке, које им помажу да се отргну од реалитета који их притиска.

Рутина и ред као једни од видова аутоматизоване стварности који бивају разбијени уношењем хаоса, али и у дијалектичком односу са њим, такође се сматрају једном од великих тема овог жанра. У том светлу Кортасар пише причу *Писмо ђоспођици у Паризу* објављену у оквиру збирке „Зверињак” 1951. године, у којој главни јунак повраћа зечеве као подсвесну реакцију на ред заведен у стану који изнајмљује, а који управо ови зечеви играјући се ноћу нарушавају нагризајући све предмете у стану, као што наратор нагриза рутинску стварност у којој живи. Борхес са друге стране користи игру као мотив који омогућава развијање теме бесконачних могућности према којима се догађаји одигравају и ствари позиционирају у времену и простору, као у причама из збирке „Маштарије” из 1944. године *Лушрија у Вавилону* или *Ври са сјазама које се рачвају*, које Волек (1977: 309) назива епистемолошким и метафизичким играма. Како у случају Борхеса, тако и у случају Кортасара, уочавамо покушај изласка из „алгебарске методе мишљења” према којој ми само препознајемо ствари. Овај искорак омогућава продужавање перцептивног процеса које Шкловски захтева од уметничког текста (1969: 44), те се и отежана форма као један од основних формалистичких поступака којим се постављају блокаде аутоматизованих канала виђења и разумевања (Медведев 1976: 129) може сматрати једном врсто ауторове игре изневеравања хоризонта очекивања.

Примењујући поступак зачудности на Толстојеве романе, Шкловски говори (1969: 48) о игри са речима, које се морају истргнути из својих уобичајених контекста и посматрати издвојено како би добили ново значење. Говорећи о развијању сижеа, Шкловски налаже (1969: 53) да је потребно не само збивање, већ и противзбивање илити неподударност, који зближавају мотив са тропом и са игром речи, који овиме бивају постављени у центар изградње једног текста. Управо игра речима јесте и једна од основи поступака фантастичних писаца, будући да долази до замене реда и разградње знака ка не-значењу, зарад указивања на његову конвенционалну природу (Џексон 2001: 147). Формалисти су овиме у књижевности антиципирани потребу за слободном игром као начином деау-

томатизоване спознаје (Амброђо 1977: 108), будући да једино игралачки контекст књижевности повлачи собом ускрснуће речи и ствари (Санмартин Орти 2006: 408), или онај ментални изазов да се пронађу неконвенционални канали комуникације уметности и њеног реципијента, а у којој се и крије естетско задовољство. На крају, и само стварање књижевности као новог света или као једног од модуса света и свих његових елемената, почива на законима вероватности, који буде нагоне на игру и понирање у вероватност унутар и изван правила игре. Управо противљење доминантним канонима, негирање фиксног центра и изокретање хијерхије у перцептивним моделима приближавају деконструкцију и формализам<sup>5</sup> (Волек 1992: 30), али се исто тако и деконструкција јавља као нова тачка која спаја своје дискурзивне претходнике у овом аспекту – формализам и фантастику. У игри као принципу при претакању стварности у текст улази питање језика као проблема али и стратегије, како за формалисте тако и за писве фантастичне прозе у Хиспанској Америци.

## ЈЕЗИК У ФОРМАЛИСТИЧКОМ ВИЂЕЊУ И ФАНТАСТИЧНОМ ТЕКСТУ

Формалистичко поимање уметничког текста указује на неопходно ослобађање свести од укалупљене и унапред коструисане стварности, коју човек према законима аутоматизма и економичности узима као дате. Будући да се оне човеку дају кроз језик, и ослобођење од ових слика треба проћи кроз језик, који подједнако пати од аутоматизма. Стога формалисти и истичу разлику између практичног и поетског језика који јесте његово наличје (Медведев 1976: 131), баш као што и стварност описана у фантастичном тексту јесте наличје стварности виђене кроз вео аутоматизоване прецепције. Амброђо говори (1977: 85) о формалистичкој потрази за песничким језиком који би попут магичног чина открио тајанствену корелацију између наше дате и створене стварности и оне више, оностране и непритупачне стварности, називајући је *a realibus ad realiora*. Чини се да је управо заумни језик весник оних других страна света, и свих других стварности потиснутих из једне ислучиво прихваћене. Шкловски управо и бележи (1969: 31) да је заумни језик онај који постоји у притајеном стању, који се крије под кринком неког варљивог садржаја, што нам може открити теоретичарево осећање управо оне више или друге ствар-

5 На овом месту треба истаћи тврдњу Емила Волека да је „онеобичавање деконструктивистички концепт *avant la lettre*, превод ауторке рада („La desfamiliarización es un concepto deconstructivista *vant la lettre*”).

ности, до које се и може допрети неразумљивим – незабележеним и необјашњивим језиком са „оне стране” разума. Метафизички карактер који Шкловски овиме уводи у уметнички текст се надовезује са односом који писци фантастичне прозе имају према језику. Посматрајући језик као начин ослобођења кроз искакање из поретка његових конвенционалних форми које етикетирају стварност, они га разоткривају и изобличавају, не би ли нам на овај начин и указали и на његову аутоматизовану природу.

Џексон нам указује (1986: 131) да су на почетку фантастични писци прибегавали табуизираним означитељима попут Ђавола, духа, утваре и осталих припадника демонологије заједничке готово свим културама, да би касније изнели нове друге могуће светове кроз играње са језиком коришћеним свакодневно, и тиме га приказали као систем знакова са испражњеним означитељима (1981: 38). У овоме се открива кључна проблематика односа фантастике и језика, будући да износи на видело проблематичне односе између језика и стварности, и да покушава рећи оно необјашњиво, неизрециво и непознато, што изискује излазак „изван” језика (Роас, 2001: 13). Овај неопходни искорак који фантастични писци морају начинити кроз текст представља још један мост ка формализму, и то управо кроз концепт заумног језика, или ти језика испод маске стварности и са оне стране разума. О могућностима језика и његовим скривеним странама, које собом носе нове реалитете, говори Борхес у причи *Тлен*, *Укбар*, *Орбис Тертиус* у којој давно нестали и незабележени свет Тлена користи језик који излази из поимања нама блиских живих језика, а чије речи су такве да свака образује по један „поетски предмет који је песник створио” (Борхес 2006: 14). Исто тако, у причи *Вавилонска библиотека* Борхес оцртава аксиоме на којима почивају књиге похрањене у њој, а које се парадоксално заснивају на двадесет и пет ортографских симбола који пружају неограничен број могућности комбиновања, од којих су неке нестале, неке сада познате, а неке стране и далеке јесу само потенцијалне будуће комбинације, и опет – са оне стране разума. Оваква представа језика као система бескрајних могућности и игре јесте кључан у приступању једној од основних тема фантастике у Хиспанској Америци, а то је отвореност ка свим могућностима – простора, времена и свести – и то истовремено. И Кортасар са истим циљем говори (Праго 1990: 85) о искакању из система конвенционалног језика, истичући да је писање музички подухват, или операција, јер се заснива на импровизацији. У складу са тиме Кортасар захтева револуцију, не као тему књижевности као многи хиспаноамерички писци, већ као потребу за саму књижевност, што се најбоље види у изјави да су неопходне Че Геваре језика (Пас Сол-

дан, Кастиљо 2001: 156). Можда најбољи примери за то јесу Кортасарови оксиморонски структурирани наративи, у којима се речи појављују везане за нове референте и контексте (као што је Шкловски говорио о Толстојевим романима), или конкретније игре јунака романа *Школице* као „игре-гробља” са речницима или гилгијски језик<sup>6</sup>. Неопходност језичке обнове и ослобођења, скопчане са обновом представљања и разумевања стварности јесу биле започете у теоријским радовима руских формалиста, а како видимо, примењене у текстовима фантастичних писаца попут Борхеса и Кортасара, будући да доводе до оног неопходног и траженог семантичког помака, према Шкловском (Амброђо 1977: 130).

Треба истаћи и да се многе технике приповедања које су формалисти поставили као модусе постизања деаутоамтизације поклапају са приповедачким и језичким техникама коришћеним од стране фантастичних писаца. Приметно је да у разградњи језика и речи везаних аутоматизованим путевима за увек иста значења, формалисти стављају акценат на контраст као врсту паралеле у коју ће се довести опозитни појмови, а тиме и изградити нова значења и односи. Како бисмо стварност видели у новом светлу неопходно је довести познате ознаке у опозитни и дијалектички однос, који Тињанов назива „однос са-против-стављања” (1976: 321). Санмартин Орти истиче (2006: 149) формалистички закон контраста зарад постизања отежане форме која собом носи интерпретативни напор и коначно виђење. Како би се постигле блокаде устаљених канала разумевања и свест приморала на изградњу нових путева комуникације са текстом, паралелизми и компарације неуобичајених категорија јесу једнако неопходни (Санмартин Орти 2006: 413). Овиме се текст приказује у својој хијазамској природи, о којој нам говори Тињанов, дајући тиме коначан модел бесконачног света (1976: 278). Тропи такође заузимају важно место у формалистичком виђењу приповедања, будући да саме речи јесу тропи (Шкловски 1969: 13), и да нам управо они помажу да видимо предмет, према Јакобсону (Амброђо 1977: 132). Ускладу са овиме се метафора поставља као кључна уметничка градња речи, кроз коју ће деаутоматизованим путевима ствар доћи до свог значења. Ове основе које формалисти дају за појавност уметничког језика јесу исте као и у текстовима фантастичних писаца.

6 Како би се имала увиду форма у којој је Кортасар писао свој новоосмишљени језик, којим говоре два главна јунака романа *Школице*, а који је важан при повезивању формалистичког заумног језика и односа фантастичних писаца према језику, дајемо у наставку одломак из 68. поглавља романа: „Трок би тада затреперио, мариоперје би се предало и све се завршавало дубоким шумиштем, у ниоламама аргупростртих газа, готово суровим милодиром, који их је изнова доводио до самих граница излудљудовања” (Кортасар, 2012: 378).

А да ли може постојати дискурс фантастичног, илити језик страног и непознатог? Ово је питање које поставља Боцето, истичући уз то како једине дискурзивне стратегије које су на располагању фантастичним писцима јесу фигуре метафоре и метонимије – тропи, уз неопходну уводну реалистичну нарацију (2001: 242), а све како би се омогућила игра са читаочевим знањем и дотадашњим виђењем. И Аласраки истиче (2001: 278) метафору као „онај други језик”, и језик другости коју фантастични текст жели отворити, којим се алудира на ону стварност скривену у пукотинама рационалног логичког света. У вези са формалистичким законом контраста налазимо да представља основ и за улазак у фантастичну прозу Хиспанске Америке, која је специфична управо по јукстапозицији опозита и контрадикцији различитих веродостојних представа реалитета (Бесијер 2001:86). И Џексонова говори (1986: 19) о заснованости фантастичног наратива на контрадикцијама, при чему истиче оксиморон као главну фигуру језичког поигравања. Пародија је једнако кључ фантастичне поетике, посебно у Борхесовим текстовима, који управо у складу са формалистичком тезом о књижевној историји као сукцесији заснованој на борби и пародији (Ејхенбаум 1972: 41; Амброђо 1977: 189) и пише фантастичне приче као што су *Пјер Менар, писац Дон Кихота* или *Биографија Тадеа Исидора Круса*. Наведене технике примењене у конструкцији текста фантастике су оне које омогућавају трансформацију, дуализам, граничност Јаства и Другости и пантеизам као главне теме хиспаноамеричке фантастике. Исто тако, представљају заједничке система разградње аутоматизованог разумевања свести и за формализам и за фантастику, будући да функционишу попут протезе која реформише и проширује наш доживљај света.

\* \* \*

Након овог компаративног огледа у коме се повезују два наизглед тако различита промишљања о књижевности, стичемо увид у тајне корелације које владају књижевно-историјском сукцесијом. Делује фантастично рећи да је формализам антиципирао фантастичну књижевност какву имамо у Хиспанској Америци, али овај рад је и имао за циљ да покаже како се и историја књижевних утицаја да подвргнути деаутоматизованом погледу и разумевању. Иако улази у век постојања, концепт деаутоамтизације Виктора Шкловског указује на књижевни спектар који у себи сажима, и могућности ка којима отвара књижевни текст као форму спознаје. Исто тако утиче на наше виђење и с тиме скопчано разумевање оног света који још није оцртан у у менталним сликама који смо о

њему стекли, а који оживљава кроз текстове хиспаноамеричких писаца. Ускрсавајући језик, хиспаноамерички фантастични писци, међу њима најистакнутији Борхес и Кортасар, ускрсавају свет око нас са свим његовим тековинама које су остале неозначене, или које се не дају етикетира-ти. Фантастика стога може бити узета за онај формалистички тражени књижевни жанр који очуђава познати свет, како би човек наставио игру бесконачних могућности симбиозе са свим његовим лицима.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аласраки 2001: J. Alazraki, „¿Qué es lo neofantástico?“, David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros.
- Амброђо 1977: И. Амброђо, *Формализам и авангарда у Русији*, Загреб: Стварност.
- Аристотел 2008: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета, 2008.
- Бесијер (2001): I. Bessiere, „Lo oculto de la cultura“, David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros.
- Боцето 2001: R. Bozzeto, „¿Un discurso de lo fantástico?“, David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros.
- Борхес 2006: Х. Л. Борхес, *Машињарије*, Београд: Паидеа.
- 2008: Х. Л. Борхес, *Нова истраживања*, Београд: Паидеа.
- 2009: Х. Л. Борхес, *Пешчана књижа*, Београд: Паидеа.
- Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије 20. века*, Београд: Службени гласник, стр. 121-143.
- Волек 1977: Е. Volek, „Aquiles y la tortuga: Arte, imaginación y realidad según Borges“, *Revista Iberoamericana (40 Inquisiciones sobre Borges)*, 43, str. 293-310.
- 1992: Е. Volek, *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. 1, Madrid: Fundamentos.
- Ејхенбаум 1972: Б. Ејхенбаум, *Књижевности*, Београд: Нолит.
- Кортасар 2012: Х. Кортасар, *Школице*, Београд: Сезам бук.
- Медведев 1976: П. М. Медведев, *Формални метод у науци о књижевности: критички увод у социолошки поетику*, Београд: Нолит.
- Пас-Солдан, Кастиљо 2001: Е. Paz-Soldán, D. Castillo, *Latin American Literature and Mass Media*, New York: Garland.
- Праго 1990: О. Prago, *Cortázar: la fascinación de las palabras*, Montevideo: Edición Trilce.
- Роас 2001: D. Roas, „La amenaza de lo fantástico“, David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros.
- 2011: D. Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid: Omagraf.
- Ројл 2003: N. Royle, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press.
- Санмартин Орти 2006: P. Sanmartín Ortí, *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, Madrid: Universidad Complutense.
- Солдатић 2002: Д. Солдатић, *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа*, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова Светлост.
- Тињанов 1976: Ј. Тињанов, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.



- Тодоров 2010: Ц. Тодоров, *Увод у фантасличну књижевност*, Београд: Службени гласник.
- Џексон 1986: R. Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora.
- 2001: "Lo oculto de la cultura", David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros.
- Шкловски 1969: В. Шкловски, *Ускрснуће речи*, Загреб: Свијет сувремене стварности.

## EL FORMALISMO RUSO Y FANTASTICA EN HISPANOAMERICA O EL CAMINO DE EXTRAÑAMIENTO

### Resumen

El presente trabajo tiende a relacionar el formalismo ruso como una escuela teórica con la prosa fantástica en Hispanoamérica, observando a esta como una realización potencial de las tendencias formalistas en cuanto al arte y literatura. Los cuentos fantásticos de escritores hispanoamericanos estarán observados como composición artística de las tesis formalistas sobre la literatura. En el acercamiento comparativo de este análisis, tomamos en cuenta específicamente los trabajos de Victor Shklovski, conceptos que introdujo como la base de las reflexiones literarias – extrañamiento, desautomatización, obstáculos semánticos – y las teorías más generales de los autores que se dedicaron a estudiar la naturaleza de la prosa fantástica como Roas, Jackson, Todorov etc. Releyendo paralelamente los conceptos relacionados con formalismo, y los relacionados con lo fantástico, veremos cómo las correlaciones entre ambos emergen en varios puntos, orientando a los lectores hacia una comprensión del texto literario como reproducción de una realidad del otro lado de la lógica y racionalidad, que no se puede representar de una manera mimética.

*Palabras claves:* formalismo, Shklovski, extrañamiento, realismo fantástico, literatura hispanoamericana

*Jelica A. Veljović*



Јована С. ПАВИЋЕВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Крајевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за англистику<sup>2</sup>

## ДЕЗАУТОМАТИЗАЦИЈА И ОТУЂЕЊЕ У САВРЕМЕНОМ ПОЗОРИШТУ

Циљ овог рада је да преиспита допринос Брехтовог поступка зачудности у обликовању савременог сценског израза и да понуди тумачења термина зачудност у контексту руске формалистичке школе и других традиција као могућих узора у формулисању Брехтове драматургије.

Кључне речи: *осиранение*, *Verfremdungseffekt*, дезаутоматизација

Под утицајем поезије руских футуриста, лингвистике и есејистике симболистичких песника (Петров 1970: 9) руски формализам се развија као нови књижевнотеоријски правац који ће обележити 20. век. Инсистирање футуриста на аутономности поетске речи и форме и исказивању емоција језиком неокамењеним (Шкловски 1970: 120) је у мисао о поезији увело појам алогичног језика, инспирисало руске формалисте за предано изучавање поетског језика и актуализовало „потребу за стварањем систематизоване емпиријске поетике” (Петров 1970: 12). Њихова сцијентистичка амбиција у изучавању текста и природе језичког и стилског израза унутар тог текста, и начина на који из „аморфног језичког материјала настаје књижевно дело” (Суботин 1966: 10) ће извршити велики утицај на уметност новог доба и пронаћи примену и изван области изучавања књижевности. Уочивши да је тадашња наука о књижевности постала аутоматизована и да се користи застарелим естетичким аксиомима који не могу одговорити на промене у модерној књижевности чиме је, како наводи Ејхенбаум (Петров 1970: 8), само њено постојање постало при-

1 jovanapavicevic@yahoo.com

2 Рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

видно, руска формалистичка школа се упушта у ревизију дотадашњих књижевно-историјских метода. У *Ускрснућу речи*, првом теоријском раду из области књижевности Виктора Шкловског, објављеном 1914. године, аутор заснива „одбрану” футуристичке поезије на теоријском наслеђу Веселовског и Потетбње, које ће Ејхенбаум у *Теорији формалног метода* (1925) ретроспективно означити као *умртвљен књижевност* (Петров 1970: 8). Разматрајући Потетбњино гледиште уметност је мишљење у сликама, Шкловски истиче да је доживљај форме, унутрашње (сликовите) и спољашње (звучне), битан предуслов уметничког доживљаја. Полуразумљив језик руских футуриста, који се оштро разликује од практичног, најбоље показује како се необично може учини сликовитијим (Петров 1970: 17). Међутим, тек су увиди до којих је Шкловски дошао каснијим преиспитивањем Потетбњиног учења, а који су у облику есеја *Уметности као пошту* објављени 1917. године у другом *Зборнику за теорију поетског језика* направили значајнији помак у изучавању поетског језика и заснивању методологије проучавања књижевности.

Деконструисањем идеје да је уметност мишљење у сликама чији је задатак да се непознато објасни познатим, Шкловски (1970: 81) дефинише уметност као једну врсту поступка који би требало да има управо супротан учинак. У поезији заправо и нема толико мишљења у сликама и стварања слика колико сећања на оне већ створене и статичне које се преносе из епохе у епоху. Битну улогу у преиначењу његових ставова, нарочито у односу на Потетбњино учење, извршила је научна поставка Јакубинског (в. *О звуцима језика и стиха*) да се у поетском језику јавља закон отежаности, на основу које је даље утврђена и супротност између закона поетског и разговорног језика. Подела на поетски и практични језик је условљена и њиховим различитим функцијама. У практичном мишљењу и говору закон економисања стваралачких снага одређује употребу речи, а главни циљ је најлакши начин да се сазна тражени појам (Шкловски 1970: 84). У уметности и поетском језику у питању је другачији вид сазнавања: да се да осећање ствари кроз виђење, а не препознавање. На основу ових подела Шкловски долази до закључка да постоје две врсте слике: слика као практично средство мишљења, односно апстраховања, и песничка слика као средство да се изазове максималан утисак (ибид: 83). Пошто се реч у практичном говору аутоматизује и престаје да делује својом сликовитишћу, она се не може поетски доживети и стога не представља одговарајуће средство уметничког изражавања. Како се уметничко дело ствара за опажање, уметност добија задатак да кроз поступак онеобичавања (*осиране-*

ние), а у складу са функцијом успоравања перцепције и појачавања утиска, ствари отргне из аутоматизоване перспективе (Шкловски 1970: 87).

Поступак замењивања уобичајеног и застарелог, новим и ефектнијим постаје кључна мисао и у формирању драматургије 20. века. У том смислу, суштина уметничког стварања у области драме и позоришта би представљала доследно тумачење формалистичког виђења књижевне еволуције као процеса дезаутоматизације и дијалектичке негације једне појаве од стране друге. У односу на аутоматизован принцип илузионистичке позорнице реализма и натурализма водећи драмски писци и позоришни редитељи у својим комадима, теоријама и сценским праксама приоритет стављају на посебност, новину и оригиналност и дијалектички успостављају супротан конструктивни принцип. Тако на прелазу из 19. у 20. век често наилазимо на естетски супротстављене позоришне системе који се залажу за исти циљ: рашчишћавање сценске уметности за нове покушаје. Из предговора за *Госпођицу Јулију* (први пут објављен 1888, дакле и пре него што је почео писати драме које ће следити његове постулате експресионистичког театра) можемо видети како Стриндберг (1975: 41) претходну традицију сматра за „библију у сликама за оне који не умеју да читају штампано или писано”, а из Жаријевих *Дванаест илузионистичких правила* (1975: 84), текст за који се претпоставља да је написан 1896, да одржавати традицију значи „окаменити мисао која се с временом мења”. У корак са новим захтевима – Жаријевим виђењем, који се сматра антиципативним надреалистичке и дадаистичке драме, па и трагичне фарсе (Селенић 1979: 17), и експресионизмом којим се у позориште уводе значајни редитељи попут Рајнхарта, Мејерхолда, Крега, Вахтангова и Пискатора – са изнова покренутим питањима о природи и улози позоришта, форме, средства изражавања, режије, сценске структуре, постепено ће се формирати *јединствена, заокружена и аутономна појава* усмерена ка реципијенту која ће својим стратегијама епског позоришта утврдити даљи ток развоја ове уметности до данас.

Бертолт Брехт се у својој најранијој фази драмског стваралаштва (1919-1926), под утицајем Бихнера и Ведекинда, али и вантеатарских и ванлитерарних израза попут популарне забаве и спорта, а нарочито под утицајем Пискаторовог позоришта политичке акције, програмски залаже за уклањање илузионистичког, односно кулинарског театра, како га он назива, у коме „гледалац не мисли, не осећа већ пасивно конзумира” (Селенић 1979: 77). Описујући театарску ситуацију у периоду 1917–1927, Брехт (1979: 55) сматра да нова драмска форма изискује и нову уметност (комплексног) гледања током којег се мора мислити *над* током збивања,

а не из тока збивања. Гледалац, у концепцији театра коју заговара Брехт, мора бити будан посматрач, а не хипнотисан учесник у радњи. У остваривању те идеје су му послужиле пројекције и табле, попут натписа у аудиторijuму „Не буљите тако романтично” приликом извођења драме *Бубњеви у ноћи* (1922), које би код гледаоца требало да изазову одређену (рационалну) дистанцу и укину (емотивну) зачараност. Током опширнијег разматрања улоге рационалног и емоционалног становишта у театру, Брехт долази до идеје неаристотеловске драматике коју дефинише разграничавањем од аристотеловске. Пошто катарзу (која се постиже опонашањем и уживљавањем у радње које изазивају страх и сажаљење) види као најбитнији елемент Аристотелове дефиниције трагедије (Брехт 1979: 68), аристотеловском се може сматрати свака драматика која доводи до уживљавања/идентификације без обзира да ли следи или не Аристотелова правила<sup>3</sup>. Поред често цитиране антиномије епске и драмске форме, односно неаристотеловског и аристотеловског позоришта, Брехт (1979: 83) образлаже још једну поделу, али овог пута из позиције гледаоца: у драмском театру гледалац каже „да, то сам и ја већ осећао”, а у епском „то не бих никада помислио”. Први исказ би подразумевао емотивну надраженост под утицајем спољашњих и унутрашњих фактора која, у контексту аристотеловског позоришта, указује на низ идентификација (препознавања) са глумцем на сцени, а преко тог глумца са ликом у драми. Други исказ, „то никад не бих *помислио*”, указује на нешто што није само по себи разумљиво и што се по аутоматизованој логици закључивања не може спознати. Овај исказ подразумева неку врсту интелектуалног експеримента путем којег се успоставља релација између ствари, ликова и дешавања на којој их до сада нисмо посматрали или искусили, па би стога изостало препознавање, а тиме и уживљавање. Та нова релација се може постићи излагањем збивања у свој њиховој чудноватости и необичности (ибид: 72). Позоришна уметност, у Брехтовој интерпретацији, кроз *Verfremdungseffekt* или поступак зачудности који је у основи нове уметности гледања, добија задатак да гледаоца преобрати у биће које ће делати, а преко њега да

3 Брехт овде потврђује како се Аристотелова дефиниција трагедије може тумачити на више начина у зависности од елемента на који се ставља акценат. Тако, рецимо, Ф. Дипон суштину аристотеловског принципа и његовог непрестаног оживљавања види у неприкосновености приче и законима њеног креирања. Чак и само позивање на аристотеловске категорије да би се дефинисала пракса која одступа од њих, као што је случај са Брехтом, Дипон назива неоаристотелизмом.

изазове и одговарајуће промене у друштву. Епски театар не почива искључиво на разумском или аналитичком захвату; он преображава друштвену улогу емоција које ће садржати и моменат спознајног одлучивања (Сувин 1979: 27).

Термин *Verfremdungseffekt* се први пут јавља у Брехтовим списима 1936. године и од тада представља велики изазов за преводиоце. Најчешће се преводи као дистанцијација и отуђење, а понекад и дезалијенација, али ниједан од ових термина не обухвата сва значења која је подразумевао Брехт. Поједини аутори (Мамфорд 2009: 60–61) се опредељују за термин дефамилијаризација јер у Брехтовим поступцима препознају тежњу да се расветли *status quo*. У овом раду ћемо се придржавати термина зачудност (и одговарајућег глагола „учинити зачудним“) у преводу Дарка Сувина јер иако Брехт у својој каснијој стваралачкој фази своди позориште на дидактичке функције, зачудност је провобитно имала улогу уметничког поступка којим се постиже одређен ефект на публику и као такав се сматра кључним поступком у обликовању савремене драматургије.

Зачудност је пре свега техника глумачке уметности чија је сврха да наведе гледаоца на истраживачки, критички став према приказаном догађају (Брехт 1979: 129). Брехт (ибид: 131) наводи више помоћних средстава која најбоље доприносе постизању ефекта зачудности: 1) изговарање текста у трећем лицу које глумцу омогућава дистанциран став – слично глумцу у кинеском театру<sup>4</sup> који постиже ефекат зачудности тако што посматра властите покрете; 2) још један вид дистанцирања и одлучујући техникум, историзација, односно превођење збивања у прошло време чиме се истиче да су збивања из претходне епохе подложна промени и критици; 3) изговарање дидакалогија и најављивање одређене радње – збивања која су најављена пројекцијама или натписима су тиме лишена сензационалности, па глумац мора пронаћи другачији начин да их учини упадљивим; 4) одбацивање јединства глумац-лик и директно обраћање публици из позиције и лика и глумца; 5) позорница очишћена од стварања хипнотичких поља путем атмосфере одређеног места дешавања и четвртог зида који ствара „илузију да се збивање на позорници догађа у стварности, без публике“ (129). Глумац треба да увежбава улогу тако да делује као читалац који се чуди, а не као *чишач*, а зачудност постиже фиксирањем поступка „не-него“ који истовремено садржи и укида оно што се не чини у свему што се чини. Поступак зачудности је посебно битан

4 Брехт је уочио ефекте зачудности у традиционалној кинеској глуми када је приликом посете Москви, 1935. године, присуствовао гостујућој представи кинеског театра. в. „Ефекти зачудности у кинеској глумачкој уметности“ у: *Дијалектика у театру*.

за разумевање „збивања иза збивања” која одређују ток радње. Збивање у предњем плану је само продукт делања људских бића која се морају схватити као свеукупност друштвених односа.

Брехт се залаже за успостављање нове идеје театра који би највише одговарао том времену, али као сама теорија не може се у потпуности сматрати новом. Са једне стране, израз *Verfremdungseffekt* потиче од Шкловског (Сувин 1979: 26) и утицаји руске формалистичке школе се могу препознати и у многим другим Брехтовим формулацијама. Са друге стране, Брехтова естетика израста из Марксове теорије отуђења (ибид: 20), али је његова поетика дезалијенације која иде од присности са старим, преко удаљавања од старог, до присности са новим. Сувин сматра да се *Verfremdungseffekt* никако не може превести као отуђење јер почива на кретању од тезе о свету чија је нормала отуђеност, преко антитезе да таква „нормала” треба да изазове зачуђеност са становишта човечности, а настали ефект зачудности би тако водио синтези нове властите нормативности (ибид: 26).

У свом најкомплетнијем теоретском раду о позоришту, *Малом орџанону за позориште* и његовом додатку, Брехт ће преиначити и флексибилније формулисати многе ставове, а поједине чак у потпуности одбацити. Том приликом ће указати да се његово позориште развијало кроз сложenu игру између упућивања на познато (уз помоћ емпатијског разумевања) и онеобичавања (кроз критичко приказивање). Иако се често сматра да се та два становишта међусобно искључују, посебан ефект се заправо постиже тензијом та два опречна становишта која се стапају у раду глумца (Мамфорд 2009: 63).

\* \* \*

Све већем интересовању за примену постулата руске формалистичке школе у изучавању позоришне уметности допринела је и актуелност у разматрању појма театарности и његовом значају у дефинисању постдрамског театра. Иако су се често повлачиле паралеле између појма театарности и идеја руске формалистичке школе, нарочито у односу на њихов концепт литерарности, односи између театарности и онеобичавања су ретко разматрани (Јестровић 2002: 42). Већина аутора која се бави овим питањем (Јестровић 2002; Мамфорд 2009; Дејвис 2003) се слаже да постоји више типологија онеобичавања и зачудности, и док једни Брехтову теорију виде само као један од модела многобројних авангардних



пракси (Јестровић 2002 : 42), други му приписују далеко већи значај јер је „разјаснио да је зачудност кључни естетски захват драматике након Жарија” (Сувин 1979: 28).

1966. године Шкловски се враћа свом најпознатијем концепту и примени поступка онеобичавања у различитим областима уметности, са нарочитим освртом на Брехтову адаптацију тог термина. Наводи да је пре више од четрдесет година увео, како је тада мислио, концепт онеобичавања у поетику, али да се касније испоставило да термин *оси́ранение* не само што није тачан, већ није ни оригиналан (Робинсон 2008: 100)<sup>5</sup>. Пре свега је Новалис, у својим *Фрагментима*, уочио новину романтичарске уметности и дефинисао је на сличан начин као што је Шкловски то учинио са поступком онеобичавања. Иако су на располагању имали термин *оси́ранение*, преводиоци *Фрагментиа* на руски језик тридесетих година 20. века су одлучили да занемаре термин руске формалистичке школе, можда и из политичких разлога (ибид: 101) јер је њихово деловање у стаљинистичком Совјетском Савезу било „насилно прекинуто” (Милосављевић 1991: 16). Сасвим је могуће да је из тог разлога изостало повезивање термина Шкловског са средишњим концептом немачког и енглеског романтизма, и немачког идеализма. С обзиром на то да Брехт сам у свом раду не упућује прецизно на могуће изворе који су му послужили за обликовање поступка зачудности, његова теорија се непрестано допуњава новим увидима, ревалоризује, али исто тако и одбацује под изговором да није применљива у пракси. Робинсон (ибид: 167-168) наводи да постоје четири образложења како је Брехт дошао до појма *Verfremdungseffekt*. По првој теорији поступак зачудности је заснован, а можда чак и дословно преведен из теорије Виктора Шкловског; по другом становишту Брехт је заправо последњи у низу немачких теоретичара који су се бавили отуђењем, од Новалиса преко Хегела и Маркса; четврта придаје велики значај утицају кинеског театра, што је мало вероватно с обзиром на то да Брехт није имао толико прилика да буде изложен директном утицају, а и из одређених поставки се види да није толико залазио у природу кинеског перформанса како би образложио своја уверења; и последња и најсвеобухватнија, да је Брехт кључне концепте и стратегије епског театра развио кроз праксу, нарочито у сарадњи са Пискатором, а кас-

5

в. текст на руском: <http://crealugia.livejournal.com/3303.html>

није током формулисања теорије наишао на потврђивање у другим ранијим традицијама. Код Шкловског су у формирању концепта били кључни други утицаји, пре свега руски футуристи, Хлебњиков и Мајаковски, руски симболисти, нарочито Андреј Бели и његов есеј *Магија речи*, и Толстој.

Шкловски ће Брехту, уз истицање заслуга за неговање добре самоспознаје код гледаоца, „замерити” што кроз епски стил долази до позоришта које се може сматрати условним. У таквом позоришту, између гледаоца и сцене наглашено је растојање – принцип зачудности понекад не само да гледаоца одвлачи од слике, да би је доживео на нов начин, већ га и спречава да види нешто ново у свакодневном<sup>6</sup>. Да ли у овом одломку има наговештаја о отуђењу у Брехтовој теорији које су други аутори успешно оповргли у својим тумачењима? И да ли је уопште оправдано разлагати *Verfremdungseffekt* на зачудност, отуђење и онеобичавање? Уметнички поступак зачудности коју предлаже Брехт јесте процес, а не готов производ, који лебди између препознавања и резултата очуђења. То између јесте чин отуђења, непрестана игра између способности препознавања нечег уобичајеног и општеважећег и спремности да се на тренутак одложи, а уместо тога размотри другачије и зачудно. Међутим, ако на тој релацији препознавање-отуђење-разотуђење изостане први чинилац, изостаје и разумевање, а гледалац заиста постаје одсечен од сцене. Брехт је писао, образлагао и инсценирао комаде за антиципираног човека (Сувин: 9) који ће бити у стању да интегрише поново осећај и мисао. Епско позориште ће у сваком тренутку пронаћи своју примену јер идеалних односа међу људима неће бити ни у будућности (Лазих 1973: 7). У складу са Брехтовим очекивањима, идеја епског позоришта се одржала кроз читав 20. век, једним делом као облик друштвеног ангажмана, а другим делом као уметнички поступак који инсистира на иновативности. Селенић (1979: 7) с правом примећује да је двадесети век „век великог броја зачетника нових традиција које најчешће бивају напуштене тек што су зачете” и можда управо из тог разлога Брехтов захтев за новом уметношћу гледања, на којој би се потврдио учинак неаристотеловског позоришта, и даље чека повољнији тренутак.

6

в. текст на руском: <http://crealugia.livejournal.com/3303.html>

## ЛИТЕРАТУРА

- Брехт 1979: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
- Дипон 2011: F. Dipon, *Aristotel ili Vampir zapadnog društva*, prevela s francuskog Mirjana Miočinović, Beograd: Clio.
- Жари 1975: А. Žari, Dvanaest pozorišnih pravila, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 81–85.
- Јестровић 2002: S. Jestrovic, Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde, *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: University of Wisconsin Press, 42–56.
- Лазих 1973: R. Lazić, *Univerzalni Breht*, Beograd: Centar za kulturu i umetnost Radničkog univerziteta „Ђуро Салај”.
- Мамфорд 2009: М. Mumford, *Bertolt Brecht*, London; New York: Routledge.
- Милосављевић 1991: P. Milosavljević, „Predgovor”, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević, Novi Sad: Svetovi.
- Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Beograd: Требник.
- Петров 1970: А. Petrov, Poetika ruskog formalizma, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 7–78.
- Робинсон 2008: D. Robinson, *Estrangement and the somatics in literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Селенић 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Стриндберг 1975: А. Strindberg, Predgovor za Gospođicu Juliju, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 41–51.
- Суботин 1966: С. Суботин, О Виктору Шкловском, у: Виктор Шкловски, *Зоо или писма не о љубави; Трећа фабрика*, превела Лидија Суботин, Београд: СКЗ, 7–17.
- Сувин 1979: D. Suvin, Praksa i teorija Brechta, u: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit, 9–39.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, Umetnost kao postupak, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 81–94.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, О поезији и заумном језику, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 119–136.

## EAUTOMATIZATION AND ALIENATION IN CONTEMPORARY THEATRE

### Summary

The paper examines Bertolt Brecht’s logic of deautomatization (Brechtian Alienation Effect) and its impact on contemporary dramaturgy in the context of Viktor Shklovsky’s theory of *ostranenie*.

*Key words:* оцџранение, Verfremdungseffekt, deautomatization

Jovana S. Pavićević



Никола М. ЂУРАН<sup>1</sup>

*Универзитет у Крајевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Докторске студије*

## ЗАУМНИ ГОВОР ВИКТОРА ШКЛОВСКОГ НАСУПРОТ АНАРХИСТИЧКОМ ГОВОРУ СЕМА ШЕПАРДА<sup>2</sup>

У раду је образложена дихотомија између поетског и прозног говора коју описују Виктор Шкловски и Сем Шепард. Поетски говор, у Шкловској књижи *Ускрснуће ријечи* назван и „заумни”, одудара од прозаичног утолико што противречи догматизму званичне, друштвене семантике и одбија да се ослања на наводну нужду знакова да (у име субјекта) ограниче означено и претворе га у власништво. Док Шкловсков релативно оптимистичан дискурс подвлачи јасну границу између ослобађајућег заумног и затомљавајућег аутоматског говора, код Шепарда је граница између етичке валидности поетизованог говора замагљена утолико што Шепард, у складу са мотоом његове генерације стваралаца, изједначава слободу и анархију.

*Кључне речи:* Шкловски, Шепард, иницијација, заумно, слобода, Дон Кихот, анархија

### I-ОДОПТИМИЗМА ПОЕТСКОГ ДО АНАРХИЈЕ (САВРЕМЕНОГ) ДРАМСКОГ ГОВОРА

Шкловскова проблематика заумног говора у поезији у ери растуће неверице у заумну, метафизичку суштину намеће дилему у вези са претпоставком природе простора заумности. Ако је Шкловски у свом освр-

1 \*djurannikola@yahoo.com

2 Овај рад је написан у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ту на читалачку перцепцију књижевности, посебно поезије, указивао на фактор нејасноће као само ткиво поетског говора, тиме је истицао оксиморонску очигледност заумног средишта дела, која обресе читљивости добија у мелодичној инкантацији добијеној избором и склопом одређених речи. „*Стихови (се) појављују (Шилер) или зру у њиховим [песничким] душама у облику гласбе. (...) Нема ријечи које означају унутарњи говор звукова, и кад се њима хоће изразити, случајно наилази ријеч 'музика' као ознака неких звукова који нису ријечи (...)* Од савремених њесника о томе је писао О. Мандељштам: 'Остани пјеном Афродита / И ријеч у музику врати'" (Шкловски 1969: 32). Суштина те музике је током целе историје књижевности остала непромењиво сакрална, али је, на пољу естетике, њена ритуалистичко-дидактичка привлачност у XX веку уступила место празнини и анархији апсурдизма. На стваралачку нечитљивост књижевног дела постало је анахроно примењивати епитет музикалности или склада: суштинска нечитљивост савремене књижевности најјасније је осликана у апсурдистичком безнађу аутора иницираном физичком (ратном) али и идеолошко-егзистенцијалном катаклизмом, која је материјални, а не више заумни елемент именовала за мистички путоказ бића.

Шкловскова окренутост поезији као епитому дела књижевности који најдиректније описује трансцендентно отуд одговара, по својој надмоћној вери у инкантацијски смисао стиховних склопова, античким трагедијама и средњовековним драмама моралности; с друге стране, колико поезија својом аисторичношћу подстиче фасцинацију, толико драма својом неодвојивошћу од историје алудира на суморну, забринуту визију човечанства. Амерички драмски писац Сем Шепард (1943) у свом интервјуу за Гардијан почетком септембра 2014, признаје да га је управо осећање смрти мотивисало да стање у друштву представи кроз трагизам савремене драме. „*У то време је америчким позориштем владала смрт. Ништа се није дешавало. Америчка уметност је глатвала*" (Сем Шепард, *Америка одлази са сцене културе*). Шкловскова и Шепардова перцепција заумног елемента дела су антиподи утолико што Шкловски за заумни језик тврди да представља вечити 'пред-епилог' речима, који се „*на крају крајева, излијева рјечолико*" (Шкловски 1969: 32), насупротив Шепардовој депресивној помирености да исказано у драми више никад неће постати разговетно и смислено, тј. ритуално хипостазирано у реч. Уместо античког преобраћања јунака који је марионета фатума у јунака који одговара за своје поступке и судбину, у дискурсу апсурдизма остаје нада да ће идентификација јунака са судбином бити сублимирана у засебну метафизичку поруку, чија ће смисленост, аналогно смислености

поезије за Шкловског, бити макар у томе што ће код публике побуђивати запитаност, тј. посредну свест о оксиморонској могућности дидактике бесмисла.

## II - СУВИШНОСТ МЕТАФИЗИКЕ И ТРИЈУМФ „ЕКОНОМИЧНЕ СЕМАНТИКЕ”

Протагонисти у драмама Сема Шепарда сачињавају породицу са знацима тзв. „нуклеусне породице” (nuclear family), која, затомљена у фарси своје пожртвованости и наклоности домаћинству, одбија од себе прошлост и будућност: прошлост јер жели да трајно раскине са културно „недостојним” модусом свог колонијалног, дијакхронијског профила а будућност јер осећа зазор од њене тенденције да никад не испуни субјектова ишчекивања. Једино време које у радњи преостаје је вечита актуелност, која с друге стране може бити названа и антивременом, јер уз све насумичне, бизарне и шокантне следове догађаја у радњи не долази ни до какве веће промене. Шепардова типична сцена моделирана је према парадигми коју је изнео још Џон Озборн - тзв. „драма из судопере” (kitchen sink drama). Отуђена физички и временски, Шепардова породица је епитом победе модерне потребе за уопштавањем / глобализацијом насупрот архетипској потреби друштва за индивидуацијом / иницијацијом. Резултирајући бесмисао дијалога отуд слуги на излишни, па чак и недобродошли карактер говора; ипак, поетика апсурдизма и бесмислен говор сматра бољом борбом за очување целовитости личности у односу на немост, због чега је хаос Шепардових драма истовремено и препрека за катарзу ликова и дефинишући код путем ког апсурд самог себе раскринкава и посредно уступа место смислу, или макар слуги смисла. *„Шепардови ликови, док преживљавају речи, увек љуне уста из неке душевне изгладнености. А оно што им из уста излази у њиховој маничној и исповедној причи, понекад у повраћању, јесте древни амерички сан од иразнине личности”* (Блау 1984: 524).

Заправо, Шепард сопствене драме види као по скупу цену изнађен епилог његовог вишегодишњег искуства не са апсурдом већ са узалудном борбом човека против апсурда; он признаје да је борба рокенрол и бит покрета, мотивисана бунтом против рата у Вијетнаму, била пука илузија, једнако атемпорална и простетичка као и идеологија коју је настојала да свргне. Субкултурни жанрови, са ретроспективног гледишта, можда и не би деловали испразни да их грађанство није лишило стваралачког ефекта тиме што их је из домена субкултуре - пројектовало у мејнстрим жанр.

Непријатељ уметности и појединца није толико била ни идеологија ма-лограђанства и материјализма, већ дух уопштавања и апстракције који је, једном устоличен, претио сваком покушају, макар и најкреативнијем, да се претходни поредак замени новим. „Шепард је осећао да се ушћојски карактер рок културе изобличио у ошћојприхваћености делинквенције, са сојсћивеним шћиом шћајне банде батћинаша” (Блау 1984: 526-527).

Свој зазор од струје уопштавања, аутоматизма и идеологизације Виктор Шкловски је описао у дихотомији поетског и прозног језика: прозном је приписао дискурс свакодневног обичавања перцепције објеката, док је поетски усмерен ка местимичном оживљавању познатог објекта у контексту који не само да до тог тренутка није допро у искуство већ се по свим законитостима разликује од контекста у коме је исти објект редовно виђан и препознан. Шкловски супротставља поларности аутоматизма и уметности, тачније, поларности „економичне семантике” која инсистира на означавању практичне и законски задовољавајуће природе и семантике која унеобичава и превредњује контексте за које субјект тврди да су недослушани и субјективистички недовољно спознати, због чега су фактички у равни са сасвим неспознатим објектима. „Аутоматизација прождире ствари, хаљину, намјештај, жену и страх од раша (...) Циљ је умјешности дајто осјети ствари као виђење, а не као препознавање; умјешнички је постоујак – постоујак 'зачудности' ствари (остранение вещей) и постоујак ошћешчале форме, који повећава шћешкоћу и дужину перцепције (...) (У)мјешности је начин да се надживи шћрављење ствари, а оно шћио је најправљено – у умјешности није битно” (Шкловски 1969: 43). Пандан Шкловској учауреној реалности код Шепарда је била „нуклеусна породица” чија аутистична изолација од остатка света почива на прозаичној, практичној семантици – која је посебно потврђена у буржоаској псеудохармонији просечних трагача за америчким сном, и која отуд не носи само епитет практичне већ и себичне, на шта се Шкловски живописно осврнуо у цитату из Толстојеве приповетке *Плашномер*, у којој један коњ износи дирљиву исповест о својој визији живота под власником али, посебно, власникове идеје стварности: „Ријечи које они сматрају врло важним јесу: мој, моја, моје (...) За једну шће исћиу ствар договоре се да шћек један може рећи моје” (Шкловски 1969: 45). У Шепардовој драми *Проклетство глагујуће класе*, јунакиња Ема растројено виче на своју мајку Елу зато што јој је узела пиле из фрижидера и испекла га; Емин бес не потиче из пуке озлојеђености мајчиним чином крађе већ иде до граница употребе најапсурднијих елемената утемељивања институције власништва, јер она, кудећи мајку због незатраженог узимања пилета, помиње и како



је подизала, хранила, надзирала и заклала пиле „само зашто да би га ти узела и испекла”! (Блау 1984: 527). У другој Шепардовој драми, *Закономерно дете*, стари власник куће и глава породице, Доц, не само да одбија да прими свог унука Винса у кућу него му ставља до знања да га уопште не познаје; бизарну породичну патологију Винс „разрешава” након што, сит бесмислених и ирационалних захтева живота у тој породици, у нервном слому почне да гађа кућу пивским флашама. Мотив идентификације са космосом-огњиштем свој врхунац доживљава у тенденцији синова да опонашају очеве: на крају драме *Проклејство глагујуће класе* син Весли имитира оца Вестона облачећи његово дотадашње, похабано одело и стичући његове боемске и распикућке навике, као што на крају драме *Луд за љубављу*, Еди наслеђује алкохоличарску навику свог оца, Старог. У оба случаја, идентификација са патријархом - залогом догматске стихије фатума - негира евентуални срећан крај у виду трансценденталног окретања од мртвила свакодневице: Весли копирањем свог оца руши наде породице у његову перспективу вредног и моралног одржаваоца имања, док Еди својом трансформацијом онемогућава измирење између њега и бивше љубави, Меј.

### III - ИКОНОКЛАСТИЧНА ФАСЦИНАЦИЈА ШКЛОВСКОГ И ШЕПАРДА

Шкловски наводи феномен тзв. „јазикоговоренија” који омогућава појединим јуродивим руским мистицима да, без формалне обуке, простим даром Провиђења, говоре страним језицима. Међу наученим језицима, огласио би се и заумни језик, чије је присуство на иронијски начин препознатљиво по томе што има најмање смисла (на пољу формалне практичности), иако би мистик који изговара инкантацију био убеђен да речи припадају хипотетичком говору било неког племена из тропских крајева, било древне, изумрле цивилизације, или сличног - свакако, непознатог, непроверивог говорног подручја. Зато што је био привидно анархичан и неупотребљив, заумни језик се обраћао бешчулним, трансцендентним сензорима саговорниковог бића, али, изнад свега, стремио је ка самој природи – тј. њеној суштини, која надилази профил пуког саговорника, или уопште правца обраћања – као објекту и означеном. И зато што је вечито био на путу да тек постане реч, тај језик је изазивао потреснију реакцију у друштву од „обичног”; он је, као субјекат који пролази кроз ритуалну иницијацију, био у лудистичко-креативном међупростору, трајно испред превазиђене материје и недостигнутог иако

назретој „света идеја”. У овој, од стране човека а не више неке апстрактне семантичке догме уобличеној дијалектици „јазикоговоренија”, поезија је имала повлашћен положај, као поље књижевности које најјасније признаје култ непрактичности у говору, као својеврсни прахис: „Ако ми *поставимо захтев да ријеч као шаква мора служити означивању појма, онда, дакако, 'заумни језик' оштра као нешто периферно према језику (...)* (Н)аведене нас чињенице силе да размислимо имају ли ријечи, и у говору који није изразио зауман, него је једноставно поетски, увијек одређено значење, или је то мишљење фикција и резултат наше непажње. Али, ако заумни језик и *истјерамо из говора, самим тим га још нећемо прогнати и из њесништва*” (Шкловски 1969: 35).

Драма апсурда коју су заступали амерички аутори од почетка XX века заступала је заумни говор у потпуно друкчијем – не више херојском, већ примордијално-антропофобном контексту. Њена варијанта бесмисленог говора, за разлику од варијанте руских мистика, није алудирала ни на какав претпостављени означени објекат у физичком или метафизичком домену: апсурдизам подстиче и ритуализује бесмисао ради бесмисла самог. Заумни језик драме апсурда не указује на могућност катарзе: после Првог светског рата, писци су увидели да је реална остваривост катарзе у радњи античких, средњовековних и елизабетанских драма ипак једнако фарса као и митови, епови и историјски спектакли које су те драме обрађивале.

Тај почетак постмодернистичког превредновања друштвених истина именован је Мартин Еслин у свом есеју *Театар Ајсурда*: „На почетку се *говорило да је то одушевљење обичан succès de scandale, да је свети журио да гледа Бекетово Чекајући Годоа или Јонескову Ђелаву примадону само зато што је исказивање запањености и неверице пред њима постало уобичајено на банкетима*” (Мартин Еслин, *Увод у Драму ајсурда*). Аналогно, неименованом ефекту заумног говора у драмама, неодређена је била и реакција публике – опет, насупрот диференцираној бинарности 'говор-реакција' код Шкловског, који и код субјекта и код саговорника увиђа једнаку потребу за јасноћом метафизичког дискурса: „(П)ри *перцепцији шућега говора, или чак оштренио при било какву говорном предочавању, ми безвучно репродуцирамо својим органима говора покрете који су потребни да би се изговорио одређени звук. Могуће је да се ти покрети и налазе у некој још неистраженој, али чврстој вези с емоцијама које су изазване звуковима говора, посебно 'заумног језика'*” (Шкловски 1969: 34). Кореспонденција се наставила путем драме апсурда, али не на ступњу препознавања кроз катарзу, већ резигнирану идентификацију са

судбином, чија је карактеристична наметљивост и неизбежност можда управо дефинисана њеном необјашњивошћу. Синтија Мекауна наводи пример двају девојака које се враћају са премијере О'Ниловог *Великог бога Брауна* и са препознатљивом тупом фасцинацијом на коју се позвао Еслин препричавају утиске: прва каже: „Човече, ово је ненормално исцрпљено уметничкошће!”, а друга одговара „Да, али ми се ипак свиђа” (Синтија Мекауна, *Велики бог Браун: дијагноза болести комерцијализма*).

Шкловски и Шепардов контекст заумног говора антиподи су утолико што Шкловски пише о историјској сублимацији субјекта из улоге идеје у улогу човека, док Шепард иронијски симулира успење човека до ступња идеје. Могло би се рећи да Шепард перпетуира англоамеричку веру у Човека, тј. људску апстракцију која надилази мерила етике, логике и уметничке смислености, што је омогућило Мартину Еслину да примети да са општом фасцинацијом коју је иконокластични скандал драме апсурда изазивао, аутори тих драма ипак нису укидали теорију драме, већ су јој давали нови смер, који је прогресивно напуштао друштвено и залазио у индивидуално поље семантике. Тај Шепардов ремистификаторски лудизам поставља чувени Фокнеров мото да „човек неће само издржати, већ ће и победити” у оригиналну, али истовремено и ризичну позицију „бесмртности по сваку цену”, тј. чак по цену апсолутног модификовања стварности којој је допуштено да се граничи са анархијом. „*Погледајте само количину насиља код Шекспира, који је, ако мене питате, ван граница моралности, ако ме разумете. Он не заузима страну, не залаже се за моралност. Нега интересује оно што је вечно. Он се занима за богове. Он се занима за конкретне силе које све ово изазивају, за начине на које ће утицати на људска бића, и за то како се из људског понашања види да они што уопште нису свесни, а и ако су свесни, то је ван њихове контроле (...)* Колико год убеђивали себе да радимо 'исправну ствар' насупрот 'погрешној ствари', до слома ће свакако доћи, зар не?” (Рудејни 2002: 75-76)

Шепард, заправо, указује на погубност људског, тј. друштвеног монопола на уметност, која је једино у оригиналним трагедијама смислено хипостазирала човеково издвајање из безобличности фатума. Реални смер иницијације, насупрот Шепардовој путањи од човека до идеје, изнео је Шкловски у свом образлагању уметности као путање од идеје до човека у есеју *Уметности као постојак* у коме се поново позива на поезију као егземплярни амблем уметности. Ако је поезија мишљење у сликама, а ако слика као аксиомска тачка стварности не припада никоме („*Сlike су 'ничије', 'божје'*” (Шкловски 1969: 39)), насилна хуманизација метафизичке стварности могла би само резултирати не у деификацији човека

већ управо у профанизацији свих „превреднованих” идеја. Али изгледа да је Шепард показао колику несагледиву, примордијалну важност за човечанство слика има – с обзиром да и исмејана и декадентна једнако одушевљава публику као и доследна древним, мистичним изведбама.

#### IV – ЈУРОДИВА ПРИРОДА ДОНКИХОТОВСКОГ ГОВОРА

У свом огледу *Како је начињен Don Quijote*, Шкловски понавља премису коња из Толстојевог *Плаћномера* да је трагизам семантике почео са институцијом присвајања означеног, тј. монопола на стварност који је устоличио субјект-друштво. Иако је епилог формирања уметничког дела хипостазиран у слици као индивидуализованом, атемпоралном доживљају, слика ипак задржава своју неразумљиву али потребну суштину, која је оксиморонски чини „ничјом” и „божјом”. Уметност, тврди Шкловсков Дон Кихот, није у егзактној и доктринарној већ у превратничкој и скривеној семантици, чији је крмен, ипак, по јунака савремене апсурдистичке трагедије пожељнији у односу на аутоматистичку хармонију доксе, као и на вештачко запоседање битка мотивима псеудофамилијарне идентификације и власништва. „*Срећног ли доба и срећних стољећа, којима стари нађенуше име 'златно'! А не нађенуше зајмо, што се златно, које се у ово жељезно доба толико цијени, у оно блажено вријеме без икакве муке стијецало, нег због тога, што они, који су тада живјели, нису знали ове двије ријечи: 'твоје' и 'моје'*” (Шкловски 1969: 70). Иако носећи жиг „безумног витеза”, Дон Кихот говори о нераскидивој спони између умног и физичког, која као ефекат наизглед оксиморонског спајања „тјелесних” и „духовних” сила манифестује тајну заумног концепта стварности. Дон Кихотова дихотомија „скитника витеза” и „витеза дворанина” одговара Шепардовој дихотомији грађанина (као препознатљиво кодираног, семантички адаптираног члана друштвено-језичке хијерархије) и скитнице (као иконокластичног иницијанта, или макар лика који ка иницијацији вечито стреми, који одбијајући могућност пословног, породичног и социјалног остварења, одбија нужност прихватања заробљавајућих кодова). На почетку свог есеја *Рођен рањен: позориште Сема Шепарда*, Кристофер Бигзби скреће читаоцу пажњу на неиздвојивост Шепардове боемске биографије и револуционарног анархизма његовог опуса. Лутање, како Шепард на крају признаје, није пут ка одређеном, још мање задовољавајућем циљу, али макар, за разлику од финитних путева, хипостазира поетику индивидуиног покушаја да одговори на питање о нужди изјаловљења снова и труда човечанства. „*Чак је привремено заменио своје*

*име дружим (Роџерс уместо Шепард), не желећи да буде дефинисан. У његовим драмама, ако не и у живојшћу, што је игра без добићка. (...) Али, ојетшћ, штај осећај одвојеностшћ – од дружих људи, од укоћаностшћ у једној штачки, од самога себе – основна је брига тшћца чије драме истшћијују америчку свестшћ у ери протшћалих снова и изгубљених илузија. У међувремену, увек је нестшћр-тљив да настшћави, да истшћражује нове границе искустшћва”* (Рудејни 2002: 7).

Шепардова јуродивост одбија семантичка али, можда отуд, и етичка ограничења: није лако закључити да ли је хаотични аспект заумног говора за који се Шепард залаже више алузија на ослобођење и витализам него на ламент о самопотирању идентитета и објектификацији друштва. Наиме, ако протагониста срдечно машта о слободи, једноставно мора бити подложен свим аспектима слободе, деструктивним колико и креативним: разочарање и *srleep* бунтовних генерација подкултуре (премда је можда тачнији назив „противкултура”, који користи Бигзби) дале су појму слободе нови контекст, сублимирајући своју оригинално херојску жудњу за иницијацијом у низ хаотичних дионизијских и некохерентних ритуала: егзегеза човекове позиције у савременом поретку била је аналогно иконокластична и безобзирна, гдегде до граница страхоте, као и тај поредак, што се манифестује у чиновима ископавања инцестуозног детета из хумке, беспотребног клања тотемског јагњета, разбијања писаће машине или неутемељеног непризнавања сопственог унука за члана фамилије. Као и Шкловсков Дон Кихот, Шепард је до краја истрајавао у жељи да његов опус не потпадне под систем коначног устоличавања за истину, због чега је могуће веровати да Шепард није ни трагао за истином као таквом. Ако оживети Дон Кихота значи водити солипсистичку борбу против безразложних и неинхерентних значења, и сџм Дон Кихот је у опасности јер је и – он део тог система значења. Ипак, иако није извесно да ли је његова борба алтернативно смислена или неосновано и неоправдано декадентна, извесно је да Дон Кихот и за Шкловског и за Шепарда припада пољу противкултуре. То је Шепарду, напослетку, и довољно: „*он у извесном смислу остшћаје део протшћивкултшћуре, иако ње званично одавно више нема”* (Рудејни 2002: 8).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2013: М. Бахтин, *Естетшћика језичког стшћваралаштшћва*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.  
 Бахтин 2010: М. Бахтин, *Ка философији постшћуйка*, Београд: Службени гласник.  
 Бахтин 2010: М. Бахтин, *Рани стшћиси*, Београд: Службени гласник.

Бахтин 1982: М. Бахтин, *Теорија романа: изабране расправе*, Љубљана: Цанкарјева založba.

Јакобсон 2008: Р. Јакобсон, *О језику*, Загреб: Диспут.

Јакобсон 1988: Р. Јакобсон, *Темељи језика*, Загреб: Глобус.

Јакобсон 1998: Р. Јакобсон, *Разговори: лингвистика, поетика, култура XX века*, Београд: Народна књига – Алфа.

О'Нил 1984: Ј. О'Нил, *Црнина приличи Електри – ириологија*, Београд: СКЗ.

Палавестра 1981: П. Палавестра, *Скривени песник*, Београд: Слово љубве.

Радуновић 2012: Д. Радуновић, *Рани Бахтин*, Београд: Службени гласник.

Шкловски 1987: В. Шкловски, *За и против: белешке о Достојевском*, Београд: Графос.

Chklovsky 1973: V. Chklovsky, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne: L'Age D'Homme.

Шкловски 1969: В. Шкловски, *Ускрснуће ријечи*, Загреб: Стварност.

## ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Blau, Herbert, *The American Dream in American Gothic: The Plays of Sam Shepard and Adrienne Kennedy*, [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern\\_drama/v027/27.4.blau.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern_drama/v027/27.4.blau.pdf), преузето 12. 08. 2014.

Esslin, Martin, *Introduction to Absurd Drama*, <http://www.samuel-beckett.net/Absurd-Esslin.html>, преузето 14. 08. 2014.

Jenkins, Ryan, *The animal within: Edward Albee's deconstruction of human privilege in Who's afraid of Virginia Woolf?*, [http://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Jenkins,%20Ryan\\_2011\\_Thesis.pdf](http://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Jenkins,%20Ryan_2011_Thesis.pdf), преузето 15. 08. 2014.

McCown, Cynthia, *The Great God Brown: A Diagnostic of Commercialism's Ills*, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/29784485?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&id=21104713099993>, преузето 14. 08. 2014.

Roudané, Matthew, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, <http://books.google.rs/ks?id=sMwpZSI38bIC&pg=PA64&lpg=PA64&dq=matthew+roudane+sam+shepard+cambridge+companion&source=bl&ots=crRV8Z6Klo&sig=ufZ6VaxKeEljRSSa6MkPBjrVmPY&hl=sr&sa=X&ei=l7ocVPnjC4aCzAOQooG4CQ&ved=0CFIQ6AEwBg#v=onepage&q=matthew%20roudane%20sam%20shepard%20cambridge%20companion&f=false>, преузето 21. 08. 2014.

Shepard, Sam, *'America is on its way out as a culture'*, <http://www.theguardian.com/stage/2014/sep/07/sam-shepard-true-west-philip-seymour-hoffman-robin-williams-observer-interview>, преузето 22. 08. 2014.

TRANSCENDENTAL LANGUAGE OF  
VICTOR SHKLOVSKY AS OPPOSED  
TO ANARCHIST LANGUAGE OF SAM  
SHEPARD

**Summary**

The paper is concerned with the dichotomy of poetical vs. prosaic language, as elaborated by a Russian writer and literary theorist belonging to the school of Formalism, Victor Shklovsky, and a contemporary American playwright, Sam Shepard. The unique feature in both authors' texts is the view of the poetical language as a result of coincidental, subjectivist and arbitrary outburst of creativity within an individual, whereas the prosaic language is a dogmatic, long-established structure of recognizable, strict relations between the signifier and the signified. Victor Shklovsky acclaims the historical use of poetic dialogue between an individual and his/her own (vision of) reality; however, Shepard's visibly depressed views on the fate of the transcendental in modern culture is expressed in his dramas, where he practically equates the current historical context of liberation with the macabre ritual of irrationality. This paper is to discern whether the phenomenon of anarchy may actually be, if only by means of the genius of the likes of Shepard, instated as a brand new medium of reaching or refreshing the creative aspect of language.

*Keywords:* Shklovsky, Shepard, freedom, Don Quijote, anarchy, individual, drama

*Nikola M. Đuran*





Милош С. ЈОЦИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за српску књижевност и језик

(ЛАВИРИНТЕКСТ:  
ТИПОГРАФИЈА /  
ТОПОГРАФИЈА КУЋЕ  
ЛИСТОВА МАРКА З.  
ДАНИЈЕЛЕВСКОГ )

Овај есеј ће се бавити феноменом књижевне форме на конкретном примеру романа *Кућа листова* Марка З. Данијелевског. Захваљујући карактеристичном облику и структури дела, текст и наратив романа Марка Данијелевског биће тумачени првенствено кроз њихову визуелну, типографску репрезентацију. Тумачење пишчевих многобројних визуелно-типографских експеримената тако ће водити ка закључцима који ће се тицати представе књиге као целовитог, концептуалног уметничког облика.

*Кључне речи:* текст, типографија, визуелни експеримент, лавиринт

*Изађиће на улицу, погледајће куће; како су примјењене  
на њих форме старе умјешности?  
Видјети ћеће ујраво језиве ствари.  
Виктор Шкловски, „Ускрснуће ријечи”*

## Марсије

Хватајући можда одјек једног српског писца који је, неколико деценија раније, говорио истоветне ствари о активном учешћу читалаца у читању књижевних дела, Марк З. Данијелевски назвао је своје романи – превасходно *Кућа листова* – „музичким инструментима, а не CD-ови-

<sup>1</sup> miloshjocic@gmail.com

ма” (Wittmershaus 2000). Као и Милорад Павић, Данијелевски је, дакле, имплицирао да његова књига није носилац поруке, неко ко текст само репродукује, већ алат који читалац сам користи за стварање; артефакт који не захтева пасивно коришћење већ активну повратну акцију. Данијелевски свој роман не сматра серијски произведеним носачем попут CD-а, касете, или „обичне” књиге, што су све тек предмети који преносе уметничку поруку, и чија се изградња темељи на утврђеним облицима и обрасцима (CD-ови су округли, књиге правоугаоне), прописаним димензијама и узусима о просторном и дизајнерском обликовању. За разлику од њих, музички инструменти (иако прате неке опште смернице конструисања) јесу често и ауторска дела. Познате су Страдиваријусове виолине, или Лес Полове гитаре. Један линк може представљати и верзија мита о грчком песнику Марсију, чију је кожу, у бесу, Аполон разапео на дрво, да би од ветра и те коже настала музика још дивнија од фруле коју је песник свирао. У том чину нестала је разлика између песника / извођача и инструмента на којем свира.

На почетку се већ види намера Марка Данијелевског да свој страобални роман – ерудитну и типографску екселенцију, десет година писан бестселер, 700 страница дуг, један од ретких „великих” (дебелих, обимних) романа које је читалаштво прихватило у последњих неколико деценија – постоји, дакле, намера Данијелевског да, попут Страдиваријуса, од почетка представи *Кућу листиова* као свој инструмент, своју књигу, а не само као свој текст. На корицама америчког издања *Куће листиова* налази се архитектонски цртеж који се може учинити злокобним; као какав негатив, са белим линијама исцртаним на црној позадини, наликујући каквом окултном граду. У питању је схематска мапа непознате куће, са скоро насумично распоређеним ходницима и собама, у чијем средишту се налази некакво спирално степениште, можда довољно прецизно да одсликава Златни број и Златни однос; божанска спирала која означава божански естетичан однос димензија. Или, у данашње време, дизајнерско савршенство. Потом, на десној маргини, црnilо и уредност цртежа нарушава одсечак неког нереда на радном столу, наранџасти колаж натрпаног хаоса баналних предмета попут оловки, свесака, конаца и компаса. Као што и писац напомиње негде у књизи, Бог (или можда човек?) се гнуша знакова једнакости!

Средиште радње у роману Данијелевског заиста јесте кућа. Ради се, наике о наоко уклетом месту, породичном дому за који Нејвидсонови, тек усељена породица, откривају да је изнутра много већи него што се то споља чини, чиме се остварује традиционална претпоставка готичког

хорора о тамном и загонетном дворцу. Кућа Данијелевског, међутим, додатно инсистира на људскости, будући да пратимо напомене писца о томе како је њена ешеровска волшебност можда само отелотворење психологије њених укућана. У једном кратком поглављу описује се, наиме, како необични лавиринтски пролаз, који се отвара у ходнику куће Нејвидсонових, нема никаквог ефекта на њихове кућне љубимце, док се са друге стране, тај исти лавиринт на најразличитије и никад неидентичне начине мења и преуређује у зависности од онога ко га посећује. Кућа, односно њен лавиринт<sup>2</sup>, као да не постоје када нема људи да у њој живе, што евоцира стари

2

## 2. Тајмс, Курир, Букман и Данте

Два су начина на које Данијелевски транспонује лавиринтност куће на лавиринтност текста; један од њих су честе, баражне и исцрпљујуће измене перспективе приповедања, које су нарочито видљиве у организацији фуснота. Главни текст *Куће листова*, наиме, писао је извесни Зампано. Његов текст често ће бити прекидан дневничким записима Џонија Труанта, измученог и све више ментално лабилног младог човека који је на себе преузео дужност уређивања Зампановог рукописа. Труантови записи дати су у виду огромних фуснота које се често простиру и преко неколико страница, понекад сасвим надвлађујући главни текст. Труантове фусноте / дневници ће бити толико масивни да ће често превазићи уврежену улогу коју фусноте иначе имају: уместо референтних података главном тексту који објашњавају непозната места, оне ће деловати субверзивно и агресивно, скрећући читаочеву пажњу са догађаја у кући породице Нејвидсон на Труантова кошмарна прикљученија у дрогом опијеном, сексом испуњеном ноћном животу Лос Анђелеса. Остала два „приповедача” представљаће непознати Уредник, који ће (ретко) остављати скоро административно одмерене коментаре поводом неких неодређених места у тексту, као и Палафина Х. Ливр, мајка Џонија Труанта, која ће својим писмима у Додатку увести и трећи наоко потпуно независни приповедни рукавац. У таквом наративном хаосу (чак ће и Зампанове фусноте бити толико замршене да ће, на пример, имати *сојствене* фусноте, или ће пак упућивати на догађаје који су се десили или неколико стотина страница уназад, или ће се тек десити неколико стотина страница унапред; читалац ће, као у правом лавиринту, често пролазити поред истог места покушавајући да нађе праву стазу), Данијелевски је читаоцу наизглед олакшао прегледност тиме што је сваком од ових приповедача доделио сопствени фонт, тиме правећи јасну визуелну дистинкцију између њих.

Међутим, као и у случају бојења речи „кућа”, различити фонтови истовремено су тајновита карактеризација наратора који их користе. Зампанова прича, дакле главни текст, написана је **Times New Romanom**, вероватно најраспрострањенијим фонтом на свету, чија неутрална углабеност говори о Зампановом положају као главном, темељном приповедачу историје о породици Нејвидсон. Дневник Џонија Труанта је пак писан фонтом **Courier New**, који је направљен да опонаша облик слова писаћих машина, и који се у сфери имејлова и виртуелних белешки изједначава са брзим и неуредним личним записима које корисници не записују у моћним текстуалним едиторима попут *MS Worda*, већ у инстант-записивачу *Notepadu*. Уочљива је и семантика имена „**Courier**”, јер Џони Труант заиста покушава, упркос својим дигресивним лутањима, да служи као „курир” између Зампановог текста и читаоца. Инхерентна „алкавост” фонта **Courier New** говориће много о Труантовим често неповезаним мислима и његовом лаганом менталном растројавању и све већем ослањању на приповедну технику тока свести. Мистериозни Уредник ће током својих малобројних интервенција наступати фонтом **Bookman** – примамљивим и тек помало китњастим фонтом који је, међутим, током времена престао да се користи у књижевности а све више почео да се користи на плакатима, магазинима и у маркетиншкој индустрији уопште. Уредникови записи ће имати релативно мало књижевне вредности, као да је у питању заиста високи службеник неке издавачке куће, а не још један креативан дописивач *Куће листова*. Коначно, осећајна и потресна писма Пелафине биће штампана **Danteom**, једним од многих фонтова који развијеном типографијом покушава да опонаша вешту и лепу калиграфију ренесансних мајстора. (Lawson 1990: 98-109; 262-259 270-276)

зен коан о дрвету које пада а које нико не чује<sup>3</sup>. Кућа је, дакле, необично и јукстапозицијско присуство: она је са једне стране савршено нормална (гледајући споља) и апсолутно немогућа (гледајући изнутра), налазећи се негде на међи између људског (лабиринт „постоји” само када неко у њега уђе) **и чудовишног (у лабиринту се, понекад, чује аветињско и невидљиво режање које нестаје подједнако чудновато као и кад се појављује).**

Интенција Марка Данијелевског да физичку представу књиге презентује као тотално ауторско уметничко дело наставља се (или тек почиње, ако претпоставимо да је изузетно симболичну илустрацију на корицама могао смислити и неки визуелни уредник издавачке куће) већ унутар прве странице – не прве странице романа, већ прве странице саме књиге! Читајући похвалне цитате других писаца и разних критичара како о књизи тако и о самом писцу (што је онај део књиге који обично заузимају неауторски, неуметнички подаци иначе независни од пишевог текста) примећујемо да Данијелевски већ тада обележава књигу као сопствену територију тиме што ће, при сваком спомињању, реч „кућа” бити обојена плавом бојом. Исти поступак видимо и у импресуму *Куће листова*, оном административном документу на почетку књиге у којем стоје исписани подаци о издавачу и ауторским правима. Овде ће део имена издавача „Random House” (који, наравно, заиста постоји) такође бити означен плавом бојом, као да се семантика и поетика романа прелива на читав објекат књиже<sup>4</sup>. У самој *Кући листова*, реч „кућа” ће се поновити неколико стотина пута, у различитим контекстима, и увек ће бити обојена плавим, независно да ли ће реч бити конкретно о дому Нејвидсонових или неком сасвим другом објекту, независно да ли је та реч написана на неком другом језику (*maison*), и независно од тога да ли ће се радити о тек једној морфеми која је део неке морфолошке сложенице (као приликом једног навођења једног Хајдегеровог објашњења појма „необично”, тј. „*uncanny*”, када се буду спомињали немачки изрази „*un-zuhause*”, „*nichtzuhause-sein*”). Реч „кућа” константно привлачи пажњу читаоца, чинећи притом неку врсту аветињске кичме текста, дајући му чудну полиритмију, и задржавајући га, као што биљка пуцалина спречава ерозију на брдима, да

3 Читалац ће неколико пута у *Кући листова* налетети на поетику дрвета-простора. У Додатку који се налази на крају романа, у једној минијатурној збирци љубавне поезије, аутор ће пружити песму „You Shall Be My Roots”. Роман ће, даље, у потпуности затворити визуелно-типографска песма о Игдрасилу, дрвету из нордијске митологије које, по предању, растројава универзум и повезује све светове и равни постојања (данашњи теоријски физичари би ово назвали „хиперпросторним” поступком унификације димензија). Део легенде такође говори: када не буде било Дрвета, неће бити ни светова.

4 Што може имплицирати две ствари: да Данијелевски сматра да књига и роман нису два одвојена појма, и супротно, да упућује читаоца на то да је овај све време, током свог живота, читао романа, а да су књиге биле тек облици преноса уметничког текста, а не део уметничког поступка.

се не распадне у скоро бескрајном низу фуснота и референци које понекад у потпуности преузимају примат над главним текстом, распростирући се преко читавих листова, уместо да буду шћућурене на дну истих.

Још једном, реч је о својеврсној јукстапозицији. Бојењем речи „кућа” Данијелевски чини да оно што је написано истовремено буде и означитељ појма и његова атрибутизација. Када год се појави, реч „кућа” искаче у перцепцији читаоца. Њена плава боја чини је неприродно естетизованом у односу на остатак „нормалног” црно-белог текста, као што и сама кућа породице Нејвидсон представља неприродну појаву у свету. Бескрајно понављање те речи, у било ком њеном семантичко-морфолошком облику, чини да је читалац никада не смакне са ума, као што ни становници дома Нејвидсонових нису способни да забораве (ма колико се понекад трудили!) језиву природу своје куће. Таква мултипликација речи, односно мултипликација појма, својим медитативним понављањем можда имплицира бесконачност и бескрајно постојање, као и бескрајно простирање (будући да на кућу у роману свугде наилазимо, где год се окренемо, чак иако читамо неки од паралелних наративних токова романа који нису директно повезани са Нејвидсоновима), подсећајући притом и на свеприсутност Игдрасила, божанског дрвета нордијске митологије, чије се корење (попут Паскалове „свемирске” кружнице) налази свугде, а корење нигде.

Зашто баш плава боја? Пратећи природу књиге која је изузетно визуелна и несумњиво филмска<sup>5</sup>, Данијелевски је загонетно, током једног

5 *Кућа листова* Марка Данијелевског базира се на фракталном, неколико пута умноженом мотиву пронађеног рукописа. „Правна” *Кућа листова* написана је од стране извесног Зампана, и представља научну студију о документарцу по имену *Нејвидсонов извештај*, који је снимно чувени фотограф и сниматељ Вилијам Нејвидсон, током његовог истраживања необичне куће у Вирџинији у коју се скоро уселио са својом породицом. До тог рукописа, после смрти Зампана, долази извесни Џони Труант, младић који ће деловати као приређивач Зампанових несређених белешки, али и као један од придонелих приповедача у тексту. „Његова” *Кућа листова*, дакле, представља сређен и својим дописивањима испуњен Зампанов рукопис. Труантова *Кућа листова* потом је спремана за штампу још једном, од стране непознатог Уредника. На самом крају, књига до нас долази као роман потписан од стране Марка Данијелевског.

Роман је, дакле, у својој сржи академска студија о филму, па је стога изузетно богата екфразама које за циљ имају, на пример, описивање специфичних кадрова (попут оног када Нејвидсон, играјући се поставком и перспективом, покушава да дочара облик и осећај лавиринта снимајући кухињско посуђе). Радња у *Кући листова* се због тога приповеда посредно, преко есејског дискурса, што води до занимљивих ситуација у којима писац истовремено приповеда и тумачи одређене догађаје (са симболичке, психолошке итд. перспективе), што уосталом можемо схватити као још једну занимљиву јукстапозицију, овога пута приповедног поступка.

У свему овоме крије се неколико слојева ироније. Као прво, у ери којом у уметничком смислу ван сваке сумње доминира филм као врхунска визуелна и синкретичка форма, писац „свој” изгубљени рукопис не посвећује више шпанском племићу који је умислио да је витез, већ сувопарном трактату о несумњиво много узбудљивијем документарном филму, односно хорор-документарцу. Тај филм, међутим (како нам открива Џони Труант), нити је ко видео, нити је ко за

разговора, наговестио да је употреба плаве боје у *Кући лисџова* „слична употреби плаве боје у филму” (Wittmershous, 2000). Можемо препоставити да је Данијелевски, можда, мислио на такозвани „плави екран”, платно плаве боје које се поставља иза глумаца и на које се касније у продукцији набацују компјутерски специјални ефекти. Такви специјални ефекти веома се разликују од оних практичних, попут лутака или осликаних позадина, по томе што компјутерски ефекти постоје само као симулакруми, као утваре које „живе” само на рачунарском, а потом и филмском екрану, никада се не задржавајући у Стварности. Поетика филмског „плавог екрана” у потпуности одсликава једно тумачење феномена куће Нејвидсонових (дато у самој књизи, иначе у потпуности писаној наративно-есејистичним приповедним стилем), по којем је кућа заправо само лакмус-папир туђих умова, „плави екран” на којем се осликавају страхови, трауме и емоционалне нестабилности ликова иначе сакривени дубоко у њима; кућа је, можда, само тајновити симулакрум, који не постоји када у њој нема људи.

**(Данијелевски ће хроматски интервенисати на тексту и у две друге ситуације. Када год се у *Кући лисџова* буде спомињало „чудовиште”, никада нечињено, које је извор тајновитог режања које се у лавиринту изненада појављује и подједнако изненада нестаје, текст ће бити обојен масном црвеном бојом и истовремено прецртан – заправо, иако се то „чудовиште” помиње на много места и од стране много ликова, текст ће бити обојен, а потом и прекрижен једино када Зампано буде изнео претпоставку да у питању може бити сам Минотаур, чудовишни син краљ Миноја. Символика је можда кишовска: цензура је крвава и насилна, али је тиме читаоцу само видљивија, истичући се у тексту као рог; ипак, прави разлог овог Зампановог чина откривања, а затим прикривања никада није разјашњен и остављен је, као и идентитет чудовишта, читаоцу на разрешење. У другом случају, на тек неколико места ће текст бити обојен љубичастом бојом. Ти делови ће се односити на мајку Џонија Труанта, Пелафину Х. Ливр, која се убила у установи за ментално оболеле. Љубичасто не само да је боја њеног лака на ноктима, него је и боја трачица којима се у Америци означава Дан превенције самоубиства)**

---

њег а уопште чуо. Што се тиче самог Зампана, старца који је написао ту обимну студију о наизглед сасвим измаштаном филму, пружајући фасцинантно детаљне анализе одређених сцена и кадрова, био је, како нам такође одаје Труант – слеп.

## Архитектура књиге

Два су начина на које Данијелевски транспонује лавиринтност куће на лавиринтност текста; један од њих је просторно обликовање страница визуелно-типографским интервенцијама. Штавише, када говоримо о *визуелном* у *Кући листова*, готово никада нећемо говорити о простом уметању слика, иако ће писац у Додатку романа (који се простире на неколико стотина страница испуњених белешкама, записима, дописивањима, концептима, песмама и фотографијама) пружити неколико замућених полароида. Визуелна обликовања Данијелевског не подсећају, дакле, на поступак аутора сликовница, чије деловање иде у правцу инсертовања слика које најчешће представљају мимезис онога што је већ описано у тексту, како би се читаоцу тиме олакшало или „украсило” читање пребацивањем његове пажње са текстуалног на егзактно приказивање одређених догађаја или сцена. Ређи су, са друге стране, писци који своје илустрације не посматрају као украсне додатке наративу, већ као његов продужетак, као семантичку надградњу. Као пример можемо се присетити дечијих романа Војислава Деспотова, *Петровградске прашине* и *Андрака и јейура*, где су бакрорези, тамне фотографије и фотомонтажиране тарот карте коришћене као илустрације криптичног и алхемијског значења, чије разрешење доноси и нова читања приче уз чију страну стоје.

Визуелна истраживања *Куће листова*, дакле, не иду у том правцу. Данијелевски од самог текста, односно од саме типографије, чини визуелну презентацију, експериментишући штампарским умећем прелома, обликујући, кривећи и размештајући речи и слова по читавој површини листова књиге. У питању је игра истраживања простора. Трансформишући текст на различите начине, рушећи тиме „правило” да текст у књизи може бити организован само на један начин (правоугаони кластери текста организовани у пасусе, који потом прате подједнако правоугаони облик странице), Данијелевски чини да сама књига поприми, наоко, другачији облик: да споља изгледа нормално, као и свака друга књига, а да изнутра крене да се отвара сама у себи на загонетне и скренуте начине. Делове *Куће листова* Данијелевски не пише, можемо закључити, као писац који тек повремено додаје визуелне елементе свом тексту, већ као аутор који ствара онако како стварају архитекте и дизајнери, посматрајући књигу и странице као материјале који се могу уредити на најразличитије начине. Попут постмодерног демијурга готичких романа, Данијелевски ствара дело које, у наративном смислу, користи општа места жанра хорора (мрак, напуштена кућа, **чудовиште**), дочаравајући тескобу, nelaгoду и

осећај клаустрофобије не пуким препричавањем, већ директним визуелним дочаравањем застрашујућег простора куће којим се крећу различити истраживачи. У питању је и једна занимљива игра између различитих типова приповедања: користећи визуелно-филмске технике приказивања простора обликовањем физичке представе текста, Данијелевски прави прелаз између медијаторског, есејистичког приповедања које користи Зампано, изворни аутор *Куће листова* (причајући о догађајима посредно, одвајајући времена да хладно и речито анализира одређене поступке ликова или развој догађаја), и директног приказивања како простора који главни јунаци истражују, тако и њихове емоционалне реакције која настаје као последица тог истраживања.

Готово све такве интервенције долазиће онда када главни јунаци *Куће листова*, односно *Нејвидсоновог извештаја*, буду истраживали лавиринт који се створио у његовој кући. Лавиринт Данијелевског, међутим, није налик Дедаловом Лавиринту – структури бескрајно компликованом, али ипак сталној и немењајућој, која може бити побеђена, **заједно са својим чуваром**, онда када Аријадна Тезеју предаје прото-ГПС уређај у виду клупка. Кућа породице Нејвидсон је неприродна и стално мењајућа „грађевина”, ако се уопште може претпоставити да је у питању објекат „изграђен” од стране неког архитекте. Како Зампано објашњава у неколико наврата, ходници куће задржавају неке сталне метеоролошке особине попут температуре или ваздушног притиска, па чак и немењајуће просторне маркере (у тамнијим ходницима дома Нејвидсонових увек се може наићи на просторе које су истраживачи назвали Предсобље, Велика соба и Спирално степениште; ипак, они се увек налазе на различитим међусобним удаљеностима, односно на различитим местима унутар лавиринта). Међутим, такав лавиринт је у сваком другом погледу нелинеаран попут Борхесове *Књи́ге пјеска*. То је простор који се изнова мења у односу на то ко га, када и како истражује. Трик са Аријадниним клупком овде не вреди ништа – у честим реорганизовањима просторија и соба, лавиринт Нејвидсонових понекад нарасте до толике величине да, на пример, раздаљина од врха до дна Спиралног степеништа понекад и неколико пута премашује дужину Земљиног екватора.

Сваки улазак у лавиринт је стога другачији и пред читаоца поставља другачију ентеријерну оријентацију, која се се осликава и на психологију јунака.



## Халовеј, Векс и Цед

У првом озбиљном истраживању куће учествовао је прекаљени познавалац дивљег света Халовеј Робертс, заједно са својим помоћницима Вексом Хуком и Цедом Лидером. Унајмљени од стране Вилијема Нејвидсона, искусни планинари и истраживачи Хималаја, Стеновитих планина и америчких „*the great outdoors*” наћи ће се потпуно поражени пред лавиринтом унутар куће. Након што потроше чак неколико дана покушавајући да сиђу низ Спирално степениште, и након што скоро потпуно истроше залихе хране и воде, **и након што све чешће почну чути минотаурско режање које вреба у мраку**, млади помоћници ће одлучити да се врате назад, схватајући да њихова надљудска вештина преживљавања и оријентисања у простору ништа не вреди тамо где нема ничега осим таме (просторије и ходници у дубини лавиринта су потпуно празни, без икаквих прозора и светлости уопште) и где се сам простор изнова мења – претходно научено знање ничему не вреди ако не постоје једнаки услови у којима се оно може применити. Халовеј, одбијајући да се врати док не открије крај лавиринта **и извор режања**, наизглед полуди, убијајући једног од својих помоћника пре него што и самом себи пресуди.

Странице на којима Данијелевски исписује приповест о Халовејевој експедицији су потпуно изломљене, показујући са једне стране, како лавиринтност простора не прати никакве узусе „нормалне” просторне организације, а са друге стране, дочаравајући психолошко растројство које од компактне *џрује* истраживача прави *џомилу* психотичних и уплашених појединаца. Две дугачке фусноте, које се распростиру на неколико страница, прате ову причу: прва говори о томе како сама кућа својим изгледом не подсећа ни на један архитектонски стил (Данијелевски то дочарава набрајањем *свих могућих* архитектонских стилова и стилских формација), а друга о томе како унутрашњост тих мрачних ходника куће није испуњена никаквим предметима (Данијелевски то дочарава набрајајући *све могуће* предмете којима су ти ходници могли бити испуњени). Данијелевски поетику списка не користи како би исказао инфлацију предметности и масе, већ напротив, како би дочарао празнину; још једном користећи се моћном контрастном јукстапозицијом. Ове две фусноте се, притом, не налазе на „карактеристичном” месту, при дну странице. Једна, у облику квадрата, уметнута је у сам текст, означавајући прекид, дисрупцију главног тока приповедања, представљајући обужмљеност и прождраност, као да је прогутана од стране каквог кита. То је текст који је у страшној опасности, који покушава да преживи; затичемо га у

оквиру тог квадрата изнова и изнова, на свакој новој страници, све док квадрат не буде био, на крају, испуњен само црним мастилом, као да смо наишли на крај пројекције. Друга фуснота се, уместо на дну, налази на једној усправној страни текста, разапета као маргина. Текст на маргинама обично служи као коментар на оно што је речено у главници. За разлику од фуснота, које се налазе на дну странице и које захтевају потоње ишчитавање, маргине се налазе у истој равни са главним текстом и означавају садржај који је скоро подједнако важан, па се стога налази на истом вертикалном нивоу. У овом случају, међутим, маргина као да напада главни текст, као да му прилази са крила. Она не може представљати никакав важан додатни коментар јер се, док се у главном тексту говори о нарастајућем лудилу истраживачке групе, у њој се само бесмислено набрајају различити историјски стилови у архитектури. Ова маргина је зли ходник који дезоријентише, а не нешто што олакшава сналажење.

Важно је напоменути и то да ове фусноте заузимају, паралелно, обе странице у прелому, леву и десну. На једној страници, квадратне фусноте су написане нормално, а на другој је исти текст написан као да се огледа у огледалу; поред њих, фусноте на маргинама ће наизменце бити писане „нормално” и наопачке (захтевајући ротирање књиге за 180 степени како би читање било успешно). Халовеј, Векс и Џед као да се налазе у мрачном ходнику пуном искривљених огледала, из кога не могу да побегну.

## Вил Нејвидсон, Том Нејвидсон и Били Рестон

После трагичног завршетка прве велике експедиције у непознату утробу куће, у другу експедицију кренуо је сам Вил Нејвидсон, редитељ *Нејвидсоновог извештаја*. Са њим су кренули Том Нејвидсон, његов брат, као и Били Рестон, професор инжењерства, пријатељ обојице, жељан да помогне, иако везан за колица. Овога пута Данијелевски обликује странице тако да оне не говоре о конфузији, већ о празнини простора који се истражује. Листови у овом поглављу испуњени су најчешће само једним кратким параграфом, који је у почетку смештен на горњу страну листа књиге. Остатак странице је потпуно празан. Када се Вил Нејвидсон и професор Рестон, пак, буду спустили низ Спирално степениште (сада тек неколико десетина метара високо), део приче који буде пратио њихова истраживања у подножју биће пригодно представљен кратким пасусима који ће сада бити смештени на самом дну странице, остављајући горњи део празан. Речи, овога пута, не обликују простор, већ га дефинишу распоредом испуњености и празнине; у програмерском жаргону,

распоредом Јединица и Нула. Овакав типографски распоред мирнији је од претходног и означава споро али сигурно и самоуверено наступање Нејвидсонове групе, која се чини (психолошки) компактнијом од претходне. Они се, такође, крећу простором који је већ истражен од стране претходне групе (коју су пратили путем минијатурних камера, док се ове нису истрошиле). Њихово напредовање је кретање релативно познатим простором, мирно и минималистичко, за разлику од Халовејевог које је било приказано франтичним, конфузним преломом главног текста и пратећих фуснота. Данијелевски, односно Зампано, ову можда неочекивану промену правда психолошком чињеницом да се простор који је већ истражен чини мањим када га други пут посећујемо: оно што је било огромно када смо били деца, данас једва да је веће од собице. Наравно, у случају куће / лавиринта, ова психолошка претпоставка се и буквално остварује, па тако Нејвидсоновој групи треба неколико сати да превале пут који је претходна група препешачила за неколико дана. У једном тренутку, међутим, када браћа Нејвидсон, на Степеништу, буду покушавала да професора у колицима дигну из помоћ канапа и полуге, простор ће почети неконтролисано да се шири. То ће бити представљено речју „s-n-a-p-s”, која ће означавати конопац који пуца, а која ће бити исписана преко пет различитих страна, на којима ће тачно у средини стојати по једно слово, показујући тиме динамику пуцања канапа „у слици и речи”<sup>6</sup>.

Вил Нејвидсон ће том приликом остати сам на дну Спиралног степеништа. Док буде сам лутао подножјем, минимализам досадашњег „спацијалног изражавања” текста остаће исти, али ће нестати оне сталожене уредности. Његово дезоријентисано лутање лавиринтом биће тако у једном тренутку представљено ројем слова и речи које читалац, као у каквој визуелној песми, мора сам склопити у разумљиву целину. На крају његовог путовања, када се буде пробијао кроз све мањи и мањи тунел (лишен споредних ходника и соба), текст који буде документовао то његово путовање биће исписан у малом простору на средини листа, смањујући свој оквир све више и више са наредним страницама, док на крају не буде било места за тек неколико слова.

6 Овде наилазимо и на једну шалу: реч „s-n-a-p-s”, која значи „кида се”, када се чита уназад („s-p-a-n-s”) значи „простира се”. У зависности од правца читања, конопац којим је везан професор Рестон се или кида или слободно простира.



тстављености двојице браће. Организација у две колоне подсећа можда на однос између главног текста и маргине, али однос је ипак нешто другачији. Колоне се очигледно допуњују и наслањају једна на другу тако да чине јединствен (породични!) ентитет – али, истовремено, колоне су јасно одвојене једна од друге. Њихова близина је изузетна, но удаљеност је апсолутна. Колоне представљају исти текст, али између њих ипак влада празнина. Постоји подударане и континуитет, али не и помирење; постоји заједнички ток, али ипак два рукавца. Та празнина између њих, као и празнина између Вила и Тома Нејвидсона, неразрешива је ситуација, потмула али јасно присутна тензија која постоји између два несумњиво повезана тела. (Drucker 2013)<sup>9</sup>

\*\*\*

Марк Данијелевски јесте, дакле, следбеник новог, или радије „новог“ формализма по питању иновативног уобличавања наратива, које подразумева креативно размишљање у све четири димензије. Наратив не почиње само првом реченицом приче, већ првом страницом, предњом корицом књиге, а даље се наставља у обликовању фонта, папира, прелома, пагинације и типографије. Физичка предметност књиге постаје предмет прозног уметничког дела, а не тек неутрални носач приповедања. Писци попут Данијелевског постају и бардови, дизајнери и архитекте, будући да књига попут ове не захтева само приповедни дар и књижевну ерудицију, већ и просторну интелигенцију достојну великог архитекте – уосталом<sup>10</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

- Шкловски 1969: В. Б. Шкловски, *Ускрснуће ријечи*, Загреб: Стварност.  
 Carpenter, Kasey. *Post-Mortem: „House of Leaves” by Mark Z. Danielewski*. Litreactor. Приступљено 19. X 2014.  
 Danielewski 2000: M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York: Random House.  
 Drucker 2013: J. Drucker, *Diagrammatic Writing*, Banff: Banff Art Centre.  
 Lawson 1990: A. S. Lawson, *Anatomy of a Typeface*, Harmondsworth: Penguin Books.  
 Wittmershaus, Eric. *Profile: Mark Z. Danielewski*. Flak Magazine. Приступљено 19. IX 2014.

9 При типографској анализи у овом поглављу користио сам готово целу, иначе кратку, књигу *Diagrammatic Writing*.

10 „What is a *book if not* a literal house of leaves / pages?” (Carpenter, 2010)

LABYRINTHTEXT: TYPOGRAPHY/  
TOPOGRAPHY IN MARK Z.  
DANIELEWSKI'S *HOUSE OF LEAVES*

**Summary**

In this paper we will discuss a phenomenon of literary form using the Mark. Z. Danielewski's *House of Leaves* as a singular example and a focus point of interpretation. Thanks to the unique form and structure of the novel, Danielewski's work will be interpreted solely in regards of its visual appearance. The interpretation of plethora of author's visual and typographic experiments will lead to conclusions that will heavily relate to the notion of the „book” as a wholesome art form which is, at the same time, both conceptual and narrative.

In this paper, Danielewski's most prominent visual-typographic experiments are discussed in-depth in three separate chapters. In first, called „Marsyas”, we analyze the ways and meanings of the author's coloring of the certain words, most importantly the blue coloring of the word „house”. In second chapter, called „Times, Courier, Bookman and Dante” we observe the first of two ways in which Danielewski attempts to achieve the labyrinthian feel of his text – by postmodern use of footnotes, as well as by using four different typefaces in order to distinguish (the psychology of) four different narrators in the novel. Finally, in the third chapter, called „The Architecture of the Book”, we examine the second way of Danielewski's attempt to „labyrinthize” his novel – this time by spatial and visuals rearrangements of typography and page layout, used to accentuate both textual representation of the actual labyrinth in the titular house, and the psychologic reaction of the novel's characters to it.

*Key words:* text, typography, visual experiment, labyrinth

*Miloš S. Jocić*

Никола М. БУБАЊА<sup>1</sup>

*Катедра за англистику  
Филолошко-уметнички факултет  
Универзитет у Крагујевцу*

## ФОРМА ЛИМУНАДЕ: „ЧИТАЊЕ” ДАНОВЕ ПЕСМЕ „ТРОСТРУКА БУДАЛА”<sup>2</sup>

У раду се даје аналитичко-синтетичко „читање” Данове кратке песме „Трострука будала”, инспирисано праксом „читања изблиза” (*close reading*) која се везује за „англо-амерички формализам”, односно „нову критику” (*New Criticism*). Полази се од техника објективизације посредством цепања и „мултипликације идентитета”, а затим иде за раскривањем махом неупадљивих двосмислица песме и разнородности њених елемената. Најзад, показује се на који начин амбигвитет и разнородност песме могу конституисати њену „снагу” пре него вредност, истовремено указујући на агресивност, односно кокетирајући са „насумичношћу” формалистичког читања – врстама слободе од селективног и конструисаног, проблемског приступа песни.

*Кључне речи:* „Трострука будала”, Џон Дан, западни формализам, „читање изблиза”

### УМЕСТО УВОДА

Ако бисмо (мој виртуални давалац академског легитимитета и ја) почели обликом полагања права на прикладност и истовремену ексклузивност „нашег” излагања, морали бисмо пристати на образлагање парадоксалног споја значаја Данове поезије у контексту западног формализма с једне, и релативне академске опскурности одабране песме, с друге стране.

<sup>1</sup> nikola.bubanja@gmail.com

<sup>2</sup> Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

И овако смо већ у апологији, па макар и паралиптичној – окултној у смислу фигуре која се том речју означава у *Ретиорици за Херенија*.

У доба формализма, до пре свега пола века (по нашој, паушалној, процени) нису се посебно правдала читања појединачних песама, лишене класичног „проблемског” фокуса, каквим се могу сматрати „Белешка о Дановој Екстази” (Гилјард 1943), „Белешка о Дановој Елегији 5” (Гарднер 1944), „Екстаза” (Спицер 1974), „Данова песма ’Ваздух и анђели’” (Свинден 1979); нису били потребни изговори ни за књиге-збирке читања песама, какве су на пример *Дванаест песама, размотаних* (Смит 1964) и *Данова поезија: огледи из литерарне анализе* (Хант 1956). У доба формализма и доктрине „читања изблиза” (*close reading*) за тако нешто нису биле потребне апологије. Или формализам, како га данас носталгично памтимо (нас двојица) није марио за изговоре.

Зато, у фином јарму оквирне пригоде, без (много) изговора, нудимо читање песме из наслова, лишено и појединости нашег подозрења према „изговорној” вредности читања написмено – без обзира на његову близину.

## ЧИТАЊЕ, НАПИСМЕНО

По старом добром обичају, али без помирљивости, наводимо песму у целини, у преводу махом немарном према метру, а пристрасном према намереном читању (оригинални текст дат према Дан 1996: 9):

Две сам будале, знам,  
Што волим и то кажем сам  
У цмиздравој поезији;  
Али где је мудрац<sup>3</sup> што не би био ја  
Да она не одбија?  
К’о што земљине уске, кривудава цаде  
чисте морске воде од разједајуће соли,  
Мишљах, ако бих спровео јаде  
Кроз муку риме, ублажио бих боли.  
Стихована жал не може бити тако љута,  
Јер је кроти, ко је стихом спута.

Но, кад тако и учиних,  
Неко, да гласом и вештином парадира,  
У музику и песму мој бол претвара,  
И, усхићујући многе, опет отвара

3 Теодор Редпат (Редпат 1968: 21) сматра да *wiseman* овде има додатно иронично значење „паментњаковић”.



Врата жалу који рима беше обуздала.  
 Љубави и жалу данак стиха следује,  
 Али не таквог што годи кад се чита;  
 Обома таква песма додаје,  
 Јер им се победе тако обзнањују,  
 А ја, што сам две будале био, постајем и трећа:  
 Ко је мало мудар, будала је понајвећа<sup>4</sup>.

„Ја сам два ...” (“I am two ...”) каже и песник / субјект / (неми) рапсод у читаоцу, као да је и сам под присегом (академске) имперсоналности. Ваљда је један од једноставнијих начина издизања из личног (или маскирања личног) цепање „ја” на двоје, или на „ми”. Растакање индивидуалног, по тој логици, објективизује. (А два је бесмислен број, каже Исак Асдимов у *Богови лично*, те је у том смислу наслов песме помало анахрони, али логични продукт овог следа - „Трострука будала”).

При снази објективизованог сопства, говорниково признање сопствене лудости је 1) наставак дистанцирања и модификација истог у том смислу што првобитни отклон ка личном прераста у отклон ка озбиљном, и / или 2) (квази)објективна имперсонална дијагноза шизофреног стања (гр. *σχιζειν* = расцепити, раздвојити). Душан Пувачић, легитимно, преводи *fool* са „луда” (Дон 1981: 42).

Комична или шизматична, песма наставља у знаку двојстава: љубави и поезије, мудрости и лудости, земље и воде, стиха и бола. И сама песма је, да ипак будемо формални, расцепљена на двоје – строфама, где је прва превасходно рефлексивна, а друга превасходно наративна.

Подвојеност песме – објективно-дијагностичка, комична или шизофрена – може бити баш оно што јој даје „вредност”, како су хтели да нас убеде, макар западни, формалисти. Уџбеничко је већ Ричардсово становиште да је тежња за вредношћу „напор обликовања сопственог живота којем је циљ да хијерархијски укључи што већи део наше личности и искључи што мање” (Кољевић 1981: 117). И, одатле (Кољевић 1981: 118):

...вредност песме директно је зависна од чврстине њене духовне „легуре” и степена разнородности елемента који су у њу ушли (...) ако је „чудо” поезије

4 “I am two fools, I know, / For loving, and for saying so / In whining poetry; / But where’s that wiseman, that would not be I, / If she would not deny? / Then as th’ earth’s inward narrow crooked lanes / Do purge sea water’s fretful salt away, / I thought, if I could draw my pains / Through rhyme’s vexation, I should them allay. / Grief brought to numbers cannot be so fierce, / For he tames it, that fetters it in verse. / But when I have done so, / Some man, his art and voice to show, / Doth set and sing my pain; / And, by delighting many, frees again / Grief, which verse did restrain. / To love and grief tribute of verse belongs, / But not of such as pleases when ‘tis read. / Both are increased by such songs, / For both their triumphs so are published, / And I, which was two fools, do so grow three; / Who are a little wise, the best fools be.”

у спајању неспојивог онда је то чудо утолико веће уколико су поједини елементи теже спојиви, уколико долазе из разнороднијих и удаљенијих предела људског искуства.

Један од парадокса западног формализма је баш тај што парадоксалност „духовне легуре”, као једног од полазних начела апстраховања песме у независни ентитет, почива на психологизму, чак дидактици, моралисању.

Не бисмо умели о „*чврстџини* духовне легуре” „Троструке будале”. Саставни елементи горе побројаних „двојстава” (љубави и поезије, мудрости и лудости ...) једва да се могу, макар у контексту поезије, окарактерисати као тешко спојиви, немоли као „неспојиви”. Ипак, ако кренемо од иницијалног „комично-аналитично-шизматичног” „наступа” песме, можда можемо издвојити друге амбивалентности које ће макар помоћи да видимо на шта су Кољевић и пре њега Ричардс мислили овом инверзно вреднованом варијантом *discordia concors*.

Пошто нам се, дакле, представио као „две будале”, оне (будале) затим, из оквира овог идентитета, ма какав он био, наводе љубав и поетизовање љубави као респективне „симптоме” своје двоструке лудости. То што говорник себе сматра будалом зато што воли је можда шармантан, али не и парадоксалан, не и необичан детаљ (петраркистичке „персоне” су редовно испољавале свест о бесмислености и узалудности својих осећања и саме себе кориле због тога). Контра-петраркистички сегмент „легуре” – то што говорник истовремено види себе као будалу по основу тога што о љубави говори у поезији – нешто је забавнији и не баш сродан првом сегменту.

Али, пита говорник, изненада агресивно, у узалудном блеску гнева пораженог, „ко не би био на мом месту кад она не би одбијала”? Тај контра-удар опет не долази без двосмислености. Шта значи „одбија”? Шта је то што фабулозна „она” одриче другима? Ступање у понизно-петраркистичко робовање (налик говорниковом)? Или конкретну конзумацију пути? Ако је ово друго, да ли је „то” ускраћено и говорнику? Другим речима, да ли се говорник правда, хваста мушким успесима, или окреће и једно и друго у ауто-иронични подсмех? Не бисмо инсистирали да је ово случај „хијерархијског укључивања што већег дела нас самих и искључивања што мањег”, али нећемо се ни либити да кажемо да мислимо да је то Данова игра, његова шизма, ишчашеност, шарм, истовремено наметање, измицање и намигивање које нам из неког разлога прија.

Кратка историја / апологија говорникове логике у вези са доктрином „гашења љубавних јада њиховим поетизовањем”, која непосредно следи, опет је блиска монолитним конвенционално-петраркистичким концепцијама (још је Петрарка писао о поезији као о производу жеље да

се искали бол (Петрарка 1974: 747, ССХСШ). Неки би нас убедили да су у „Трострукој будали” петраркистичке конвенције проширене утолико што је неко љубавникове стихове претворио у песме за певање, па се, пошто је тако његова туга увећана, показало да поезија, не само да не ублажава бол, него га појачава, па зато прави од љубавника троструку будалу (Ендриасен 1967: 139). А онда би своју кратковидост прогласили ограниченошћу песме: јер, то да је гашење љубавног жара поезијом доливање уља на ватру, свакако је додаток који не показује значајније одступање од традиције, и који „бисмо могли да очекујемо од било ког Петраркиног имитатора” (Ендриасен 1967: 139).

Али Данова изведба нама делује и двосмислено и разнородно. Његов говорник говори о љубавном болу као о морској води, што је само по себи дисонантно у било којој поетској традицији. Тим поређењем се не доприноси нашем поимању једног или другог елемента поређења, већ се скреће пажња на поређење само. Оно није само средство, није прозирно, већ је једна од поенти, јер његова разрада показује како интелект може „чекићати” концепте док их не споји – можда не у „чврстој духовну легуру”, али упечатљиву и ишчашену. Другим речима, онеобичену и освежавајућу у истом оном смислу у коме је то остранение о ком је писао Шкловски. Једино бисмо, у Дановом случају, вероватно говорили о насиљу почињеном над обичним мишљењем, пре него над обичним језиком.

Разрада поређења коју говорник пружа показује да се љубавни јади и морска вода могу показати сличним, не само на основу квалитета „јеткости”. Наиме, енглески термин *fretful*, који данас значи „иритабилан, љут”, значио је и, све до почетка деветнаестог века, „корозиван” (в. OED, *fretful* 1a). Етимологија води од *etan* = „јести” (в. OED, *fret* v1). Бол разједа љубав као морска вода метал.

Али интересантнија је у контексту археологије двосмислености и дисонантности јукстапозиција процеса наводног ублажавања љубавног бола поезијом и некаквог имагинарног процеса десалинизације морске воде при проласку кроз земљине „унутрашње, уске, кривудавае, џаде”. Земља, односно поезија, као „погони” некаквих солана, места насилног раздвајања истински и нераздвојиво стопљених супстанци опет су перцептивно „очуђујући” као размишљање. Истовремено, мисао која их повезује кочи, успорава перцепцију, не само због храпавости коју фонетске карактеристике ових стихова уносе у нежно-иронични тон песме, већ и зато што нам испоставља захтеве за поседовање знања примерених мало ком когнитивном окружењу.

„Тражена” знања су из домена заборављених, готово митолошких филозофско-научних хипотеза, изгледа још увек актуелних у Даново доба. Од антике се филозофима и природњацима наметало питање како то да се ниво мора не повећава, с обзиром на стални доток воде из великих река. С друге стране, Сенека (2010: 29) се с правом питао и како то да огромна количина воде коју реке свакодневно предају мору не исцрпи њихове изворе; пратећи већ познате мисли Лукрецијеве и Плинијеве, Сенека (2010: 29) даље каже да одговор на оба питања треба тражити у међусобној повезаности морске и речне воде путем подземних канала:

јер вода што отворено долази до мора, улази у земљу скривеним путевима и потајно се враћа. Морска вода се успутно филтрира јер бива измучена многим кривудавим пролазима у земљи, па се ослобађа салинитета и нечистоћа (Сенека 2010: 29. III, 4-5)<sup>5</sup>.

Ово ишчашено и помало апсурдно објашњење, у Даново време је било довољно познато да неки историчари књижевности тврде да је било и опште прихваћено (Гарднер 1965: 173)<sup>6</sup>. Дакле, „нагризајуће соли” љубави пролазе кроз „унутрашње, уске, кривудае” путеве поетског стварања и тако се пречишћавају: „пут од једног бола до његове риме” је дуг и мучан. Разуме се, опскурно и квази-научно барем донекле превазилази петраркистичку милозвучност и „цмиздравост”.

Додатна амбивалентност лежи у питању шта је Данов говорник мислио да каже о претпостављеном процесу десалинизације морске воде, односно да ли га је прихватао као тачно објашњење проблема, или није? Песма каже да је у својој прошлој наивности мислио да поезија гаси љубавни бол као што подземни тунели чисте морску воду од соли, не одређујући се до краја о томе да ли је и истинитост десалинизације упитна. Можемо замислити да се део сумње у исправност поезије као лека за љубавни бол преноси и на процес десалинизације, те би Смит (1971: 403) тако био макар делимично у праву кад каже да је Данова поента да ни један ни други процес не функционишу, па их зато и пореди. Демистификовати поезију, љубав, али и филозофију и науку, и тако их, у властитим појединачним разградњама, сковати у једно.

Дакле, ироничан је и већ превазиђен завршни коментар прве строфе по коме „жал у стиховима не може бити тако љута / јер је кроти ко је

5 "For, the water enters the land by hidden routes openly it comes to the sea; secretly does it return. Sea water is filtered in transit because it is battered by the many circuitous passages in the earth and sets aside its salinity and impurities."

6 Гарднерова такође упућује на изворе поменутог поређења и упозорава да је о истој идеји расправљао и Аристотел (*Meteorologica*, 354b-355b).

стихом спута”. Кушани искушењем којем су листом подлегли врли ученици школе цеђења лимуна, предајемо се на кратко пориву да се не пропусти учинити било каква, ма како невезана или неважна опсервација; ипак ова врста књижевне дисекције није скопчана једино с агресивним осећајем арогантне супериорности иследника, већ и са парадоксалном анксиозношћу да се не само нешто, већ и довољно, успе рећи; право „читање изблиза” је зато, више или мање успешно маскирано, насумично читање. У том смислу напомињемо да Дан за „стихове” користи енглеску реч *numbers*, коју од деветнаестог века углавном повезујемо са песмама за певање, музиком. „Српска” реч „нумера” би, с обзиром на претпостављену етимологију и данашњу употребу, била добра илустрација. На тај начин Дан већ ту уводи амбивалентност у погледу статуса песме као поезије, односно музичке нумере, што ће се показати значајним за даљи ток „Троструке будале”.

Осим тога, последњи наведени стихови у контексту онога што следи имплицирају и амбигвитет вредности раздвајања, насилног издвајања. Јер, логика лечења љубавног бола поезијом је логика хируршке интервенције – екстернализација бола стихом, његово утеловљење на папиру значи његово издвајање, његов прогон из унутрашњег бића. Али, осим „олакшања”, екстернализација за последицу има и јавно излагање, изношење пред банализујуће и понижавајуће погледе „многих”.

У том смислу говорник затим каже да *његов* бол претворен у музичку нумеру, „усхићујући многе, опет отвара / врата жалу који рима беше обуздала”. Али, сада Дан неочекивано показује да су наше „читалачке” сумње у лековите моћи поезије биле сасвим погрешне и да он сам са њима нема ништа. Не, он, ко год и колико год њих „он” био, је тобож разочаран песмом као музичком нумером, не поезијом. То је *double entendre* по агресивности готово сродан сличним поступцима у групи еротских англосаксонских загонетки из *Екситерског кодекса* које садрже два решења – једно очигледно, сексуално-ласцивно, и друго неупадљиво, скривено, али наводно право, тачно решење. У тренутку кад монах који загонета (на пример, шта је то што виси, крај мушке бутине, тврдо, налази се пред рупом, дужине једнаке њеној дубини, коју је много пута раније испуњавало...) затражи решење од монашке популације под сексуалном репресијом и добије одговор „пенис”, он онда тобоже констернирано изнесе прави одговор – „кључ”.

Дакле, „жалотомија” поезијом је, за разлику од исте музичким нумерама, ефикаснија „процедура”, по претпоставци без рецидива. Логика ове разлике се измиче, али се још увек може досећи. Писање поезије је на

неком нивоу ваљда још увек приватнији чин од писања музике – писати поезију није нужно исто што и публиковати поезију, а то је било посебно истинито за Данове поетске праксе и праксе његовог времена. Држећи се помодног става ренесансног дворанина да је поезија разбибрига и игра-рија доконог духа, Дан своју поезију није публиковао, са изузетком три пригодне песме, чија тематика није љубавна (Бубања 2007: 121). Дан је ус-ком кругу „зналаца” давао песме у рукопису; на то је Бен Џонсон мислио кад је, хвалећи Дана, писао да треба тражити велику славу, а не широку (Бубања 2007: 124).

Међутим, највероватније без Дановог допуштења, са његовим знањем или без његовог знања, за живота му је објављено још шест пе-сама, од којих су три љубавне тематике (Бубања 2007: 122). Штавише, све три су објављене у ондашњим „песмарицама” (*songbooks*), и све три и да-нас носе исти наслов „Песма” (*Song*) у смислу песме за певање уз музичку пратњу. Другим речима, није незамисливо да „Трострука будала” уз сву своју шизматичност, комику, сету и храпавост садржи и парадоксалну дозу истинитости садржану у томе што се, по овој претпоставци, односи на стварне догађаје.

Без обзира на последње изнете спекулације, у светлу чињеница о ис-торији публиковања Данове поезије, разумљиво је у ком смислу екстер-нализација љубавног бола посредством поезије остаје приватнија и зато „успешнија” од оне скопчане са музичким нумерама. Песме за певање су огољене и изложене сажаљењу, можда подсмеху многих. Дан и другде ис-казује осећање стида и додатног бола који љубавник мора осећати уколи-ко за његову несрећну љубав сазнају други:

Не дај да сазнам да други знају  
Да она зна моје муке, да не би тако  
Нежни стид нови јад учинио мојим (Дон 64)

Управо се на тај моменат надовезују стихови „љубави и жалу данак стиха следује, / али не таквог што годи кад се чита”, јер, „обома таква пе-сма додаје”, где је „песма” превод енглеске речи *song*, која данас означава искључиво песму за певање уз музичку пратњу. Амбивалентност се на кратко враћа у виду поновног преплитања поезије и песама за певање, али и у виду увођења (наизглед) новог разлога / критеријума неуспеш-ности екстернализације бола – допадљивости песме. Још је на почетку Дан рекао да проблем процедуре лечења бола посредством поезије спе-цифично везан за „цмиздраву” поезију, где би се „цмиздриво” могло од-носити не само на професионалну природу датих исказа, већ и на њихову

„мекоћу”, једну врсту „емаскулизоване” нежности. У контексту остатка Данове песме, међутим, назире се да је примарни разлог што о љубави и жалу не треба писати у милозвучним стиховима тај што такви стихови постају популарни („усхићују многе”), па на тај начин будаласта љубав постаје позната многим (то јест, „обзнањена”). Такви стихови, спекулисаћемо, препоручују се компоновању и „компликацијама” описаним у остатку песме.

Ово се може сматрати и елементом специфичног лајтмотива Данове љубавне поезије; у њој је љубав приватна и интимна и нужно сукобљена са спољашњим светом. Дан као да осећа потребу да своје нежније ставове према љубави заштити од тог спољашњег света коме, ето, припадају и читаоци (и „читаоци”): понекад то чини отворено – на пример у песмама „Излазак Сунца” и „Посвећење” – а посредно готово увек, - „грубошћу”, нескладним поређењима, мотивима који се могу окарактерисати као уље из (квази)науке, и понеким цинизмом. У контексту овог сукоба приватно-јавно, није без значаја ни то што ће милозвучне песме усхитити „многе”; та реч је у елизабетинској Енглеској имала посебну нијансу значења; довољно је сетити се Шекспировог презривог односа према маси у историјским драмама или значаја који његов Кориолан придаје тој речи у коментарима попут, „многлава ме звер одгурује”. Наравно, призивати ове текстове и контексте и практично устврдити да је Дан њихов став према маси испољио у „Трострукој будали” би можда био још један ексцес продукован еросом „цеђења”.

Дан можда покушава да да својеврсну апологију (своје) поезије, која је ретко милозвучна. „Ја не певам, попут сирене, да бих кушао, јер ја сам груб” (Дан 1962: 66, стихови 9-10)<sup>7</sup>, писао је другде. Та „грубост”, односно избегавање „милозвучности” као квалитета који „усхићује многе” је део стратегије избегавања падова у јефтину сентименталност, односно прерушавања нежнијих емоција „храпавим” стиховима и интелектуалном егзотичношћу.

Дакле, шизма песме, њена располућеност, „двострукост” и најзад „трострукост”, можда није баш њена вредност, већ снага која јој омогућава не толико да се брани, колико да настане. Једна, макар у намери, достојанственија врста апологије пред собом, и пред другима.

7 "I sing not, Siren-like, to tempt; for I / Am harsh".

## ЗАКЉУЧАК

Персонин расцепљени, односно дуплирани („ја сам два“) и најзад утростручени идентитет може се посматрати и кроз призму комично-шизматичног и шизофреног, али и објективно-дијагностичког. Један од начина издизања из личног је цепање „ја“ на двоје, односно на троје, јер растакање монолитности индивидуалног дистанцира и објективизује, по логици која подупире и шизму „академског ми“.

Идући од почетног „мултипликовања идентитета“, у песми се уочавају облици онеобичавања које смо означили „насиљем над обичним мишљењем“, стратегије кочења перцепције, као и махом суптилни амбигвитети у исказу, било на семантичком било на синтаксичком плану.

Но, различите жиже *discordia concors* не морају се читати у светлу (за англо-амерички формализам семиналног) Ричардсовог концепта хијерархијске инклузије што је могуће више (сукобљених) порива у борби за вредност. Уместо тога, „множење дељењем“ идентитета и амбигвитети и парадокси део су једноставног напора ка екстернализацији нутрине која може бити једнака хируршком одстрањивању, али која одстрањено *не* излаже банализацији.

Најзад, осим „академског ми“ и формализма рођеног из моралисања, у самом поступку „читања изблиза“ уочавају се и парадокси истовременог позива на агресивност и превладавање с једне, „анксиозности имања исказа“ с друге, и ероса ситних открића и ситног поентирања, с треће стране. Све ово заједно даје „читању“ понешто „нефокусиран“, насумичан облик – форму, чини се, напуштене слободе од селективности и конструисаности „проблемских“ критичких анализа.

## ПРИРУЧНА ЛИТЕРАТУРА

OED: *The Oxford English Dictionary*, prepared by J. A. Simson & E. S. C. Weiner, Oxford: Clarendon Press, 1989.

## ИЗВОРИ

Дан 1962: John Donne, *Satires, Epigrams and Verse, Letters*, edited by W. Milgate, Oxford: The Clarendon Press.

Дан 1996: John Donne, *John Donne's Poetry: Authoritative Texts, Criticism*, edited by A. L. Clements, New York: W. W. Norton & Company.



Дон 1981: Џон Дон, *Предавање о сенци*, превео Душан Пувачић, Бањалука: Глас.  
 Петрарка 1974: Франческо Петрарка, *Канционијер*, уред. Франо Чале, Загреб &  
 Дубровник: Накладни завод Матице хрватске, Хрватско филолошко друштво &  
 Либер.  
 Сенека 2010: Lucius Annaeus Seneca, *Natural Questions*, translated by Harry M. Hine,  
 Chicago and London: The University of Chicago Press.

## СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Бубања 2007: Никола М. Бубања, „Увод у проучавање рецепције поетског опуса  
 Џона Дана”, *Наслеђе*, година IV, број 6, 121-132.  
 Гарднер 1944: Helen Gardner, ”John Donne: A Note on Elegy V, 'His Picture'”,  
*Modern Language Review* 39, 333-337.  
 Гарднер 1965: Helen Gardner, *John Donne: The Elegies and the Songs and Sonnets*, Lon-  
 don: Oxford University Press.  
 Ендриасен 1967: N. J. C. Andreasen, *John Donne: Conservative Revolutionary*, New  
 Jersey: Princeton University Press.  
 Кољевић 1981: Никола Кољевић, „Књижевни погледи англосаксонских 'нових  
 критичара'”, у: уред. Азра Бакшић, *Модерна шумачења књижевности*, Сарајево:  
 Свјетлост и ООУР Завод за уџбенике и наставна средства, 113-133.  
 Редпат 1968: Theodore Redpath, ed., *The Songs and Sonets of John Donne*, London:  
 Methuen & Co. LTD.  
 Свинден 1979: Patrick Swinden, ”John Donne: 'Air and Angels'”, *Critical Quar-  
 terly*, 1979, Vol. 21, No. 1, стр. 51-54.  
 Смит 1964: Leonard Smith, *Twelve poems considered*, London: Methuen.  
 Смит 1971: , A. J. Smith, ed., *John Donne: The Complete English Poems*, Harmond-  
 sworth: Penguin Books Ltd.  
 Спицер 1974: Leo Spitzer, ”The Exstasie” у: *The Metaphysical Poets*, ed. by Gerald Ham-  
 mond, London: Macmillan, 116-128.  
 Тилјард 1943: E. M. W. Tillyard, ”A Note on Donne's 'Exstasie'”, *The Review of English  
 Studies*, 1943, Vol. XIX, No. 73, 67-70.  
 Хант 1956: Clay Hunt, *Donne's Poetry: Essays in literary analysis*, New Haven: Yale  
 University Press.

## A FORM OF LEMONADE: READING DONNE'S "THE TRIPLE FOOL"

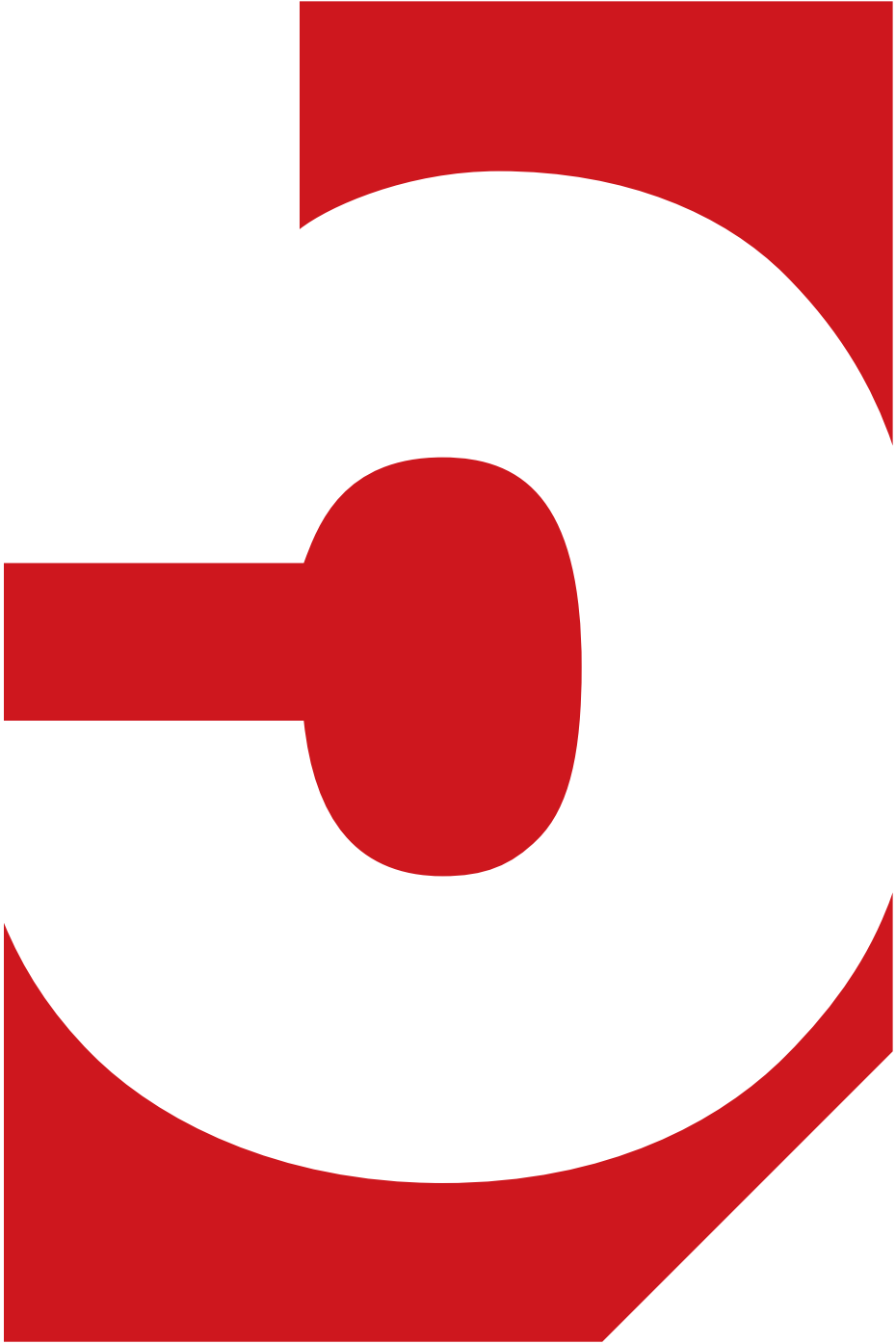
### Summary

The paper presents a reading of Donne's "The Triple Fool", mainly in the methodological tradition of close reading as established by the analytical practice of the New Criticism. Beginning with the discussion of the *persona's* split or doubled, and later trebled identity ("I

am two”) as a way of objectifying, moving away from the individual and personal, the paper goes on to argue that the poem’s various points of *discordia concors* may not necessarily be sensible only in the light of Richards’ seminal concept of hierarchical inclusion of as many opposing drives as possible in the struggle for value. Instead, the poem’s division / multiplication devices, ambivalences, as well as its unification of the discordant, it is argued, exhibit a simple effort at simultaneous externalization of the inner self without simultaneously translating it into the realm of the public and the banal. Uncovering the mostly subtle ambivalences of the poem and interpreting them as points of the poem’s ‘strength and muscularity’ rather than ‘value’, the paper also points towards some of the relatively rarely discussed characteristics of the formalist approach to poetry, namely its ‘aggressive’ and ‘defocussed’, random nature as seemingly abandoned forms of freedom from the par for the course selective construal of ‘problem-focused’ critical approaches.

*Keywords:* ”The Triple Fool”, John Donne, New Criticism, close reading

*Nikola M. Bubanja*





Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Краљевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност*

## ЕВОЛУЦИЈА МИСЛИ РОМАНА ЈАКОБСОНА ОД РУСКОГ ФОРМАЛИЗМА ДО СТРУКТУРАЛИЗМА<sup>2</sup>

У раду је представљен развој поетике Романа Јакобсона, чувеног лингвисте и теоретичара књижевности, уз указивање, како на утемељеност његове мисли у истраживањима руског формализма, тако и на потоње ослањање на структуралистичке теорије двадесетог века. Такође, разматрају се и поједини појмови Јакобсонове теорије, као и његове иновативне дефиниције поезије и поетског језика, уз истицање доследности његове теоријске мисли о књижевности која се временом унапређивала и постајала слојевитија и компактнија.

*Кључне речи:* Р. Јакобсон, руски формализам, структурализам, поетски језик, естетска / поетска функција, поступак, структура, доминанта

Роман Јакобсон је свој приступ поезији формулисао у дугачком временском периоду, у којем долази до својеврсне еволуције његове теорије. Он је међу првима успео да одређена научна достигнућа из лингвистике примени на проучавање књижевности. Наиме, велики значај за развијање читаве поетике руског формализма имала је лингвистика. Она је била једна од наука која се убрзано развијала, у којој су се јављале бројне нове идеје, које су доносиле нове резултате. Почетком XX века почиње својеврсна лингвистичка експанзија и примена њеног метода проширила се и на науку о књижевности. Први кружок који су образовали руски формалисти у Москви 1915. године носио је назив *Московски лингвистич-*

1 pandorajelski@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ки кружок. Неки од чланова *Ојојаза, Друштва за изучавање поетског језика*, које је основано годину дана касније, у Петрограду, били су такође лингвисти. Новица Петковић сматра да је овакав однос формалиста према лингвистици, као првој суседној научној дисциплини, разумљив и да је нужно морао да буде такав када се има у виду колико су формалисти држали до самог материјала, медијума књижевности. (Петковић 1988: 76) Руска формална школа дала је основе за даља структурална и семиотичка тумачења књижевности. У делу Романа Јакобсона може се пратити еволуција од формализма ка структурализму, од *Московског* (1915) до *Прашког лингвистичког кружока* (1926). Ипак, у развоју његове мисли постоје одређене константе, као што је идеја о природи поезије, о томе шта је то што њу одваја од свих других језичких облика. Још у првим текстовима који се јављају у оквиру формализма и његових зборника, Јакобсон се пита о природи поезије покушавајући да је ближе одреди у систему књижевности.

У тексту о Велимиру Хлебњикову из 1919. године, Јакобсон излаже формалистичке ставове као што је онај о неопходности семантичке аутономије текста, сматрајући да књижевност треба проучавати средствима која су њој примерена, адекватна њеном материјалу, а то је језик. Формалисти су тежили да одреде суштински предмет науке о књижевности. Јакобсон стоји на страни унутрашњег приступа делу, критикујући затечени спољашњи приступ. У тексту „Шта је поезија?“, аутор брани формализам од оптужби које тврде да формалистичка наука о књижевности занемарује однос уметности према друштвеном животу, као и да стоји иза кантовске естетике и ларпурлартизма, износећи следећу тврдњу: „Оно што наглашавамо није сепаратизам уметности, већ аутономност естетске функције.“ (Јакобсон 1978: 117) Јакобсон захтева да се проучава оно што дато дели чини литерарним, а поступак, у духу формализма, проглашава за основни предмет интересовања. У следећем одломку предочени су његови кључни ставови:

„Тако, предмет науке о литератури није литература, већ ‘литерарност’, тј. оно што дато дело чини литерарним. Међутим, до сада су се историчари књижевности углавном понашали као полиција која, имајући задатак да ухапси одређену личност, за сваки случај приведе и све остале људе који су се затекли у стану, па и оне који су случајно пролазили улицом. Тако је историчарима књижевности све добро дошло: живот, психологија, политика, филозофија. Уместо науке о литератури стварао се конгломерат дилетантских дисциплина, као да се заборављало да ти предмети припадају одговарајућим наукама – историји филозофије, историји културе, психологији, итд. – и да ове науке могу природно да користе и књижевне споменике као непотпуне, другоразредне документе. Ако наука о књижевности хоће

да постане науком, она мора признати књижевни *поступак* за свог јединог јунака.” (57)

Јакобсон се залаже да предмет проучавања буду сами поступци обликовања материјала, језичког градива. Руски формалисти су поклањали посебну пажњу начину на који је дело направљено – поступку. Књижевно дело, по њима, настаје претварањем естетски индиферентног материјала у естетски значајну ствар. У својим анализама полазе од поступка, баве се врстама поступака, њиховим функцијама и комбинацијама, да би затим дошли до схватања књижевности као система који еволуира у времену. Петковић наглашава да је „крајњи и далеки циљ руских формалиста такође било откривање *језика* или *кода* књижевности као особитог вида човекове делатности, у чему су их касније следили структуралисти и семиотичари (Петковић 1988: 75)”.

Схватање о специфичности, посебности поетског језика у односу на друге језичке врсте срећемо већ код Шкловског. У култном тексту „Уметност као поступак”, он исистира на конструкцији: „на крају се појавила снажна тенденција за стварањем новог језика – специфично поетског; на чело те школе, као што је познато, стао је Велимир Хлебњиков. Тако долазимо до дефиниције поезије као закованог, изломљеног говора. Поетски говор је говор-конструкција.” (Шкловски 1970: 93) Не можемо, а да не уочимо сличност са Јакобсоновим ставом који поручује да „форма за нас постоји само док је примамо са тешкоћом, док осећамо отпор материјала. (Јакобсон 1978: 51)”

Шкловски и Јакобсон полазе од Хлебњикова и руских футуриста, који су као песници интуитивно препознали, оно што ће касније формалисти теоријски разрадити, да језик поезије има сопствене законе. Руски футуристи су упутили захтев за стварањем нових речи. Њихова поезија руши каноне претходног песништва. Појавом будетљана долази до својеврсне револуције у језику. Формалисти с правом примећују да поезија футуриста разбија аутоматизам опажања.<sup>3</sup> Јакобсон увиђа да су већ италијански футуристи упутили захтев за обновом уметничке форме. (53) Познат је њихов захтев за речима у слободи (*parole in liberta*), а подстакнути њиме руски футуристи инсистирају на новој самоценој, самосвојној, речи. *Технички манифести литературе*, који се појавио три године након првог футуристичког манифеста, установио је принцип ре-

3 О почелима сопствених истраживања језика, а потом и о фасцинацији поезијом симболизма и футуризма Јакобсон говори у дијалогу са Кристином Поморском у књизи *Разговори: Лингвистика, поезика, култура XX века*. (в. Јакобсон, Поморска 1998: 11-20) Такође, његову повезаност са футуристичким покретом и идејама заумног језика разматра и Ричард Бредфорд у књизи *Роман Јакобсон: Живој, језик, уметности* (в. Бредфорд 1995: 62-70)

волуционисања кроз речи у слободи, као нужност еволутивног процеса ослобађања поетског израза. С друге стране, руски бюджетљани, у зборнику *Шамар јавном мњењу*, прокламовали су лепоту самоцене речи. Реч као таква има своју аутономну снагу, па чак и слово као такво.<sup>4</sup> У поезији је битна самостална, по себи вредна реч (*самоценое слово*) о чему Јакобсон каже следеће:

„Ако ликовна уметност представља уобличавање по себи вредног материјала визуелних представа, музика – уобличавање по себи вредног звучног материјала, а кореографија уобличавање по себи вредног материјала – покрета, онда поезија као што каже Хлебњиков, представља уобличавање по себи вредне, *самосталне* речи.” (Јакобсон 1978: 56, 57)

Увиђањем да су „руски футуристи били зачетници *самосталне по себи вредне речи* као *канонизованог* обнаженог материјала (55)” Јакобсон, такође, истиче и битну разлику између италијанског и руског футуристичког покрета. Наиме, код Италијана жеља за увођењем новог произлазила је отуда што су желели да искажу нове чињенице из психичког и физичког света, док бюджетљани иду обрнутим путем – чим се јави нова форма, мора се јавити и нов садржај, тако код њих форма условљава садржај.

Разматрајући поезију футуризма, Јакобсон је дао две своје чувене дефиниције поезије. Поезија је, сматра он, „исказивање усмерено на израз (56)”, али она је и „језик у његовој естетској функцији (57)”. Оваквим одређењима покушао је да раздвоји језик поезије од осталих језичких облика. Јакобсон развија идеју формалисте Лава Јакубинског, који је први разграничио песнички и практични језик, у овом другом функција комуникације је доминантна, језик је лишен самосталне вредности. У поезији то није случај, фокусирани смо на језик као такав. Јакобсон увиђа да у поезији језичка организација постаје сама себи циљ, реч је о специфичној употреби језика. Јакубински (1970: 138) увиђа да у практичном, разговорном језику не обраћамо пажњу на звучање речи, оно не допире до јасне сфере свести, речи служе само као средство комуникације. Међутим, у језику стиха пажња је усредсређена на звучање, само присуство ритмичке конструкције говора указује на свесно доживљавање звукова у песничком језику. Јакобсон се надовезује на поменуто схватање:

„У емоционалном и песничком језику, језичке представе (како фонетске тако и семантичке) привлаче на себе већу пажњу, веза између звуковне

4 Иако је Маринети, у манифесту, изнео захтев за речима у слободи, у поезији италијанског футуризма то није заживело. Наиме, у њиховој поезији нема нових речи осим неких онома-топејских израза. За разлику од њих Хлебњиков, у свом језичком експерименту, ствара обиље новоскованих, измишљених речи.



стране и значења тешња је и приснија, а самим тим језик постаје револуционарнији, будући да се уобичајене асоцијације по близини потискују у други план.” (Јакобсон 1978: 56)

У тексту „Шта је поезија?”, Јакобсон покушава да одреди границу која дели песничко дело од онога што оно није. У ранијим епохама круг тема једног песничког дела био је ограничен, тачно се знало који су мотиви долазили у обзир:

„Кроз прозор – то је био омиљени готски мотив, иза којег је обавезно светлео месец. Данас је за песника сваки прозор једнако поетичан, од огромног прозора – огледала робне куће, све до прозорчића сеоске крчме, густо упрљаног мувама. А кроз песничке прозоре данас је могуће видети свашта.” (105)

Да ли ћемо нешто назвати песничким делом не зависи од тога који су мотиви употребљени. Јасно је да данас све може бити предмет песништва. Аутор се пита, у чему је поетско обележје, каква је природа речи у поетском делу? Израз добија властиту тежину и вредност, „реч се доживљава као реч (118)”, а не као пуки представник именованог предмета или као изражавање емоције. Леон Којен, анализирајући Јакобсонову поетику, наводи како реч у поезији

„добија аутономну звуковну и семантичку вредност престајући да буде обично средство преношења, немогућност парафразе природна је последица околности да се у конституисању песничког значења користи сав семантички потенцијал речи, а не само онај који нам омогућава да их употребљавамо за различите циљеве у свакодневном споразумевању.” (Којен 1978: 16)

Јакобсон сматра да је у поезији потребно нагласити да знак није идентичан са предметом, будући да је

„поред непосредне свести о идентичности између знака и предмета (А је А□) нужна непосредна свест о одсуству идентичности (А није А□); ова антиномија је неопходна, јер без противречности нема кретања појмова, нема кретања знакова, однос између појма и знака се аутоматизује.” (Јакобсон 1978: 118)

Цитирани одломак потврђује његово уверење да речи у поезији могу имати самосталну, аутономну вредност, какву немају у другим језичким облицима, само ако су ослабљене уобичајене асоцијације по близини. Тачније, у поезији се не сме догодити да са речи несвесно, неопажено прелазимо на представу о означеном предмету, не задржавајући се на речи као таквој, на њеној звуковној, морфолошкој и семантичкој особености.

Одбацујући традиционалну дихотомију садржај/форма, руски формалисти књижевно дело почињу да посматрају као сложену и динамичну конструкцију. Роман Јакобсон и Јуриј Тињанов унели су неке нове ставове у формалистичку теорију књижевне еволуције. Поменути теоретичари су успели да модификују схватање о књижевној еволуцији баш зато што су књижевно дело схватили као структуру, а не више само као поступак. Тињанов тако сматра да је књижевност „динамичка говорна конструкција (Тињанов 1970: 274)”. Јакобсон (1978: 124), у тексту „Доминанта”, говори о тој промени у оквиру формализма. Наиме, у раним делима формалиста, код Шкловског на пример, песничко дело је дефинисано као скуп уметничких поступака, а поетска еволуција виђена као смена једних поступака другим. Даљим развојем формализма, јавило се схватање песничког дела као структурираног система, правилно организованог хијерархијског скупа уметничких поступака. Поетска еволуција састоји се у померањима унутар те хијерархије. Новица Петковић, такође наглашава да почев од 20–их година XX века „формалисти све више говоре о динамизму, конструкцији, и динамичкој конструкцији (Петковић 1988: 98)”.

Без појма структуре данас се наука о књижевности не може ни замислити. Појам постаје актуелан и у другим наукама у 20. веку. Под утицајем Де Сосира, Јакобсон је пренео термин у науку о књижевности. Идеја о књижевном делу као структури постала је средишња у 20. веку. По овом учењу књижевно дело је структура, организована целина различитих елемената, а главна карактеристика је њена динамичност. Њени елементи се налазе у напетом, динамичном и хијерархијском односу, с тим што је један елемент увек доминантан тако да одређује природу читаве структуре. Тако је по Тињанову (1970: 275) кључни, конструктивни фактор у стиху ритам, а семантичке групације би биле материјал, потчињени елементи у структури.

Јакобсон, у тексту „Шта је поезија?”, говори о појму структуре: „Поетско обележје је углавном пуки саставни део сложене структуре, али саставни део који нужно мења остале елементе и саодређује природу целине.” (Јакобсон 1978: 117) Затим, у тексту „Доминанта”, наставља своја разматрања и проширује ово схватање. Динамизам структуре остварује се захваљујући томе што сви елементи нису подједнако значајни, већ доминантни елемент одређује природу читаве структуре, стога можемо говорити о доминантним и потчињеним елементима:

„Доминанта се може дефинисати као средишна компонента уметничког дела: она усмерава, одређује и преображава остале компоненте. Доминан-

та је та која јамчи за целовитост структуре. Доминанта даје специфичност делу.” (Јакобсон 1978: 120)

Говорећи о структури књижевног дела Јакобсон је већ увелико припадао *Прашком лингвистичком кружоку*. Чешки структурализам, који се јавља између два светска рата, у средиште истраживања поставља појмове структуре, функције и знака. Процват доживљава оснивањем *Прашког лингвистичког кружока* 1926. године, а Јан Мукаржовски је његов најзначајнији представник. Истакнуту улогу имао је и Роман Јакобсон, који је у Праг је стигао 1920. године. На чешки структурализам значајно су утицали радови Едмунда Хусерла, Романа Ингардена и Ернста Касирера, али и руски лингвисти од којих ће неки постати и чланови кружока. Лингвистичке основе чешког структурализма морају се тражити у схватањима Фердинанда де Сосира<sup>5</sup>. Јакобсон је многе његове идеје уградио у своју теорију. Када говоримо о чешком структурализму, не можемо, а да не уочимо да су они преобликовали многе ставове својих претходника, руских формалиста.

*Тезе прашког лингвистичког кружока* из 1929. године представљају манифест чешког структурализма, а међу ауторима који су учествовали у његовом састављању био је и Јакобсон. Поред истицања у први план структуралних особености језика, инсистира се на испитивању књижевног, затим поетског језика, и њихових функција. У одељку „О песничком језику”, Јакобсон развија идеју, на којој је инсистирао и у оквиру руског формализма, о разликама између песничког језика и комуникативног језика:

„Из тезе да је песнички језик усмерен на изражавање само, произлази, да сви слојеви језичког система, који у комуникативном језику имају само помоћну улогу, добијају у песничком језику већу или мању самосталну вредност. Језичка средства груписана у овим слојевима и узајамни однос слојева који смерају ка аутоматизацији у комуникативном говору, у песничком језику смерају ка актуелизацији.” (Јакобсон 1986: 166)

5 Фердинанд де Сосир, као представник структуралне лингвистике, разликује два појма, *langue* – језик као апстрактан систем правила који омогућује нашу комуникацију, и насупротив њему *parole* – говор, свака појединачна манифестација језика. Де Сосир језик схвата као структуру, систем сачињен од знакова. По Јакобсону и књижевност је систем знакова али другостепени у односу на природни систем знакова. Као битан појам у Де Сосировој концепцији јавља се појам знака. Знак, по њему, има двоструку природу: означитељ (*signifiant*) и означени (*signifié*) – оно што подразумевамо када видимо знак, идеја која се рађа у глави када видимо конвенционални знак. Поменута идеја о двострукој природи знака, означитеља и означеног, инспирисала је и чешке структуралисте, који за разлику од формалиста, књижевно дело схватају као знак. У складу са Де Сосировом теоријом, Јан Мукаржовски разликује књижевно дело као артефакт, ствар (дело као знак, задржава самосталност, није ни директан израз ауторове психе, нити одговара читаочевој свести), и дело као естетски предмет (значањски корелат артефакта који настаје у свести читаоца, унутрашња структура која се конституише у свести примаоца).

Он даље разматра на које све начине може доћи до актуелизације. Наиме, језик стиха се одликује нарочитом хијерархијом вредности. Ритам је принцип организације, а са њиме су у чврстој вези и и остали фонолошки елементи стиха: мелодика, понављање фонема, и фонемских групација. Комбиновањем тих елемената са ритмом настају канонска средства стиха (рима, алитерација, ...). „Паралелизам звучних структура (167)”, који се реализује ритмом, римом, и тако даље, јесте једно од најефикаснијих средстава да се актуелизују различити језички слојеви. Такође, и песнички речник је актуелизован као и остали слојеви песничког језика. Разликује се како од дате песничке традиције, тако и од комуникативног језика. Упадљиве, неуобичајене речи као што су варваризми, неологизми, архаизми, песнички су вредне, значајне, јер се разликују од речи комуникативног језика. (Ibid.) Као што видимо, у Јакобсоновом схватању природе речи у поезији, нема битне промене, он и даље инсистира на усмерености на израз, посебној употреби језика у песничком делу, разрађујући идеју, коју је изнео још у свом раном тексту о Хлебњикову. У следећем одломку очигледно је да подржава своју ранију тезу, али усваја терминологију структурализма:

„Организациона одлика уметности, којом се она разликује од осталих семиолошких структура, јесте усмереност никако на оно што се означава, већ на сам знак. Тако је организациона одлика песништва усмереност на вербално изражавање. Знак је доминанта у уметничком систему.” (169)

У тексту „Доминанта”, Јакобсон каже да су у почетку формалисти стављали знак једнакости између песничког дела и естетске, поетске функције, а да је такво изједначавање несумњиво погрешно, јер се песничко дело не ограничава само на естетску функцију, него има и многе друге. (Јакобсон 1978: 122) Јакобсон дели ово схватање са чешким структуралистима који сматрају да песничко дело као уметничко дело може да врши истовремено више функција (етичка, васпитна, сазнајна, политичка), као и да током времена мења функције. Најчешће облик замене током времена јесте промена доминантне функције. Мукаржовски сматра да је естетска функција специфична за једно уметничко дело, без ње би оно престало да буде то што јесте. Од осталих функција се разликује по томе што језичка средства користи у сврху „естетске самосврховитости (Мукаржовски 1986: 52)”, а не у сврху комуникације. „Циљ песничког изражавања јесте естетско дејство (50)”, сматра Мукаржовски.

Естетска функција поседује способност да остале функције хармонизује, помажући да се оне организују у складну целину. С друге стране,

Јакобсон замера механицистичком схватању, које признаје многострукост функција песничког дела, али га посматра као механички збир функција. Потенцирајући референцијалну функцију, они понекад дело сматрају простим сведочанством о културној историји, друштвеним односима и пищевој биографији. Супротно једностраном монизму и једностраном плурализму, постоји становиште које комбинује свест о многоструким функцијама песничког дела са схватањем његове целовитости, тј. оне функције која обједињује и одређује песничко дело. У складу са тим схватањем Јакобсон успоставља следећу дефиницију:

„Песничко дело треба дефинисати као језичку поруку чију доминанту представља естетска функција.” (Јакобсон 1978: 123)

Дело је овако схваћено као вишеслојна, хијерархизована структура, у оквиру које се јављају различите функције и међу којима је једна увек доминантна. Оно по чему се поезија разликује од других језичких система није присуство другачијих елемената, већ то да постојећи елементи функционишу на другачији начин унутар језичке структуре. У поетском делу, они су тако уклопљени да истичу језичку организацију у први план.

Роман Јакобсон, у својим истраживањима, остаје доследан двома поставкама – да је поетика интегрални део лингвистике, као и да поетску функцију треба посматрати у односу према осталим функцијама језика. Ове идеје потврђује и његов позни чланак „Лингвистика и поетика” из 1960. године, где он наставља да развија и заокружује своја схватања о природи песничког језика. Језик у књижевности, Јакобсон схвата као секундарну структуру, другостепени систем знакова у односу на систем природног језика. У овом есеју он полази од општих претпоставки о функционисању језика. Он пласира једну схему која се налази у основи сваког „говорног догађаја (Јакобсон 1966: 289)”. Реч је о шест чинилаца сваког вербалног понашања: пошиљалац, прималац, порука, која захтева ванјезички контекст, на који се односи, затим, језички код, путем којег је дефинисана порука, који је заједнички пошиљаоцу и примаоцу, и наравно физички и психолошки контакт међу њима. Јакобсон даје и схематски приказ поменутих чинилаца:

контекст  
порука  
пошиљалац ----- прималац  
контакт  
код

За сваки од ових шест чинилаца везује се по једна функција језика. Језичка структура зависи од доминантне функције. Тако, на пример, ако

је циљ пошиљаоца саопштавање чињеница или идеја, акценат је на вањјезичком контексту, доминантна функција је референцијална. Када је реч о жељи за потенцирањем осећања и реакција пошиљаоца онда преовлађује емотивна функција, с друге стране ако се инсистира на изазивању реакција и осећања примаоца онда је доминантна конативна функција. Усмерење првенствено на контакт, одржавање, обнављање везе са саговорником има као доминантну фатичку функцију. Када се учесницима вербалног општења укаже прилика да провере да ли употребљавају исти код, преовлађује метајезичка функција. И коначно „усмереност (Einstellung) на ПОРУКУ као такву, довођење у фокус поруке зарад ње саме, – то је ПОЕТСКА функција језика (294)”. Под поруком не подразумева неки садржај, већ сам текст као лингвистичку форму. Слично схватање срећемо и код Мукаржовског: „Естетска функција, међутим, која овако доминира у песничком језику (а која је у другим функционалним језицима само пропратна појава) привлачи усредсређивање пажње на сам језички знак.” (Мукаржовски 1986: 50)

Леон Којен (1978: 23) примећује да у тексту „Лингвистика и поетика” долази до извесне промене раније Јакобсонове идеје. Наиме, он више не супротставља песнички језик другим врстама језика позивајући се на различит однос према комуникацији. Поетска, естетска функција раније супротстављена функцији комуникације сада је дефинисана унутар теоријског оквира који претпоставља применљивост појма комуникације на језичку активност уопште. Сходно претходној схеми, Јакобсон је језичке функције представио на следећи начин:

референцијална  
 емотивна    поетска    конативна  
                   фатичка  
                   метајезичка

Још једна битна новина, поред тога што одустаје од ранијег уопште-ног контраста између поетске функције и функције комуникације, јесте испитивање механизма деловања поетске функције. Иако је у ранијим истраживањима дефинисао поетску функцију као доминантну, тек сада нам открива начин функционисања њеног механизма. У оквиру те анализе, текст „Лингвистика и поетика”, доноси и чувену дефиницију поетске функције језика. По Јакобсону, у основи нашег целокупног вербалног понашања стоје две основне операције селекција и комбинација. То значи да у говору, најпре, са осе селекције, бирамо неку реч из скупа сличних именица којим располажемо, затим желимо да је повежемо са одређеним коментаром, постављамо је на осу комбинације, па се поново враћамо на

осу селекције.<sup>6</sup> Тако искази који се јављају на оси комбинације могу да се шире у недоглед. На оси селекције, метафоричној језичкој оси, одабир се врши по принципу сличности. Након селекције долази комбиновање на оси комбинације, метонимијској оси, које се обавља по принципу синтагматског суседства, близине. У поетском језику долази до поремећаја. Принцип селекције, одабира по сличности, постаје једини важећи. Тако долазимо до чувеног Јакобсоновог принципа: „Поетска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу комбинације”. (Јакобсон 1966: 296) Овакво вербално понашање среће се само у поезији. Сходно томе Јакобсон сматра да „у поезији, где се сличност надограђује на близину, свака метонимија је помало метафорична а свака метафора има метонимијски призивок (313)”. Поетска функција подразумева да се у исти мах постављају речи које су фонолошки и граматички сличне – „речи сличног звучача привлаче се и значењем (314)”. У песничком језику речи се не слажу по неком логичком принципу, него настоје да се додирују по звуку, да су сличне саме по себи. Потребно је да се и на синтагматској оси уочи принцип сличности (разне алитерације, слични слогови, нагласци, итд.).

Поетска функција језика подразумева максимално истицање самог текста у први план. У поетском језику свака реч избија у први план. Ако се сада присетимо Јакобсоновог раног текста о Хлебњикову увидећемо да и ту заступа идентичну идеју да је поезија „исказивање усмерено на израз (Јакобсон 1978: 56)”. Есеј „Лингвистика и поетика”, доноси још један значајан закључак, последица тога што естетска функција има примат над референцијалном у поетском делу, јесу двосмислени предмети. (в. Јакобсон 1966: 314) Ова идеја има корене у његовом ранијем схватању да су у поезији ослабљене уобичајене асоцијације по близини као и да знак није идентичан са предметом у поетском језику. (в. Јакобсон 1966: 118)

Јакобсон, у тексту „Лингвистика и поетика”, инстистира на идеји да лингвистика, чији је предмет бављења језик, мора да укључи и поезију у своје студије. Замисао да су лингвистика и наука о књижевности чврсто повезане, није га напуштала кроз читаво његово проучавање језика и књижевности. Иако је јасно да је Јакобсон пролазио кроз различите фазе у свом развоју, константно је био заокупљен питањем о природи поезије, о томе шта је *differentia specifica* поезије. Међутим, он није остајао на статичним дефиницијама, већ се непрестано трудио да их унапреди. Као што Јуриј Тињанов (1970: 267) примећује теорија књижевности не би требало да се такмичи са математиком у давању изузетно стабилних и

6 Осу селекције и осу комбинације Јакобсон уводи по узору на Де Сосирову парадигматску и синтагматску осу.

сигурних дефиниција, јер оне у теорији књижевности не само што нису основа, већ су последице, које се непрестано мењају уз еволутивну књижевну чињеницу. Јакобсон је развијајући се од формализма ка структурализму успео да усаврши своју теорију, у смислу да не само да је уочио специфичну употребу језика у поезији, већ је успео да одреди оно чиме се одликује песнички језик као такав.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бредфорд 1995: R. Bradford, *Roman Jakobson: Life, language, art*, London: Routledge.
- Јакобсон 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Јакобсон 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, izbor tekstova i predgovor: Leon Kojen, Beograd: Prosveta.
- Јакобсон 1986: R. Jakobson, „О песничком језику”, u: Jan Mukaržovski, *Struktura pesničkog jezika, Teze Praškog lingvističkog kružoka*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Јакобсон, Поморска 1998: Р. Јакобсон, К. Поморска, *Разговори: Лингвистика, поетика, култура XX века*, Београд: Народна књига Алфа.
- Јакубински 1970: L. Jakubinski, „О звучима језика и стиха”, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor: Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta.
- Кojен 1978: L. Kojen, „Jakobsonova poetika”, u: *Ogledi iz poetike*, izbor tekstova i predgovor: Leon Kojen, Beograd: Prosveta.
- Мукаржовски 1986: J. Mukaržovski, *Struktura pesničkog jezika, Teze Praškog lingvističkog kružoka*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Петковић 1988: N. Petković, „Poetika avangarde kao avangardna poetika, Teorijska načela ruskih formalista”, u: *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo: Svjetlost.
- Тињанов 1970: J. Tinjanov, „Knjizevna činjenica”, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor: Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, „Umetnost kao postupak”, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor: Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta.

## EVOLUTION OF ROMAN JAKOBSON'S THOUGHT FROM RUSSIAN FORMALISM TO STRUCTURALISM

### Summary

The paper presents the development of the poetic of Roman Jakobson, a famous linguist and literary theorist, with an indication to the foundation of his thinking in the research of Russian formalism, and also to the subsequent reliance on structuralist theories of the twentieth century. It also discusses the basic concepts of



Jakobson's theory, as well as its innovative definitions of poetry and poetic language, with emphasis on the consistency of his theoretical thinking about literature that was eventually improved and became more stratified and compact.

*Key words:* R. Jakobson, Russian formalism, structuralism, poetic language, aesthetic / poetic function, device, structure, dominant

*Jelena N. Arsenijević Mitrić*



Душан Р. ЖИВКОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за филологију  
Катедра за српску књижевност

## РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОЈ МИСЛИ УМБЕРТА ЕКА<sup>2</sup>

У раду се анализирају утицаји, преображаји ставова руског формализма, као и разлике у односу на формалистичке идеје у књижевнотеоријској мисли Умберта Ека. Посебна пажња је посвећена Ековом односу према форми, коду, интенцији дела, двосмислености, Јакобсоновој теорији организованог насиља песничке форме над језиком, појму онеобичавања у текстовима Шкловског, фабули и сизије, као и Бахтиновом дијалогизму и полифонији. Наведене термине Еко осавременује и трансформише, водећи дијалог са њима у стварању интердисциплинарног приступа обележеног теоријом отвореног дела, а касније и семиотичким системима и метатекстуалним постмодерним перспективама.

*Кључне речи:* руски формализам, интенција, двосмисленост, онеобичавање, отворено дело, фабула, сизије

### Увод

Умберто Еко (Umberto Eco, 1932) *романописац, есејиста, филозоф културе*, теоретичар књижевности, професор семиотике на Универзитету у Болоњи, утицао је, пре свега, на савремену теорију књижевности и уметности својим студијама посвећеним модерној култури, од објављивања

<sup>1</sup> rzivkovic1@sbb.rs

<sup>2</sup> Рад је део истраживања на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

вања студије *Отворено дело* (*Opera aperta*, 1962) која представља прекретницу у савременом поимању уметности у артикулисању система који су, уз мноштво модификација, допуњавани у студијама *Одсушна структура*, *Култура*, *информација*, *комуникација*, *Семантика* и *филозофија језика*, *Границе тумачења*, *Lector in Fabula* *Метафора*, *Симбол*, *Код*, као и у збиркама огледа *О књижевности*, *Шести шећерни по нарајивној шуми*, *Између лажи и ироније*, итд.

Међутим, наука о књижевности није довољно пажње посветила питањима утицаја на књижевнотеоријску мисао Умберта Ека, као и њиховим модификацијама и разликама које су у међусобном преплитању постале чиниоци Ековог поимања књижевности и уметности. Вођени овим ставом, у овом раду ћемо анализирати опште односе према теоријама руског формализма у књижевнотеоријској мисли Умберта Ека, пошто је у свим наведеним текстовима, евидентан Еков конструктиван према методолошком и интерпретативном наслеђу руског формализма, модификованог у новог контексту.

У овом контексту, Екову књижевнотеоријску мисао посматраћемо као репрезентативан пример односа према формализму у савременој науци о књижевности и у семиотици уопште, пошто је Еко у проучавању књижевности и уметности пресудно утицао на целокупни присуп у теоријским разматрањима који је настао дефинисањем појмова отвореног дела, границе тумачења, дијалога аутора и читаоца, као и дијалога текста у стварању метапозиције као свести кључне за обликовање ерудиције постмодерног доба.

Наведене релације ћемо интерпретирати посредством Ековог односа према формалистичком поимању грађења дела, посебно према дефиницији Бориса Томашевског (Борис Викторович Томашевский; 1890—1957), односу Ековог појма интенције дела и формалистичке идеје о семантичкој аутономији текста, односу пошљаоца, поруке и примаоца, онеобичавању код Шкловског (Виктор Борисович Шкловский, 1893—1984) односу према Јакобсоновом (*Роман Осипович Якобсон* 1896—1982) поимању кода, схватања поезије као насиља над језиком и Ековог поимања организованог нереда, Ековом схватању и употреби појмова фавуле и сјажа, као и Бахтиновог (Михаил Михайлович Бахтин, 1895—1975) утицаја на Екове теоријске принципе везане за дијалоге међу текстовима и генерално у односу према Ековим аутопоетичким ставовима.

## Форма

У поднаслову Екове студије *Отворено дело* – „Форма и неодређеност у савременим поетикама” („*Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*”) евидентна је блискост са формалистичким начелима обликовања књижевног дела, с тим што Еко додаје још елемент „неодређености”, као ауторове сугестије динамичности преображаја форме посредством које се остварује отвореност значења.

Овај процес доминантан је у поглављу „Облик и отвореност” у коме Еко парафразира прву реченицу из *Теорије књижевности* Бориса Томашевског: „Циљ је поетике (или – теорије књижевности) да проучи како се граде књижевна дела”. (Томашевски 1972: 3). Међутим, Еко не наводи експлицитно извор ове парафразе, јер је у Ековој перспективи појам грађења књижевног дела, (у смислу у ком га је употребио Томашевски), постао не само општи аспект карактеристичан за формалистичку мисао, већ и општи елемент књижевнотеоријског наслеђа 20. века.

Дакле, поред експлицитних утицаја руског формализма на Екову књижевнотеоријску мисао, пре свега у невођењима ставова Јакобсона и Шкловског, присутан је и имплицитни утицај формализма у поимању форме и циља теорије књижевности уопште, као имплицитна свест коју Еко даље надграђује. Наиме, првобитне принципе из првог издања студије *Отворено дело* Еко је постепено допуњавао управо детаљнијим проучавањима руског формализма и структурализма: у студији *Границе тумачења*, Еко ретроспективно, аутокритички истиче измене у односу на прво издање *Отвореног дела*: „У издању из 1967, после прерађене француске верзије из 1965. и после мог сусрета са Јакобсоном, руским формалистима, Бартом и фанцуским структурализмом) написао сам „пажњу ваља преместити с поруке, као објективног система могућих информација, на комунативни однос између поруке и примаоца: на однос у коме интерпретативна одлука примаоца представља стварну вредност могуће информације ” (Еко 2001: 21).

Након наведених ставова, истичемо да се Еков однос према форми не састоји само у проучавању посупака посредством којих је дело остварило свој облик, већ и у свести да се дело непрестано самоостварује и мења своје облике у сваком новом дијалогу са читаоцем, пошто је у теорији отвореног дела, (уместо класичне улоге пасивног примаоца), и читаоцу пружена могућност учешћа у грађењу књижевног дела.

## Код

Еко не тежи успостављању кохерентног појмовног система, већ користи интердисциплинарне термине, које преузима из естетике, лингвистике, семиотике, теорије и историје књижевности и уметности, постајући чак и филозофију кода у духу отворености значења: „Код није правило које затвара, већ може да буде правило – матрица које отвара, које омогућава стварање бесконачних појава, дакле, он је почетак игре, једног неконтролисаног вртлога” (Еко 2004: 15). Еко је у овој дефиницији преобразио конвенционално поимање кода као затвореног система значења, при чему је истакнута његова формална и семантичка динамичност, као и процес комуникације са другим „кодovima”<sup>3</sup>. У овом случају Еко истовремено врши селекцију Јакобсоновог поимања кода које модификује у истицању динамичности контекста: „Отуда се код у свом првом појављивању, као и у Јакобсоновој фонологији, представља више као механизам који омогућава међусобни преображај двају система, него као онај који омогућава комуникацију” (Еко 2004: 14). Тако је истакнута формална и семантичка динамичност кода, као и процес комуникације са другим кодovima. Анализа овог процеса у теорији Умберта Ека, самим тим, обухвата унутрашњи и спољашњи контекст, од генерисања отвореног дела до многострукости његовог семантичког преображаја у процесу рецепције.

### Однос Ековог појма интенције дела (*intentio operis*) и формалистичке концепције семантичке аутономије текста

У збирци огледа *Између лаж и ироније (Tra menzogna e ironia)* у есеју *Несавршена биографија Корџа Малџезеа*, Еко истиче један суштински формалистички став антипозитивистичке природе, у контексту трагања за истином искључиво у семантици текста: „Али ја се не уздам много у писце, који често лажу. Ја се уздам само у штиво” (Еко 2000: 93).

Ипак, поред овог става, Екова књижевнотеоријска мисао обележена је и „културном семиотиком” (Еко 2004: 15), дакле, и проучавањима културног контекста у коме је дело структурирано, али не у виду ком су позитивисти посматрали као производ аутора, у духу историзма, биогра-

<sup>3</sup> У студији *Границе шумачења*, Еко истиче једну од основних одлика поезике отвореног дела: „Будимо реални – ништа није богатије значењем од текста који тврди да се са смислом развија” (Еко 2001: 14). У овом контексту, Еко успоставља јасну дистинкцију интенција текста и интенција аутора. У ширем смислу, читалац, књижевни ликови и аутор постају део текста и њихова суштинска егзистенција остварена је у самом делу које представља универзум значења.

фитма и социологизма (против чије су се искључивости борили руски формалисти), већ у виду проучавања културолошких аспеката значајних за интерпретацију значења која постоје искључиво у тексту.

Да би се наведени односи детаљније расветлили, треба истаћи да паралелу са формалистичким идејама проналазимо и у студији *Границе тумачења*, у Ековој употреби појма *intentio operis* (интенције дела, тежње дела ка бесконачности значења) у којој сматра да је интенција дела изнад интенције аутора (која је, наравно, релевантна, али и ограничена), и да идеални читалац треба да трага за истином у интенцији дела<sup>4</sup>, јер аутор ствара дијалог са читаоцем и сугерише нова значења. Интенција дела (*intentio operis*)<sup>5</sup>, обједињује односе ауторове сугестије и читаоцевог „коауторства”.

Према томе, треба истаћи да Еко проширује формалистичко схватање значаја проучавања форме текста, управо појмом пресумптивног читалачког искуства које заправо непрестао мења текст тежећи свеобухватности могућих тумачења једног дела. Интерпретација зависи од искуства емпиријског читаоца, који тежи да постане идеални читалац. Тако појединачно читалачко искуство заправо постаје део цивилизацијског искуства. Другим речима: истина је у искључиво у тексту, што повезује Ека са формализмом, али с друге стране, читалац мора бити текстолог, који поседује свест да се тај текст налази у мрежи текстова у којој постоје аспекти традиције, утицаја, преображаја одступања или негирања, тако да је поред синхорнијске, нужна и дијакхронијска перспектива. поред формалистичке прецизности и усмерености ка именатним законитостима текста, Еко сагледава текст и као палимпсест (уп. Женет 1985), те да се мора објединити и синхрониски приступ и дијакхрониски приступ, да би се дело осветлило са свих страна.

## Однос Ековог појма организованог нереда према Јакобсоновом схтањау поезије као „насиља над језиком”

Евидентна је паралела између Јакобсонове теорије организованог насиља песничке форме над језиком (у огледу *О чешком стиху*) и Ековог појма „организованог нереда” у студији *Отворено дело*.

4 Неколико деценија раније, формалисти су се борили за достојанство унутрашњег приступа у проучавању књижевности управо идејом да је дело (а не аутор) у центру пажње проучавања.

5 Овај рад обухвата избор из Екових репрезентативних студија, збирки огледа и есеја који, по нашем мишљењу, представљају херменеутички кључ за интерпретацију Ековог односа према руском формализму.

Паралелно са стварањем првих формалистичких теорија, у другој деценији 20. века, формирала се авангардна књижевност која је тежила рушењу догми, решавајући питање свог садржаја и начина виђења модерног света кроз нов начин обликовања уметничке форме, поимањем дислоцираности језика. Оваква врста децентрализације преобразила је и саму категорију каузалности у виђењу новог отуђеног света коме је потребан нова уметност која се огледа у рушењу логике синтаксе као оригиналном стваралачком чину побуне.

Неколико деценија касније, истичући авангардне домете, као и значај формалистичких ставова који су утицали не само на теорију књижевности, него и на уметничке токове уопште, Еко је у студији *Отворено дело* (*Opera aperta*, 1962) дефинисао теоријске поставке отворености значења у виду стварања „организованог нереда”, започетог у авангарди и настављеног у виду модерне владавине овог креативног парадокса. Наиме, логика савременог доба није линеарна и затворена у систем једносмерних исхода, већ поседује неодређеност и деконструкцију линеарности као афирмативне принципе различитих исхода спознајних операција. Одсуство унивокнуог смисла значи и одсуство линеарности у стварању и рецепцији, а самим тим и узрокује ”организовани неред” и амбигвитет у језику.

Дело („опера”) означава уобличен тоталитет, систем иманентних константи, док је „отворено дело” епистемолошка метафора која садржи коренски парадокс. На тај начин се истиче драматични ток процеса стварања савремене уметности. У студији *Отворено дело*, Еко полази од дихотомије традиционално–модерно, ред–неред, канонско – отворено, али је превазилази, уводећи појам система противречности. Управо организовани неред, (прво од стране пошиљаоца аутора, па онда од стране примаоца („уживаоца”, читаоца, коаутора) чини дело отвореним за бескрајност значења

Посредством појма организованог нереда, Еко универзализује и осавременује Јакобсонову идеју, стварајући општи термин који обухвата и насиље над језиком (у формалистичком и авангардном смислу), као и тенденциозне двосмислености и контрадикције, посредством којих се даље умножавају начини интерпретације дела. Дакле, у студији *Отворено дело*, Еко ствара синтезу језичких експеримента авангарде, тадашњег актуелног пресека уметничких поступака, дајући истовремено и подстицај будућем стварању нелинеарне књижевности, у организованом нeredу отвореног дела као специфичној врсти јединства различитости.



## Онеобичавање

Еко тежи објашњењу система онеобичавања у анализи односа класичних и нових поступака, тражећи законитости по којима се јављају онеобичавања у књижевном делу. На пример, у огледу „Кампаниле: комично као отуђење” (*Између лаж и ироније*), Еко примењује, али и универзализује поступак онеобичавања код Шкловског: „У суочавању са смрћу, Кампаниле користи једно правило које су руски формалисти приписивали озбиљној уметности: ефекат онеобичавања. Приказати неку ствар” (Шкловски то чини с коњем) као да је видимо први пут. С Кампаниелом смрт често видимо први пут. Али смрт видимо сваки пут када нешто видимо први пут, чак и кревет (Еко 2000: 90–91). На овом месту треба истаћи да у примени онеобичавања у интерпретацији, за разлику од Шкловског, који више посматра онеобичавање као поступак аутора и ефекат који оставља на читаоца (уп. Шкловски 1969; Шкловски 1973), Еко имплицира да онеобичавања стварају и аутор и читалац у живом дијалогу који аутор сугерише постдством отворености значења.

Поред поштовања према примени термина „онеобичавање” у наратологији, као и у и тематској критици, Еко постепено прелази са сфере грађења књижевног дела на метафизичку позицију: „С Кампаниелом смрт често видимо први пут. Али смрт видимо сваки пут када нешто видимо први пут, чак и кревет (Еко 2000. 90-91) Еко заправо проширује појам Шкловског, овога пута посматрајући закључак Шкловског и у реверзибилном виду, стварајући систем значења у коме сада у центру пажње није само онеобичавање као поступак који код читаоца ствара изненађеност, новину перспективе приказивања познатих феномена, већ онеобичавање у Ековој перспективи постаје окривање новог начина посматрања света.

## Сиже и фабула

Репрезентативни пример Ековог односа према формалистичкој дистинкцији између сижеа и фабуле проналазимо у збирци огледа *Шести шетњи по наративној шуми*: „Морамо размишљати о главној теми свих модерних теорија приповедања, о разлици коју су руски формалисти направили између *фабуле* и *сижеа* – термина које ћу превести на општеприхваћен начин као *причу* и *зайлети*. Прича о Уликсу, и како је прича Хомер и како је преформулише Џејмс Џојс, вероватно је била позната Грцима пре него што је *Одисеја* била написана” (Еко 2003: 41-42). Треба прво приметити да Еко преводи фабулу заиста у општеприхваћеном смислу,

али да у преводу сижеа издваја један преломни моменат – заплет, уместо ширег значења уметничког начина грађења догађаја у делу. На тај начин Еко прилагођава ове термине конкретном циљу који би представио иманентне тежишне тачке односа мита о Одисеју, Хомерове употребе мита и Џојсовог *Уликса*. Такође, наведена Екова реченица садржи онеобичавање и двосмисленост, јер се у стилу Ека теоретичара књижевности препознаје и стил Ека – приповедача, да у у постмодернистичком модусу у једној реченици симултано успостави релације чак три различита кода, на нелинеаран и реверзибилан начин, који би навео читаоца да преиспита не само Џојсову модификацију кода, него да се тек посредством Џојсове модификације, управо по принципу контраста, спознаје природа мита о Одисеју. Овај ефекат Еко постиже експериментом са временским перспективама, јер његова синтакса егзистира у језгровитом осврту прво на Хомерово време, затим на Џојсово време, да би се вратио на сам мит и усмено предање. На тај начин, Еко ствара специфичну метапозицију и преиспитује све потенцијалне комбинације и интерференције употребе и рецепције, конструкције и деконструкције мита.

Након ове анализе, за разлику од првобитне редукције појма сижеа, Еко ствара синтезу и проширује значење овог појмовног односа на семиотичке принципе. „Могли бисмо рећи да прича и заплет нису функције језика него структуре које увек могу да се преведу на други семиотички систем” (Еко 2003: 44). Ова модификација је драгоцену управо због спознаје начина на који формалистички термини, овога пута у проширеном, модификованом виду постају део савремене семиотике (уп. Петковић 1984) и налазе своју примену не само у односу приче и уметничког, већ и у мултидисциплинарном приступу у проучавању интерсемиотичких законитости.

## Двосмисленост

Еко указује да је у теорији отвореног дела садржан „радикални” амбигвитет у коме аутор ствара сугестију двоструке асоцијативности: „Ради се о томе да се израде обрасци односа у којима би двосмисленост нашла оправдање и стекла позитивну вредност” (Еко 1965: 15). Притом Еко признаје утицај целокупне теоријске мисли Романа Јакобсопна, од формалистичког до структуралистичког периода, као на пример, у студији *Границе шумачења*, у навођењу Ековог поимања одлика метафоре: „Чини се да она тако испољава, макар минимално, оне две одлике које је

Јакобсон (1964) доделио поетском дискурсу: двосмисленост и аутореференцијалност” (Еко 2001: 159).

Поред овог полодотворног Јакобсоновог утицаја шездесетих година 20. века, у збирци огледа *О књижевности*, Еко директније наводи став који представља окосницу постмодернистичког стварања и интерпретације књижевног дела, уу више наврата разрешујући дилему: „Текст допушта оба тумачења” (Еко 2002: 11). Дакле, двосмислена значења се не потиру међусобно и текст заправо сугерише да читалац не треба да да буде искључив, већ многобројна значења могу истовремено бити доминантна у делу. Тако се посредством амбигвитета, који се рачвају у нове комбинације, ствара лавиринт значења постмодерног дела.

### **Бахтин, дијалогизам и Еков постмодернизам**

У контексту утицаја Михаила Бахтина, великог руског филозофа, семиотичара и теоретичара књижевности, блиског руском формализму, у огледу Интертекстуална иронија и нивои тумачења (О књижевности), Еко преипитује своје основне аутопоетичке ставове у „Постилама уз *Име руже*: „Та својства су метанаративност, дијалогизам (у Бахтиновом смислу, према коме, као што сам рекао у Постилама, текстови заповедају разговоре), double coding и интертекстуална иронија” (Еко 2002: 197). Бахтинов утицај на Екову ставове, као и практично, на грађење Екових романа евидентан је ужем и ширем смислу. Наиме, Бахтиново поимање дијалогизма пресудно је утицало на интертекстуалних теорија Јулије Кристеве и Ролана Барта 60-тих година 20. века, а доминацијом интертекстуалности, створени су оквири за настанак посмодернизма.

Такође, Бахтин је утицао на Ека у стварању интерпретативне свести о равноправности различитих, па чак и супростављених елемената у делу. Управо у овом домену драгоцен је Бахтинов појам полифоније, који је постао не само један од најпримењивијих у интерпретацији књижевног дела, већ је поимање полифоније утицало на афирмацију плурализма идеја (за разлику од искључивости спољашњих или унутрашњих приступа) од шездесетих година 20. века до савремене књижевно теоријске мисли и уметничке праксе 21. века.

### **Закључак**

Употреба, преображај, модификација, селекција, али и проширивање значења диминатних појмова руског формализма у књижевноте-

оријској мисли Умберта Ека оправдавају дух плурализма у савременом проучавању уметности.

Наиме, Еко имплицира појам грађења књижевног дела Бориса Томашевског као део општег књижевнотеоријског наслеђа, док појам форме, привидно парадоксално, у духу теорије отовреног дела, паралелно анализира са појмом неодређености. Даље, Еко проширује и универзализује Јакобсонову теорију организованог насиља песничке форме над језиком у општи појам организованог нереда у грађењу дела на свим нивоима, истовремено проширујући и појам двосмислености у иманентну карактеристику нелинеарне књижевности. Такође, Еко примењује појам онеобичавања не само на грађење књижевног дела, него и на метафизички принцип спознаје универзума значења, а коресподентни појмови фабуле и сижеа бивају обogaђени Ековим нелинеарним ерудитним интерпретацијама, у којима су обједињене синхронијска и дијахронијска перспектива (за разлику од формалистичке фокусираности на унутрашњи и више синхронијски приступ). На крају, Бахтинови ставови, као мост од формализма ка семитиоци, као подстицаји теоријама интертекстуалности, постају општи чиниоци Ековог поимања књижевности, као и један од главних путоказа аутопоетичких ставова у обликовању Ековог романескног света.

Тако формалистичка мисао наставља да се модификује у плурализму савременог доба, као један од чинилаца очувања научне мисли о књижевности, умножавајући своје облике и значења.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000: М. Bahtin, Problemi poetike Dostojevskog / Mihail Bahtin ; prevela s ruskog Milica Nikolić, Beograd : Zepter book world, 2000.
- Еко 2000: U. Eko, *Između laži i ironije*, Milano: Bompiani.
- Еко 1965: U. Eko, *Otvoreno djelo*, preveo Nika Milićević, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Еко 1973: U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, prevela Mirjana Drdarski, Beograd: Nolit.
- Еко 2004. U. Eko, *Metafora*, prevela Mirjana Đukić – Vlahović, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 2004.
- Еко 1981: U. Eco, *Simbolo*, Enciclopedia Einaudi, Torino, vol. XII, 1981. P. 877 – 915. *Симбол*, превео Перо Мужичевић, Народна књига, Алфа, Београд, 2001.
- Еко 2001: U. Eko, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Еко 2002: U. Eko, *O književnosti*, prevela Milana Piletić, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Еко 2003: U. Eko, *Šest šetnji po narativnoj šumi*, preveo Lazar Macura, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Еко 2004: U. Eko, *Kod*, prevela Mirjana Đukić – Vlahović, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.

- Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.  
 Ероп 2002: G. Eror, *Genetički vidovi interliterarnosti*, Београд : Otkrovenje : Narodna knjiga.  
 Ивановић 2009: R. Ivanović, *Anagrami i kriptogrami u romanima Umberta Eka*, Podgorica: CANU.  
 Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ.  
 Томашевски 1972: Б.В. Томашевски: *Теорија књижевности*, „Српска књижевна задруга”, Београд,  
 Женет 1985: Ж. Женет, *Фигуре*, Београд: „Вук Караџић”.  
 Šklovski 1969: V. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost.  
 Шкловски 1973: V. Šklovski, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne : L'Age d'Homme.

## THE RUSSIAN FORMALISM IN LITERARY THEORY APPROACHES OF UMBERTO ECO

### Summary

This paper analyzes the impacts, transformations of attitudes of Russian formalism, as well as the differences compared to the formalist theories in literary theory approaches of Umberto Eco.

Special attention is given to Eco's conception of form, code, intention of literary work, ambiguity, Jakobson's theory of poetry, the notion of estrangement in the writings of , Shklovsky , fabula and syuzhet, as well as Bakhtin's dialogism and polyphony. The above terms Eco modernized and transform, leading a dialogue with them to create an interdisciplinary approach to the theory of open work, and later semiotic systems and meta-textual postmodern perspectives. Usage, transformation, modification, selection, and expansion of meanings of Russian formalism in literary theory approaches of Umberto Eco justify pluralism in contemporary study of art. So Russian formalist's thought continues to be modified in the contemporary pluralism , as a factor in the preservation of scientific thought on literature, multiplying its forms and meanings.

*Keywords:* Russian formalism, intention, ambiguity, estrangement, open work, fabula, sujet

*Dušan R. Živković*



Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департаман за српску и компаративну књижевност*

## ОСНОВНИ ТЕОРИЈСКИ ПРИНЦИПИ ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ ИЗ УГЛА РУСКИХ ФОРМАЛИСТА У ЕВРОПСКИМ ОКВИРИМА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ДРАГИШЕ ЖИВКОВИЋА<sup>2</sup>

Полазећи од теоријске основе историје књижевности, онако како је она представљена у делима руских формалиста - Виктора Шкловског, Јурија Тињанова, Бориса Ејхенбаума и других - рад има за циљ да укаже на појављивање овог теоријског концепта историје књижевности у *Европским оквирима српске књижевности* Драгише Живковића. Иако теоријска полазишта Живковићеве историје књижевности садрже и елементе потоњих приступа у проучавању књижевности, она преносе најаутентичније и још увек актуелне идеје настале под окриљем руског формализма, и упућују на могућности ширег сагледавања еволутивног пута науке о књижевности.

*Кључне речи:* руски формализам, историја књижевности, еволуција, генеза, књижевна чињеница

„Чиста синхронизија може се сада сагледати  
као илузија са своје стране...”  
Р. Јакобсон и Ј. Тињанов,  
*Проблеми проучавања језика и књижевности*

1 jelena.mladenovic.1417@gmail.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018).

## 1. Увод

Руски формалисти<sup>3</sup>, чија се деловање временски може локализовати на период између 1914. и 1930. године, својим теоријским поставкама не само да су донели ново виђење књижевности као уметности, већ су дали и веома велики допринос на подручју еманципације науке књижевности, издавајући прецизно њено подручје и циљеве, али упућујући и на начине њеног проучавања. Појављујући се као спонтана, али организована реакција на психологизам, биографизам и социологизам у тумачењу књижевности, руски формализам делује као противтежа тенденцијама усмереним ка функционализацији књижевности.

Пошавши од тога да наука о књижевности треба да проучава поступак као естетички принцип који материјал претвара у уметничко дело, њен предмет је повучен из спољашње у унутрашњу сферу и то је био значајни почетак утемељења иманентног приступа у тумачењу књижевних дела, који ће у деценијама које следе, и по завршетку активног организованог деловања покрета руских формалиста, бити изузетно жив. Истовремено, овакав приступ ће касније условити и посебан начин увођења контекста у тумачење књижевног дела, који се драстично разликује од позитивистичког. Руски формализам је и својим несумњивим ванвременским дометима, као и својим недостацима који су приморавали касније истраживаче да им се посебно посвете, отворио пут како структуралистичким, тако и постструктуралистичким проучавањима.

Српска наука о књижевности је готово током читавог 20. века живо следила постулате њихових теоријски уопштавања, што непосредно, што прихватајући их из структуралистичких и потоњих теоријских усмерења. То се може приметити како на подручју теорије, тако и на подручју историје књижевности. Поље историје књижевности једно је од битних на којем су деловали руски формалисти, а интересовање за ову област науке о књижевности сматрали су природним процесом еволуције теоријског мишљења о књижевности.

У студији *Европски оквири српске књижевности* Драгише Живковића, могу се уочити имплицити и експлицитни постулати теорије руског формализма у начину разумевања историје књижевности, чиме се потврђује њена вредност и значај, али расветљује и начин формирања теоријске и историјске мисли о књижевности у српској науци.

3 Сам назив је настао од стране марксистичке и лењинистичке критике и најпре имао негативну конотацију (Бужињска, Марковски 2009: 123).



## 2. Теорија историје књижевности у руском формализму

Теорије књижевне еволуције руске формалне школе и чешког структурализма представљају најобухватнији покушај теоријског мишљења о историји књижевности у 20. веку (Рибникар Перишић 1976: 13-14). Како је већ поменуто – „Теорија је сама затражила излаз у историју” (Ејхенбаум 1972: 39). Формализам је пре свега настао као есенцијалистичка теорија, али је временом еволуирао у правцу историзма. Ејхенбаум истиче да је историсјко проучавање књижевности код формалиста представљало удаљавање од биографског и психолошког проучавања појединих „великих” писаца и схватања еволуције као постепеног усавршавања и прогреса, сукцесивности и мирног предавања наследства од оца ка сину (1972: 40). Овај примитивни облик историзма на који су они реаговали, могао је само водити укидању историје књижевности, што није био циљ формалистичких тенденција које су биле усмерене како против позитивистичког историзма, тако и против аисторизма симболиста.<sup>4</sup> Међутим, и поред постављања основе за контекстуална проучавања књижевности која се удаљавају од позитивистичких, у каснијој фази развоја теоријске мисли руских формалиста је управо недостатак интересовања за идеолошки и друштвени оквир књижевности ослабио њихово деловање.

Формалистичка разматрања о историји књижевности су заправо много допринела интегралном проучавању књижевности, како споју синхронијског и дијахронијског приступа, тако и споју теоријске и историјске перспективе. Ејхенбаум у „Теорији формалног метода” (1925) наглашава да се историја књижевности јавља не толико „као посебан предмет у поређењу са теоријом колико посебан метод проучавања књижевности, посебан приступ.” (1972: 45). „Прелаз ка историји књижевности јавио се као резултат не простог ширења тема проучавања, већ као резултат еволуције схватања форми. Показало се да се књижевно дело не прима изоловано, његова форма се осећа у зависности од других дела, а не сама по себи.” (1972: 23) Овај прелаз од синхроније ка дијахронији уведен је кроз појам еволуције форми.<sup>5</sup>

Разматрања формалиста у оквиру теорије историје књижевности најпре се јављају као реакција на теорију А. Веселовског, који је сматрао

4 Руски формализам свакако не би требало схватити као пуку негацију позитивизма, већ више као вид потребе за проналажењем другачијег концепта историје књижевности. Осим тога, иако се јавља као реакција на позитивистички еволуционизам, неке позитивистичке тековине, попут утицаја дела на дело, ипак су прихваћене.

5 Еволуција је за руске формалисте и начин функционисања њихове теорије која не представља затворени и окамењени систем већ структуру подложну променама. Она, дакле, представља начело развоја њихове теоријске мисли о књижевности.

да се еволуција књижевности дешава тако што живот доноси нове и нове садржаје, па се према тим садржајима мењају и књижевне форме. Формалисти су такав став одбацили и одредили књижевну еволуцију као процес приликом којег се старе аутоматизоване форме замењују новим формама. Осим тога, за њих еволуција не представља никакав линеаран развој, већ су је видели као искривљену и испрекидану линију, одређену наглим смењивањем једне конвенције другом.

Иако се већ на самом почетку њиховог деловања, када су им истраживања била на нивоу синхронијског проучавања књижевности, јављају одређена размишљања о променама, тек у другој, односно у трећј фази формализма, наилазимо на подробније изучавање појма дијахроније у књижевности, њених промена и еволутивности, тако да се врхунац размишљања о теорији књижевне историје и историзације појма литерарности некако поклапа са престанком деловања руских формалиста, односно са продужењем развијања њихових домета кроз нова теоријска тумачења.<sup>6</sup>

Појмови еволуције и генезе, али и традиције, јављају се у тренутку преласка са дескриптивног на функционално разматрање и са увођењем појма књижевног система (Рибникар Перишић 1976: 39) Концепција књижевне еволуције је та која отвара могућности новог приступа историји књижевности, а теорија историје књижевности би требало да појасни унутрашњи развој књижевности као резултат деловања иманентних закона (Рибникар Перишић 1976: 11). Признавање унутрашње еволуције књижевности ипак не би требало да је одвоји од стварности, а тај специфични унутрашњи развој књижевности се објашњава иманентним особинама саме књижевности.

За формалисте је од посебног значај било и направити разлику између генезе и еволуције, чиме се желела успоставити разлика између случајних чинилаца настанка уметничких поступака и форми са једне стране, и иманентне књижевне законитости са друге (Рибникар Перишић 1976: 85) И док је Шкловски еволуцију сматрао попутно независном од осталих области духа, али и од саме стварности, у следећој етапи развоја руског формализма овакво становиште бива редиговано, посебно Тињановљевим увођењем тезе о међусобном деловању низова.

Концепција књижевне еволуције у делу Јурија Тињанова нешто је другачија од концепције Шкловског. Код Тињанова се јавља ново схва-

6 Сам појам еволуције уводи Шкловски још 1921. године у „Розанову”, објашњавајући да се књижевна еволуција дешава смењивањем уметничких форми на канонизованом врху литературе. Еволуција се одвија по принципу канонизовања и аутоматизације, а максимално разликовање новог од старог канона се обезбеђује преузимањем поступака и форми из неканонизоване књижевности.

тађе језичког материјала, а са њим и идеја књижевности као система, чија је специфичност управо динамичност (Рибникар Перишић 1976: 182, 183). Аутоматизација сваког књижевног система доводи до његове замене другим системом што говори о непрекидној еволуцији књижевности.<sup>7</sup> Ни Тињанов не види еволуцију као миран процес, већ говори о бурном смењивању по начелу контраста, с тим што прави разлику у односу на Шкловског, не ограничавајући овај процес промене само на књижевни канон.

Тињановљеву теорију најбоље поткрепљује појам функције којим се објашњава зашто се стари елементи приликом еволуције не губе. Они на име остају, али се јављају у новој функцији. Нови систем и даље бива повезан са старом књижевном формом. Сва суштина новог може бити организована као иновативно конструктивно коришћење старих поступака. Тиме се објашњава и трајно присуство одређених поступака. Тињанов литерарну еволуцију не види само кроз смењивање уметничких форми већ и кроз промену функција елемената који те форме сачињавају (Рибникар Перишић 1976: 207) Појам функције тако постаје пресудан у развоју формалистичке теоријске концепције књижевне еволуције. „Повезаност сваког елемента књижевног дела (као система) са другим елементима, а то значи и са читавим системом, називам конструктивном функцијом датог елемента” (Тињанов 1970б: 289). Књижевна творевина у самој себи садржи негирану аутоматизовану норму (Рибникар Перишић 1976: 210), тако да синхронијска структура не искључује дијахронијску.

Тињановљева теорија је врло важна јер уводи и појам контекста у проучавање историје књижевности, притом нигде не доводећи у питање начело аутономности књижевности или принцип иманентности књижевне еволуције. Уводећи појам књижевног и ванкњижевних низова и елементе структуралног приступа, он успева да установи постојање различитих веза међу тим низовима и функцију литературе управо у корелацији са другим низовима. Он истиче да је „проучавање еволуције књижевности могућно (је) само ако се књижевност схвати као низ, као систем који је узрочно повезан са другим системима, низовима. [...] Еволутивно проучавање мора ићи од књижевног низа ка најближим повезаним низовима, а не ка даљим, па макар и главним.” (Тињанов 1970б: 300) Сви ови низови представљају систем система.<sup>8</sup> Књижевно дело је систем, а у њега

7 „[...] при анализи литерарне еволуције наилазимо на следеће етапе: 1) у односу на аутоматизовани принцип конструкције дијалектички се јавља супротан конструктивни принцип; 2) у примени, конструктивни принцип тражи најлакши начин примене; 3) он се шири на највећу масу појава; 4) он се аутоматизује и изазива супротне принципе конструкције.” (Тињанов 1970а: 276)

8 Управо је структурално становиште, овде наговештено, довело до проширења граница формалистичке мисли (Рибникар Перишић 1976: 256).

улазе елементи из других књижевних система. Функција неког књижевног дела у ширем литерарном систему и његова корелација са осталим деловима система, као и конститутивна функција сваког елемента унутар тог дела представља тако „диференцијални знак књижевног остварења у литерарном систему епохе” (Рибникар Перишић 1976: 221).

### 3. Теоријске основе историје књижевности у *Европским оквирима српске књижевности*

Прва обимна компаративна историја српске књижевности, под називом *Европски оквири српске књижевности*, резултат је вишедеценијског бављења проблемима и темама из српске књижевности од краја 18. до 20. века, тачније од Доситеја до Андрића.<sup>9</sup> Драгиша Живковић је у другој половини 20. века у српској науци деловао и као теоретичар и као историчар књижевности, а у његовом приступу можемо приметити присуство одређеног тока руске теоријске мисли (Јефтимијевић Михајловић 2006: 290). Користећи се сложеним интерпретативним моделом у компаративном (контактном и типолошком) приступу српској књижевности, трудио се да кроз свој систем интегрише научни метод који би обухватио теорију, историју књижевности, као и књижевну критику, спајајући тиме и развијајући различите концепције из окриља руског формализма, чешког структурализма, стилистичког и интерпретативног, као и семиотичког приступа у проучавању књижевности.<sup>10</sup>

Целокупан његов рад представља антипозитивистичку побуну, а у традицији унутрашњег приступа, он је своја проучавања књижевности чврсто везао за текст сам, па је затим, будући да је био заинтересован за периодизацију књижевности као главног питања историје књижевности, настојао да постојећа знања пренесе у одговарајући контекст. Притом најчешће на уму има књижевни контекст, без обзира на то што не негира везе књижевности са стварношћу. Он и српску националну историју књижевности посматра у европском контексту, дакле у оквиру шире литерарне традиције, радећи притом на њеној еманципацији али и интеграцији, односно делујући у оквиру једне велике културне мисије сагледавања српске књижевности као дела европске књижевне баштине. Уистину, у читавој његовој историји, мало је тога компаративног, и превасходно се бавио

9 Први том је објављен 1970, други 1977, трећи 1982, а 1944. и 1997. објављени су комплекти свих пет томова. Шести том објављен је 1998. године.

10 Његов најпознатији уџбеник из теорије књижевности написан је у духу руског формализма и у великом делу по узору на *Теорију књижевности* Бориса Томашевског.

проучавањем појединачних проблема, избегавајући да робује класичном дијакхронијском приступу.

Полазећи од извесног доживљаја аутономности књижевности и задатка науке о књижевности усмереног на проучавање књижевног дела као језичког уметничког дела, Живковић се у својој студији бави анализирањем конкретних књижевних чињеница и то настојећи да користи егзактан научни апарат. „Схвативши, веома рано – још негде средином педесетих година, да књижевна чињеница није исто што и историјска чињеница [...]” (Егерић 1998: 197)<sup>11</sup> и преузимајући на тај начин од формалиста једну од основних дистинкција између књижевне чињенице и чињенице живота, у својој мозаичкој историји књижевности, Живковић ипак није губио из вида друштвени контекст, чиме се указује да је полазиште његове теоријске платформе, ако га доводимо у везу са руским формализмом, повезано са поставкама из његове треће фазе када се све интензивније поставља питање отварања науке о књижевности према контексту и преиспитивања граница иманентног приступа. Ипак, „књижевна чињеница је истакла ‘захтев’ за култивисанијим осетљивостима за књижевност, оним које подразумевају да се дело рађа у времену (и неке од снага добија од тога) али да би било веома опасно, јер веома упрошћено, свести све њене одлике, или средишње особине, на ту везу – дело и време.” (Егерић 1998: 197), тако да Живковић успева да одржи активним и унутрашњи и спољашњи приступ. Али говорећи о везама на релацији писац - дело - време, он има у виду да је повезаност духа времена и духа дела комплексна – повезане су „хиљадама нити” (Живковић 1994: 12) – и обједињујући спољашњи и унутрашњи принцип проучавања, ипак даје примат иманентном, узимајући га као полазишни и као онај који сумира и оправдава проучавање књижевности, на начин како су то већ формулисали и руски формалисти. У потпуно антипозитивистичком духу, и Живковић пише своју историју књижевности без биографија писаца и без претераних описа друштвених, политичких и идеолошких прилика.<sup>12</sup>

У Предговору шесте књиге *Евројских оквира српске књижевности*, он се и позива на руске формалсте, наглашавајући да је његов приступ

11 „[...] у историјском проучавању књижевности морамо симултано посматрати два низа чињеница – друштвено-идејне и књижевно-уметничке. Оне прве значе политичку и културну историју једног друштва или народа; ове друге – његову књижевну историју” (Живковић 1994: 14) Али „историја књижевности мора интегрално посматрати књижевне чињенице и у њиховом уметничком и у њиховом друштвеном контексту”, дајући првенство ипак књижевним чињеницама (Живковић 1994: 14).

12 Живковићев текст „Тумачење књижевног дела” (1961) је усредсређен управо на то да покаже како је књижевни текст предмет науке о књижевности. Ово начело остало је као једно од главних полазишта свих његових конкретних тумачења књижевности.

утолико сродан што у први план ставља проучавање начина на који је нешто представљено (Живковић 1998: 8), наглашавајући потом да је анализа стила на крају за њега остала прави задатак критичара и историчара књижевности. „За модерну књижевну периодизацију најважнија је ствар да мора полазити од књижевних текстова и да се мора заснивати на стилским уопштавањима из читавог низа појединачних интерпретација књижевних дела” (Живковић 1994: 25) Стилска прожимања и здруживање стилских црта (Јовановић 1998: 206) главни су задатак његових истраживања, а једна од последица је уочавање сталних континуитета, чиме се не негира значај промена које су наши најзначајнији писци унели у књижевност (Јовановић 1998: 207).

Када је у том истом Предговору напоменуо да се његово истраживање односило на „чворне тачке у токовима српске књижевности” (Живковић 1998: 5), указао је на сталну потребу селективности књижевних чињеница у историјама књижевности, управо ону о којој је и говорио Ејхенбаум: „Ми не видимо све чињенице одједном, не видимо увек исте и не осећамо потребу да откријемо исте узајамне односе” (1970: 301) За њега су у том смислу посебно занимљиве граничне појаве у историји српске књижевности (Петковић 1998: 177), дакле преломни тренуци у књижевном развоју, те у том смислу књижевност у настајању, као и крупне промене у њој, односно саме поступке „замене система” (Тићанов 1970б: 268). Осим тога, избор књижевних чињеница о којима расправља, имајући у виду колику пажњу им посвећује, посебан је показатељ формирања вредносних система. Пошто је највише пажње, а и најподробнију анализу, посветио Лази Костићу<sup>13</sup>, Радовић закључује да је Живковић имао јасне вредносне критеријуме и вредносне приоритете, те да је зато и саму природу књижевности одредио кроз вредносни систем (1998: 188-189). На том месту, он превазилази домете руских формалиста чији је највећи проблем управо био у успостављању вредносних критеријума, односно теоријском одређењу аксиолошког.<sup>14</sup>

Искључиво се бавећи литерарним принципима, није се у потпуности држао хронолошког начела у њеном компоновању. Осим тога да је његова историја српске књижевности омеђена периодом од 18. до 20. века, истичући значај 19. века када и долази до конституисања националне књи-

13 Лаза Костић је у Живковићевој историји књижевности означава посебан моменат уздицања српске књижевности на ниво наднационалног, европског, али управо и „чворно” место укрштања стилских формација.

14 Као најсложеније питање у формалистичкој теорији се јавља питање аксиолошке димензије књижевности (Рибникар Перишић 1976: 12). Шкловски сматра да се сва књижевна дела другачије виде у зависности од тренутка из којег се гледају. Ако се новина уводи као критеријум, јавља се проблем одређења трајне вредности неког књижевног дела.

живности, она нема чврсту структуру и строгих подела на поглавља која у основи имају дијахронијску раван, а нема ни и равномерног тумачења појединачних дела и појава. На први поглед, она пре личи на некакав низ синхроних проучавања која су потом повезана и осмшљена унутрашњим кохезионим принципом који указује на еволутивни кључ у којем треба читати историју српске књижевности овог периода. Један од зачетника компаративистике и стилске периодизације код нас, покушао је да, пратећи постојећу основу иманентне историје књижевности руских формалиста, историју националне књижевности сагледа у ширим, европским оквирима. Руски формалисти су се углавном бавили развојем књижевности у оквиру једне нације, па им је отуда измицао низ проблема књижевне историје који су везани за однос националне и опште књижевности (Рибникар Перишић 1976: 101).<sup>15</sup> Својим компаративистичким приступом, Живковић је покушао да тај недостатак превазиђе.

Он користи термин „развитак” (Живковић 1994: 6) да би њиме означио оно што су формалисти озадавали појмом еволуције. У сваком случају, циљ и формалиста и Живковића јесте описивање развоја једне националне књижевности, с тим што српски историчар књижевности настоји да, служећи се дOMETИМА каснијих теорија, своју идеју развије у корак са потребом разматрања једне националне књижевности најпре у ширем литерарном контексту. Притом, као што смо већ приметили, и он увек полази од изабраних књижевних чињеница. „Опште мјесто Живковићевог приступа јесте редовно посматрање изолованих чињеница у функцији развитка оних компоненти које су одлучујуће за физиономију цјелине националне књижевности, какав је случај са указивањем на пародично-ироничне комплексе.” (Иванић 1998: 213) Оно што Живковић назива „чисто књижевни уметнички механизам” јесте: „унутрашње кретање саме књижевности и унутрашњу динамику којом се књижевност образује као систем књижевноуметничких облика и појава у одређеним историјским периодима.” (Живковић 1994: 14-15) Дакле, инсистирање на аутентичном и посебном књижевном кретању, развитку или еволуцији, односи се на књижевност као систем, на начин на који је види Тињанов. Битно је, дакле, још једном истаћи да се сви процеси дешавају унутар саме књижевности која има своју унутрашњу динамику.

15       Што се компаративистичких начела тиче, иако је признавао вредност и значај како генетским (контактним) тако и типолошким сродностима, Живковић је ипак давао предност овој другој врсти. А када је реч о периодизацији и подели књижевности на стилске правце, потребно је истаћи да је важнија од саме поделе била Живковићева теоријска основа која је послужила овој подели.

Живковић такође антипозитивистички иступа против биолошко-социолошких аналогја у периодизацији, што се посебно огледа у теорији ритмизације или таласања књижевног кретања а што је представљено кроз сукоб очева и деце и сродност дедова и унука (1994: 26). Говорећи о симултаном постојању различитих стилских тенденција, он наглашава да „чистих периода нема и не може бити, из простог разлога што су књижевне чињенице исувише поједностављене и индивидуалне да би се могле без остатка систематисати у неке строго омеђене и прецизно дефинисане категорије” (Живковић 1994: 27), користећи још једном прилику да истакне значај иманентог приступа у историји књижевности: „Али савремена историја књижевности хоће да буде што више ‘књижевна’, не престајући да буде ‘историја’, што значи да се и књижевносторијска периодизација мора што више заснивати на чињеницама релевантним за књижевност као уметност речи, а затим на чињеницама које означавају шири, друштвено-идејни, контекст књижевности” (Живковић 1994: 28)

Проматрајући *Евројске оквире српске књижевности*, Јерков примећује да истраживања у њима окупљена заостају на половини 20. века, преносећи, у највећем делу, искуства пре свега немачке идеје о историјској науци о књижевности (1998: 234-235). Њихов видокруг затворен је зарад практичних циљева и потреба конкретних тумачења српске књижевности (Јерков 1998: 235). Иако сматра да и ова историја носи кризу историје књижевности у доба унутрашњег приступа проучавању, као њену посебну вредност издваја то што она продужава 20. век у прошлост, „допуштајући могућност да се у последњој деценији деветнаестог века види оно што ће бити обележје књижевности столећа које долази [...]” (Јерков 1998: 239), односно шири оквире модернитета у прошлост (1998: 241) Егерић је такође указао на ову „неједносмерност књижевно-историјског процеса” (1998: 198) присутну у Живковићевом концепту историје књижевности.

„Историја нам може дати оно што нам не може дати савременост – пуноћу материјала. Али управо зато ми њој прилазимо са извесном залихом теоријских проблема и принципа, које су нам делимично сугерисале чињенице савремене књижевности.” (Ејхенбаум 1972: 44-45) Управо ова теза руских формалиста упућује на то да се прошлост посматра из садашњости, и да већ она поседује знање о оном потоњем, чиме се и потврђује раније истакнута Ејхенбаумова тврдња – „Историја је у том смислу јесте нарочити метод проучавања садашњости уз помоћ чињеница прошлости” (1970: 301). Имајући у виду овако интерпретирану еволутивну концепцију Живковићеве историје, као и њен превасходни значај да 20. век, оно што ће насупити касније, објасни оним што је било раније, можемо



рећи да тек овде пуноћа иманентног приступа руских формалиста добија свој пуни израз и значај.

#### 4. Закључак

Својим иманентним формалном методом који је касније, разумљиво, био критикован и подвргнута редиговању, руски формализам је изградио достојанство научном проувању књижевности. Започео је формулисање једне унутрашње историје књижевности, касније прихваћене од чешких стурктуралиста до семиотичара, а чије је отварање ка контексту, односно различитим врстама контекста, добило и сасвим посебне импликације у постстурктуралистичким истраживањима. Последња фаза формализма која је отворила историју књижевности ка социолошким истраживањима, рефлектована је и у теоријским постулатима Драгише Живковића, чији је циљ био да омогући адекватно стилско проучавање и формирање књижевне периодизације коју је сматрао основним захтевом историје књижевности.

Историја као метод, како су то истицали руски формалисти, на имплицитан начин појављује се и у Живковићевој компаративној историји, окренутој тумачењу и интерпретацији одређених књижевних чињеница, селектованих ауторовом интенцијом. Идеју о историчности он уводи на такав начин да концепт естетске аутономије књижевног дела бива не само очуван, већ и посебно семантички обогаћен.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бужињска, Марковски 2009: А. Буџинска и Р. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
- Егерић 1998: М. Егерић, Запис о Иви Андрићу у виђењу професора Драгише Живковића, у: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 197-200.
- Ејхенбаум 1970: В. Ејхенбаум, *Књижевни живот*, у: З. Гавриловић, С. Лукић (ured.), *Po-etika ruskog formalizma*, Београд: Prosveta, 301-310.
- Ејхенбаум 1972: В. Ејхенбаум, *Књижевност*, Београд: Nolit.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ.1, Београд: Просвета.
- Живковић 1998: Д. Живковић, Предговор, у: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 5-8.
- Иванић 1998: Д. Иванић, Погледи Драгише Живковића на структуру развоја српске књижевности, у: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 212-216.

- Јерков 1998: А. Јерков, Врлине и антиномије, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 231- 242.
- Јефтимијевић Михајловић 2006: М. Јефтимијевић Михајловић, Допринос теорије књижевности Драгише Живковића у развоју теоријске мисли, *Башићина*, 20/2, Приштина – Лепосавић, 289-300.
- Јовановић 1998: А. Јовановић, Књижевни текст – основна јединица унутарње историје књижевности, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 204-212.
- Петковић 1998: Н. Петковић, Основи за модерну историју српске књижевности, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 174-180.
- Радовић 1998: М. Радовић, Компаративно виђење Лазе Костића и делу Драгише Живковића, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 6, Београд: Просвета, 188-197.
- Рибникар Перишић 1976: V. Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna istorija*, Београд: Savez socijalističke omladine Jugoslavije.
- Тињанов 1970а: J. Tinjanov, Књижевна činjenica, у: Z. Gavrilović, S. Lukić, (ured.), *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Prosveta, 267-286.
- Тињанов 1970б: J. Tinjanov, О књижевној еволуцији, у: Z. Gavrilović, S. Lukić, (ured.), *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Prosveta, 287-300.

THE BASIC THEORETICAL PRINCIPLES  
OF THE HISTORY OF LITERATURE  
FROM THE RUSSIAN FORMALISTS'  
PERSPECTIVE IN EUROPEAN  
FRAMEWORKS OF SERBIAN LITERATURE  
BY DRAGISA ZIVKOVIC

**Summary**

Starting from the refinement of theoretical basis of literary history, as it is presented in the works of Russian formalists - Viktor Shklovsky, Yury Tynyanov, Boris Eikhenbaum and others - this paper aims to show the reflection of the theoretical concept of the history of literature in *European Frameworks of Serbian Literature* written by Dragisa Zivkovic. Although theoretical background of Zivkovic's history of literature contains the elements of the subsequent studies of literature, the most authentic, approved and significant ideas created in the theory of the Russian formalism are transferred in it. The reflection of those ideas can provide a broader understanding of the evolution in the literary studies.

In the first part of the paper, it is presented the evolution of the concept of the history of literature in the theory of the Russian formalists. In the second part, it is analysed how those ideas are used in Dragisa Zivkovic's theory of the history of literature, which can be noticed in whole his study *European Frameworks of Serbian Literature*.

*Keywords:* Russian formalism, history of literature, evolution, genesis, literary fact

*Jelena S. Mladenović*



Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ<sup>1</sup>

*Прва крагујевачка гимназија  
Крагујевац*

Ђорђе М. БУРЂЕВИЋ

## КОЛИКО ИМАМО ДИМЕНЗИЈА? (РАСПРАВА О УМЕТНОСТИ И ИДЕОЛОГИЈИ РАЗВИЈЕНОГ ЕЛЕКТРОНСКОГ ДРУШТВА)<sup>2</sup>

Развијено индустријско друштво са својом ноди-  
мензионалношћу пронашло је своју критичку те-  
орију у марксизму, а корен уметничке теорије у

---

1 srp1974kg@gmail.com

2 Наслов овог текста недвосмислено упућује на дијалог са студијом марксистичког филозофа Херберта Маркузеа који је, сада већ давне 1964. године, проговорио о механизмима моћи тада развијеног индустријског друштва. Провокација коју нам упућује овакав текст својом актуелношћу, наводи нас на размишљање о таутологијама и усавршавању механизма моћи политичко-економског модела друштва, које је и данас у својој основи с истим циљем (стварања капитала), али је у условима новог, електронског доба развило нове поступке свог одржања.

Следећи редови ове фусноте нису сувишни. Како извођење сваке производње (у овој прилици читај: рада) захтева познавање њених општих правила, тако је и овде потребно кратко упутство за основну реализацију. Даље стратегије ће сваки учесник развити сам. Замисао је да разумемо како је свако теоријско мишљење данас насилно одвојено од праксе и да се сматра маргиналним и непроизводним, бескорисним и, у крајњем случају, у служби наводног појашњења друштвених механизма, који су баш тако разоткривени мање видљиви. То је функција фуснота. Текст се чита паралелно иако се тај захтев читаоцу чини немогућим. Писан у две руке, захтева читање у два гласа, јер тако започиње дијалог. У доба индивидуалности, управо је дијалог тај који је спречен, што води одрживости центра (моћи). Разговор се води између марксизма и формализма, руског формализма и савремених књижевних теорија, и у крајњој линији између два једнодимензионална Субјекта, будући да је овај разговор настао управо путем електронске комуникације. Задовољство размене електронских знакова довело нас је до ове теме о којој говоримо: из позиције Слике (као нове форме) желимо да проговоримо о актуелности руске формалистичке мисли с почетка 20. века. Како се сваки текст, схваћен као надградња, понаша у складу с оптичким законима, тако ће се и овај кретати од основног индустријског модела-сочива (датог у основном делу текста) до техно-лошко-електронског модела-екрана (датог у фуснотама).

Читав претходни век је век формализма у суштинском смислу (исказивања формом); његова уметност је мање-више политичка, његова вера у спољашњу и унутрашњу форму је основица сваке концепције. Његова потреба за симболизацијом идеологема и као крајњи продукт, његов цинизам као јалово стање нестале класе која се некада звала пролетеријатом, једина је преостала отупљена оштрица у односу према процесима друштвених система.

измењеном формализму. Ово ругобно доба, које је вршило насиље над уметношћу, подређујући је не-вредности робе, „завршава” се осветом саме уметности, која пародира репродуктивност и производност. Поп-арт и концептуална уметност, истичу процесуалност као слободни говор унутрашње форме. Како технолошко доба са својом једно-умноженом димензијом, под паролом истицања разлике (у копији), угрожава право уметности на аутономију и њен статус „либидално задовољавајућег рада”? Економско-производно поље више није база већ исходиште. Колико дугујемо руском формализму што данас на овакав начин размишљамо о уметности?

*Кључне речи:* форма, конструкција, слика, језик, формализам, марксизам

## **О чему, заправо, размишљамо, неактуелне актуелности старе један век**

Развијено индустријско друштво са својом једнодимензионалношћу пронашло је своју критичку теорију у марксизму, а корен уметничке теорије у формализму који је форсирао раскид с естетичким добом. Ово, у суштини ругобно доба, које је вршило насиље над свим облицима нематеријалних делатности подређујући их не-вредности робе, завршава се осветом саме уметности, која пародира репродуктивност и производност (које су у основи самог индустријског доба). Поп арт и концептуална уметност, флуксус и хепенинг истичу процесуалност као слободни говор унутрашње форме. То је јединствен начин преживљавања саме уметности. Шта се збива у времену после индустрије? Како технолошко доба са својом једно-умноженом димензијом, под паролом истицања разлике (у копији), а не истости, чини исто, угрожавајући право уметности на некакву аутономију? Политичко несвесно у савременој уметности бива уграђено у врхунски симулакрум: Исто-Исто-Исто...-Различито. Економско-производно поље више није база већ исходиште, док је конструктивистичко начело данас усмерено на разбијање целине, а не на стварање хетерогене суперструктуре као у историјској авангарди (која је практична потпора формалистичке теорије).

Какве су нове конструкције? Шта су савремене идеологеме? Има ли транзициони модел опозицију или смо у ћорсокаку и без могућности агон-а? И да ли је још увек могућа утопистичка пројекција уметности као

„либидално задовољавајућег рада”, или производња неекономски процењиве робе. Колико дугујемо руском формализму што данас на овакав начин размишљамо о уметности и , уже гледано, о књижевности?

## Дијалог после једне цензуре

Књижевно-теоријска и књижевно-историјска мисао 20. века нам је довољно предочила компликован однос између руског формализма (који је претендовао на то да буде комплексна и свеобухватна наука о уметности) и марксизма као владајуће филозофско-теоријске основе индустријског друштва. Но, тај антагонизам није до краја ни јасан ни завршен. Позната нам је друштвено-теоријска ревизија формализма коју је још 1928. године дао П. Н. Медведев у књизи *Формални метод у науци о књижевности*, заправо, резултат рада у „групи младих марксиста окупљених око Бахтина” (Медведев 1976: XII) па се и њено ауторство повезује са увек загонетним Бахтином. Јер сам метод проучавања књижевности у оно доба у Русији (да ли само тамо!) „све више и више, постајао је и политичко питање” (Вуковић 1976: XIV). Део полемике о методи јесте и чувена политичка цензура која је помоћу својих културних механизма натерала Шкловског да напише свој одричући текст *Споменик научној грешци*, износећи своје наводне младалачке заблуде и вјерују у један другачији поглед на природу и статус уметности, другачији од оног марксистичког који му се наметао. То одрицање је можда индикативно место за размишљање камо је одвела једна цензура. Свакако не у ћорсокак! Постављена су питања, иако скривено, шта је сам предмет изучавања науке о књижевности, да ли текст и његов језик, поступак као главни јунак писаног уметничког дела, оличен у такозваном онеобичавању (о чему ће шире бити речи касније), конструкција текста као својеврсно сликање језика, форма као доминантно средство исказивања садржине и у таутолошком односу с њом, или оно што је марксизам захтевао, друштвено-производна база и књижевно дело у њој као њен продукт? Формалистичка свест о разлици материјала и предмета истраживања довела је до веома важног закључка о плурализму истина, јер ако се исти материјал може приказати у виду више различитих предмета онда су сви они легитимни и без права првенства, што је пољуљало марксистичко али и шире филозофско веровање у једно, у чињеницу и истину. То на још ширем плану отвара и размишљања о природи знака који не мора, као што је то случај у ранијој теорији, да буде уско и прецизно одређен. Знак упућује на више ствари. Концепција заува у руском кубофутуризму јасно упућује на другу страну знака, на огромно поље означе-

ног које заборављамо (а и потиче из музичког и заборављеног предстања језика, како Шкловски објашњава). Проблем настаје у оном историјском тренутку када под утицајем марксизма, теорија не дозвољава апсолутну друштвену независност знака. Она инсистира на условљености знака друштвеном базом. Сва ова питања разјашњаваће знатно касније семиотичари, који признају своје модерне почетке у раду руског формализма. У прилог томе Новица Петковић не признаје далеко порекло савремене семиотике, не сме се кретати од стоика или Аристотела и Платона, јер тако посматрано извори теорије се могу наћи било где, а то су само „накнадно створени претходници и претече” (Петковић 1984: 6), док је извор семиотике књижевности као целовите теорије искључиво творевина 20. века и налази се у тартуско-московској семиотичкој школи у којој се „о књижевној уметности говори као о систему који се изграђује или надограђује над природнојезичким” (Петковић 1984: 7). Поред језичких питања која наизглед немају везе са друштвеном стварношћу и уређењем у производном смислу, формалисти су издвојили књижевни низ као аутономан низ у односу на све остале друштвене низове, вероватно у својој утопистичкој тежњи да сачувају књижевност од неизбежног карактера робе до ког је индустријско друштво води. Они су тиме „отворили свест” о тактици и насиљу које производно друштво чини над уметношћу. Тако су признали један дијалектички однос између тзв. базе и надградње (чак и несвесно) а о том односу говори, па чак узима и за своју велику тему уметност не-оавангарде, поп-арта и концептуализма, знатно касније.<sup>3</sup> Наиме, читаву

3 Како се развијено индустријско друштво трансформисало у технолошко друштво (а овом приликом говоримо из позиције уметника тог „новог” доба, који су прихватили мисао о дијалектичком односу друштвеног уређења и уметности као вида производње, полемишући око ове теме), уметност је за свој задатак поново узела да онеобичи или отустави стварност, како би дала један другачији, отежавајући али и раскривајући поглед на нове квазипроизводне односе који иду ка томе да поставе апсолутног бога-капитал, и новог једнодимензионалног човека у њему. Поп-арт са својом серијалношћу се понаша баш као машина и тиме зауставља перфидан процес технолошког друштва које тежи да претвори човека у објекат. „Разлог због кога радим на тај начин је у томе, што желим да будем машина...” (Шуваковић 2011: 541), говорио је Енди Ворхол. Серијалност, производност, копије до у бескрај, постављају кључно питање онтологије савременог човека и уметности, као и болно питање епистемолошких немогућности која је опште жељено стање капиталистичког центра моћи. Укључујући у себе и у свој концепт што више предмета из савремене потрошачке културе, поп-арт (као и наш сигнализам истих година) поред отпора свеопштем претварању производа културе у робу, жели да каже и реч о механизмима како се то постиже. За искључиву онтолошку „потпору” *homo fabera* поставља се роба, истост серијалних производа, у којима он треба да пронађе задовољење својих пост-радних сати. Нема разлике у томе да ли то задовољство потиче из конзерве супе или уметничког дела. Оно је спектакл производње коју треба славити. Притом, та производња је дом, искључиви начин живота, али је јалова. Праве уметности као „либидално задовољавајуће производње” о којој говори Херберт Маркузе, у оваквом уређењу не би требало да буде. То је утопистички пројекат развијеног технолошког друштва. Свака репродукција у поп-арту је пародијске природе према друштву као капиталисти и према елитистичкој уметности која још живи у својој самопроизведеној аутономији (желећи да говори о неактуелној



уметност после историјског формализма у овом случају посматрамо као изванредан дијалог изазван једном плодном цензуром, једно до у бескрај трансформисано трвење и узајамно коментарисање уметности с друштвеним теоријама и производним праксама које настоје да себи подјарме сваки низ који није у функцији производње капитала и јачања моћи. Поред Шкловског који је „признао своје заблуде” почетком 1930. године и Јакобсон и Тињанов, нешто раније, 1929. године пишу да „Конкретан проблем правца, или бар изабране доминанте, не може бити решен без испитивања односа између књижевних серија и других социјалних серија. Тај однос систем система- има своје посебне структуралне законитости које се морају испитивати. Разматрати тај однос између система без разматрања иманентних законитости сваког система понаособ је погубна методолошка заблуда.” (Петров 1979: 366). Постојање система система јесте свест о интертекстуалности, у данашњем смислу текста који је све. Утрврши пут структурализму, формалисти овим пуштају у себе мноштво теорија, па и марксистичку, на мала врата.

Овај „сукоб” траје у данашњој полемици између облика друштвених система и још увек свежих идеја руских формалиста, јер је целокупна уметност прошлог века формалистичка у ширем смислу, а исто би се могло рећи и за овај нови век.

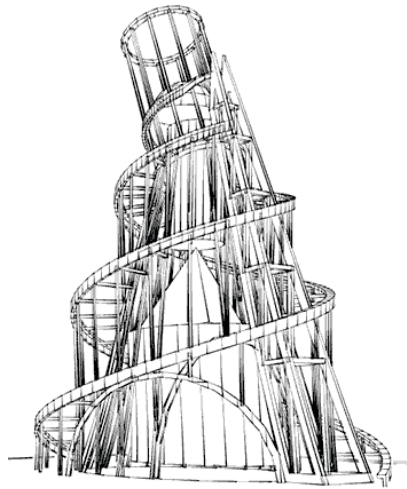
---

и вечној истини) и јасно казује да од уметности која јесте у минерском суодносу с друштвеним процесима треба видети јасне односе и стратегије центара моћи. То јесте, у неку руку, нови вид онеобичавања, а он се састоји у мимикријском поступку да се уметност претвара у део друштвено доминантних стратегија а да их суштински демаскира и депласира. Низови „истих” или копираних слика, указују на бесмисленост серијалне производње али и на то да свако бескрајно умножавање на крају резултира различитом сликом. Понављање, напоре, суштински не истиче сличност него управо супротно, оно производи разлику, ма колико идеално у копирању било машинско понављање. То својство понављања, показало се касније, (у овом добу које је изданак технолошког доба, а назвали смо га електронским добом) као кључни поступак онеобичавања стварности у симулакруму. Несвесни разлике јер смо произведени у идеалне потрошаче и научени да форме сазнања нису битне јер су лажне (има их превише па не знамо којој да се приклонимо), заведени смо у потпуно лажном свету машинских црта и реза, суштински неписмени за свет око нас, одбацивши свако Писмо као сувишно, јер већ поседујемо оно идеално електронско које задовољава све наше либидалне потребе. Све време говоримо о Форми, и по овом питању су формалисти били у праву. Уметност говори спољашњом и унутрашњом формом, а она јесте условљена обликом друштвеног управљања. Претходни пример Ворхолових радова нам је то показао а таквих примера је прегршт у уметности истог времена. Не ради се само о свесном или несвесном уграђивању идеологема као политичког несвесног у сваки текст, како шире културе, тако и у уметнички текст, већ о узајамном коментару између друштвено-политичке и производне стварности и уметности, који се бескрајно пролиферира.

## Конструкције и деструкције

Формалисти су необично много пажње полагали на конструкцију текста. Направљен је веома значајан заокрет читаве науке о књижевности, са питања Шта? (које се односило на уметничку поруку и идеје дела) прешло се на питање Како? (односно на начине организације тог Шта?) У том смислу, њихова проучавања изградње текста су веома занимљива и драгоцена за каснију наратологију. Шкловски се подробно бавио начинима конструкције приповетке и романа. Тако је, када је реч о тзв. унутрашњој форми, говорио о прозном тексту који се конструише на различите начине. Он наводи степенасту конструкцију, прстенасту конструкцију, паралелну, али и поступке оквира, загонетке и лукавства и поступак низања (мотива) из других текстова.<sup>4</sup> Зашто о овоме говоримо? Зато што је

4 Овом приликом треба јасно схватити статус слике у формалистичкој мисли. Како су се формалисти противили слици која у симболистичкој уметности фигурира као највиши и најпожељнији облик исказивања у књижевности, они су такву слику везивали за ону која настаје сликањем речима. Заправо, нису се слагали са тако једноставном идејом да језик треба и може да слика стварност. Прво, зато што језички знак није једноставан и што се оваквом концепцијом представа о стварности заправо скрива, друго, зато што ни сама слика није верна ако је плоха која се нуди из једног угла. Горепоменут утицај теорије кубистичког, футуристичког и апстрактног сликарства на формалисте треба проширити и значајним схватањем конструктивизма татлиновског типа. На тај начин, формалисти су признали међуусловљеност производног система и уметности. Најбоља илустрација за наведене типове конструкције текста о којима говори Шкловски



јесте Татлинов рад *Споменик III интернационали*:

Ако ову слику-конструкцију схватимо као текст, јасно је да она показује све типове конструкције и поступке о којима теоретичар говори. Степенаста конструкција је видљива у спратовима Споменика, прстенаста (или конструкција омче) у накривљеним хоризонталним слојевима архитектонске масе, паралелна конструкција у подупирачима нагнутих слојева, док су поступци оквира, загонетке и низања (тј. производног процеса као на траци) везани за семантику текста, овде споменика. Поступци упућују на оквирно поље, на друштвени контекст, на индустријско друштво

први пут пробуђена свест о изградњи или архитектоници текста као важна у процесу настанка значења. Наиме, по први пут постоји тежња да се у књижевном делу форма посматра одвојено од садржине и да јој се призна властита семантика. На ова истраживања ће се наставити и Бахтин када буде говорио о монолошкој и дијалошкој, полифонијској конструкцији дела. Сви они, текст доживљавају као скуп сегмената који изграђује систем, фрагменти се у првом случају групишу око доминанте и тако систем остварује целину, док бахтиновци не верују у доминанту већ говоре о дијалогу као начелу оцеловљења текста. Али скретање пажње на комплексне међуодnose у целини и на тзв. „социјалну оцену” као спрегу и везиво целине, веома је важна. Не треба посебно ширити ни причу о значају оваквог поимања текста и унутрашње форме за структурализам касније. Само је важан чињеница да се формалисти, ти заљубљеници у

---

које јесте у основи конструктивистичко-инжењерске концепције уметности. Конструктивизам је замисао уметности која се примарно води поступцима конструисања и индустријске производње уметничког дела. Конструктивизам је веома радикалан по политичким питањима која формирају саму уметност. Тако се он залаже за напуштање стваралачке идеје уметности, против апстракције као алтернативног и свеобухватног сликарства а за уметност поступка, конструкције и производње. Чврсто се везује за политичке идеје смрти уметности и њен преображај у инжењерску праксу. Ово становиште, наизглед супротно формалистичком, доводи руске формалисте на исту замисао о уметнику као произвођачу нове друштвене стварности, а то је мисао конструктивизма. Видели смо да је овај став утицао и на каснију уметност поп-арта јер и у том тренутку уметник себе хоће да види као произвођача, а једини произвођач у развијеном индустријском друштву јесте машина. Непотребно је поновити онај Ворхоллов узвик, иако би му овде било место. Поново се показује да се формалисти неуспешно и утопијски опиру доминацији производне стварности над уметношћу, али да су је свесни. Истицање форме неоспорно води у истицање конструкције. Без обзира што је сам конструктивизам базиран на идеји формалног извођења уметничког дела, он није формалистички. Кључно место разлике ова два система је оно болно становиште о аутономији уметности за које се толоко здружено боре формалисти, али јесте место које указује на неминовне заблуде и једних и других теоретичара. Једних који не признају хијерархијски однос базе и надградње у корист прве и других који је признају без резерве. Шкловски је први који на те заблуде оштро реагује и признаје потребу изучавања базе: „Како се књижевна дјела у техници мијењају прилично брзо и, у сваком случају, у 10 година често претрпе врло озбиљне промјене, и да би се на њима објаснили утјецаји којих је база социјална - мора се та база истраживати у истом размјеру.” (Шкловски 1979 142). Али такође стоји и чињеница да су одређене књижевне појаве надживеле социјалне појаве па је искључивост оних који се баве социолошком методом ограничена тиме што занемарују специфичност саме грађе. Завршавајући свој говор о социолошкој методи, Шкловски предсказује будуће стање у уметности, наиме биће неопходно да се напише историја књижевних хонорара. А у томе ми видимо оно чега је уметност друге половине 20. века свесна и против чега повремено диже свој глас. Конструкција је важна али само ако нам указује на злоупотребе над уметношћу, која се ставља у службу подршке друштва заснованог на аксиологији капитала. Огољена конструкција може да буде отржењујућа и да нам упери поглед на саму производњу уметничког дела. Оно није производ настао из задовољства рада, нити је само роба за уживање. Технолошко друштво, које је створило идеалног конзумента, избрисало је поступак производње (и у њему уложеног рада) као део процеса. Оно истиче само задовољство, техником произвођења жеље, а то задовољство се конзумира и плаћа. Следеће, електронско друштво, поред тога што нема свест о процесу производње и сили уложеног рада у њу, оно нема ни свест о томе да се роба плаћа. Новац је невидљив, ништа се не даје за задовољство, утопија већине је остварена у екрану а владајући центар моћи се лако одржава на својој позицији.

уметност, истицањем форме и конструкције боре за еманципацију уметности од одређености идеологијом и садржином.

Формалистичко противљење позитивизму и реалистичкој књижевности, која је по дефиницији требало да миметички ослика друштвену стварност, одвело их је иза огледала, у распарчани свет пре слике. Ликовна уметност је исту тежњу показала у кубистичком и футуристичком сликарству, а књижевност у расутиим облицима и техници монтаже.<sup>5</sup>

Суштински, формалисти су се противили матрици миметичног осликавања, огледалности која је стављана као задатак уметности и пре њеног настанка. Реалистичко огледало је равно и заборавља се да чак и такво огледало даје обрнут лик. Формалисти су о слици стварности (једном виду материјала који се казује речима-другим видом материјала у литерарном сликању) мало јасније и детаљније размишљали. Послужимо се једном полунаучном алегоријом да прикажемо могуће облике одраза у формалистичком начину размишљања. Користећи модел осликавања лика код сферних огледала (или сочива), покушаћемо да прикажемо начине на које друштвена база злоупотребљавајући стварност, ствара уметност. Интересује нас какво је уметничко дело исход сваке од ових ситуација. У зависности од тога да ли је представљени предмет (овом приликом симболизована предметност из стварности) ближе или даље од центра огледала, лик, који је производ уметничке симболизације, је различит. Ако се у самом центру огледала налази база која контролише друштвену стварност а посебно културну индустрију, иако она не воли да се „фотографише”, онда се све остало што се у истом огледалу појављује понаша у складу с том центрираношћу. У првом случају, када је предмет веома далеко од центра и од огледала, добијени лик је доста умањен, али је веома близак самом центру, и притом је обрнут. „Моћник”

5 Вратимо се сада статусу слике у формализму али и у историјској авангарди. Основна замисао кубизма у сликарству јесте приказивање света у геометријски апстрахованим формама, које су најчешће обликоване у умноженим тачкама гледишта. То је полазиште и формалне школе у теорији књижевности. Тиме се доводи у питање поједностављена перцепција стварности. Још ближе формалистима стоји руски кубофутуризам са својом колажношћу, тежњом за приказивањем покрета, са увођењем вербалних записа на поље слике и заступањем поетике примитивизма. Књижевност, како би остварила исте захтеве за отежавањем банализованог погледа на свет, посеже за техникама покретних слика, за колажом из сликарства и монтажом из области филма. Тако настају авангардна уметничка дела која су синкретична и намењена за гледање, слушање и извођење. Графички идентитет, нарочито поезије, не само да упућује на интердисциплинарност ове нове поезије, не само да даје поступку на значају, не само да потенцира на форми, он даје ново рухо слици у књижевности. Сликајући речима, он читаоца-посматрача води у друге углове речи; Конструишући представе у простору, он указује на недовршене слике стварности, отржењује доба конструкције које је лепо и опасно у исти мах. Тако су преко форме довели до запитаности о поступку. Узвикујући, монтирајући, лепећи ошамарили су нас по друштвеном укусу и вратили још једном на лепе речи пре него што смо их извукли у пакао конвенционалног језичког система.

овако претвара стварност у фикцију и њу чини много подеснијом и ближом, односно новом извитопереном сликом, која му је потребна како би постојао. У случају када се представљени предмет налази између центра и огледала, односно када је предмет већ постао део система, његов лик је увеличан, и налази се ван центра, тачније- окружује га, а заправо- база из себе пројектује слику која је увећана, и која је опет фиктивна представа тог ње саме. Оваквим ликом центар се проширује. Најзанимљивији је случај када се сам предмет налази у фокусу, односно на половини растојања центра и огледала. У досадашњим случајевим фокус је био тај кроз кога су пролазили преломљени зраци, и који је у суштини формирао лик. Сада нема ничега што би могло да формира лик, јер се управо у месту настајања уметности налази стварност, а уметности нема. Тако настаје Човек и уметност једне димензије, тачке. То је човек који је сам слика без идентитета, потрошач чије су слободе укинутае, то је уметност као роба која слика јефтине фикције које се продају оном истом потрошачу. У овом случају, лик се формира али у бесконачности, и ми га не видимо. Он је изван нашег домета видљивости, он је слободан у свом бескрајном огледању у самом себи. То је база која је успела да се сакрије, да се уклони и од прозивог ока уметника. Да не би до тога дошло, формалисти, попут кубиста и футуриста предлажу ломљење огледала. У његовим пукотинама и измењеним перспективама погледу ће бити могуће да продре и у ту скривену одају у којој се налази лик центра моћи. Сви уметнички поступци које формалисти хвале односе се управо на плурализацију тачака гледишта, на актуелизацију и отежавање перцепције, која би требало да укаже на скривене слојеве и намере, које база подмеће дајући огледалну слику света.<sup>6</sup>

6           Значај деструкције је подједнак значају конструкције. Деструкција разлаже слику и ломи лик па је „слаб” и у тој слабости нам показује и она скривена места која иначе не бисмо видели. Резови су наша посматрачко-производна снага. Разлагање и поновно слагање, нова коауторска конструкција нам даје другачији статус, више нисмо само уживаоци робе. Иако је уметност „прихватила” игру и пристала на самоиронишућу позицију да буде продавана и да се ценом мери њена вредност. Та цена није цена уметности, већ цена отрежњења. Аура није ни на уметнику, ни на његовом делу, ни у цени која је достигнута на институционализованој аукцији, она је на екрану и у јачини којом је одјекнула цена и популарност. Овакво пародирање саме уметности само је део тактике коју је смислио још Јуриј Тињанов када је писао о пародији као најчистијем виду у еволуцији уметности. Јер специфичност саме пародије јесте што подражава стару форму и даје јој нову функцију. Тако је пародија огледало с раселинама и пукотинама, слика коју даје је изломљена а тиме очуђена и указује на она раније скривена места. То јој је нова функција. Интертекстуална је јер у себе увлачи и друге облике текстова у најширем смислу, па чак и политичко-идеолошке текстове базе. Тако уметничко дело-роба које се продаје по највишој цени истиче своју пародијску разлику од оне робе која се продаје за јефтине паре, а то је управо висина цене. Цена је рез кроз који видимо лице основе. Бар му је начињен ожиљак и није више тако примамљиво. Тако функција уметничког дела није да подржава и подражава стварни поредак и производни модел већ да га доводи у питање.

Напуштајући дуго доминантан модел огледала, прелазећи на сочива, формалисти су указали на пут на ком ће уметност бити у технолошком друштву. Шта се дешава данас, у мутацији технолошког друштва?<sup>7</sup>

Производња овог пута није била у функцији продаје већ исмевања и деструкције идеалне слике конзументског друштва.

Деструкција се појављује и у новом разлагању књижевног система. Колико год инсистирали на целини, формалисти су свесни да је књижевни систем, као и књижевни низ, скуп великог броја елемената, па се и њихов приступ тексту састоји од анализе делова, доминанти, односа различитих природа у систему итд.

7 У електронском друштву деструкција слике се већ одиграла. Она је разложена на пикселе, велики број микро огледала који електронским путем дају обрнуте сегменте слике. Пиксел је тачка, та једнодимензионалност данашњице која укида уметника и уметност. Што већи број пиксела - то је слика у својој суштини лажнија. Откриће бесконачно малог у прошлом веку јесте место додире технике и уметности, у њему се потврђује „извитоперена природа опажања” (Франкастел 1964:184) Под паролом Исто-Исто-Исто добијамо у ствари Различно. Говоримо о данас доминантној слици стварности, о симулакруму који се продаје као вернија слика од оне праве. Како уметност покушава да доскочи овом перфидном поступку? Све већом експанзијом игрових форми. Под условом да нису јефтина забава, оне су вид онеобичавања стварности. Од почетка (расуте структуре, фрагментирани и деструисани слике), игре у уметности захтевају извођење, свестан процес изградње и производњу нове слике, која може бити стварнија од оне која нам се сервира као једина права и истинита. Могућа слика, могућа прича и форма којом је огрнемо одводи у ону гносеолошку функцију уметности, али не да сазнамо идеје уграђене у материјалу, већ да радимо и тако кроз процес либидално задовољавајућег рада престанемо да будемо потрошачи, док производимо можда можемо да знамо свој идентитет. Поново долазимо до потреба за повратком целини, коју смо после доба модерне изгубили. Али са свешћу о значају занемарених и невидљивих делова, са предметом који се креће и у том кретању отвара све више и више комбинација.

Свако друштво које жели доминацију мора прво да укине сваку агоналност и опозицију. Зато му треба уметност која му „служи” да му буде потпора, а не да га демаскира. Чинећи свет једноставно Једним, статичним и истим, друштвени апарат осигурава себи положај. Како се уметност бори против ове неслободе? Она никако не жели да буде статична.

Све се, заправо, одвија у правцу тражења нове димензије. Као што су кубисти ломили предмет желећи да му додају још једну димензију која ће бити видљива у кретању па су је истраживачи називали димензијом времена у сликарству (то свакако јесте потреба за вишедимензионалношћу у уметничкој слици), тако су и остале уметности показале отпор према агресивној намери индустријског и технолошког друштва да сведе човека на тачку- једну димензију. Тако је кретање први и нужан услов опстанка уметности. Други је свесна и критички обучена форма, трећи активна и сустваралачка конструкција (која је свесна машине-субјекта и Аутора-објекта и томе се супротставља) и наредни, неки облик онеобичавања стварности.

Динамичним морамо сматрати и опирање стилу, који је продужена рука статичних модела. Говорећи о функцији уметности у техницистичком друштву, Пјер Франкастел наводи да „треба поставити основну разлику између начина и стила. Стил није збир пролазних одушевљења једног друштва. Стил се одређује полазећи од других вредности и он задовољава друге функције. Док начин задовољава вечиту жељу за покретљивошћу, стил задовољава, жеље једног друштва које би хтело да је вечито и које верује да је вечито.” (Франкастел 1964: 231). Индустијска естетика је та која потенцира на стилу, уметност је та која се опире формом, или начином како га назива Франкастел. Дизајн је потчињени Франкештајн, Субјекат који то није, онај ко се сложио са законима стила, захтевима техницизма, уметник у доба данашње техничке колере.

## Заумље, отуостављеније и обичавање

Конечно, бавећи се језиком као средством и материјалом од ког књижевност обликује свој предмет, формалисти у разматрање појма поступка укључују говор о тзв. остраници.

Владислава Рибникар Перишић у својој студији *Руски формализам и књижевна историја* истиче да су у Шкловскојевом тексту *Уметности као поступак* присутна два различита тумачења литературе (Рибникар Перишић 1976: 34-35). Једно од њих је оно од ког руски формалисти одступају, а то је Потебњин став да је поезија мишљење у сликама, док је друго оно које подразумева да је поступак стварања једног текста најважнији део уметности, односно литературе. Тај поступак, популарно у нас преводен као онеобичавање, затим сингуларизација, за шта се опредељује поменути Рибникар Перишић (Рибникар Перишић 1976: 27), или очуђење у *Речнику књижевних термина*, потиче од руске речи *остраннение*, што подразумева да се досад препознавани предмет посматрачу „может показаться необычным, странным”<sup>8</sup>. Међутим, само *остраннение* је шире од ових преводних термина. С једне стране, онеобичавање значи учинити нешто необичним, или шире речено новијим, непрепознатљивијим, док са друге стране сингуларизација значи ојединити нешто, издвојити га из плуралности, учинити га једним – јединственим. Проблем код необичности је тај што је немогуће да необично буде универзално, односно оно што се једном читаоцу може учинити необичним, за другога је сасвим обично, и сл. Необично, јединствено и чудно не морају нужно да означавају оно што тражи Шкловски – враћање зачудног погледа посматрачу. Како је српски језик лепотом богат речима, покушаћемо да дамо алтернативни превод ове проблематичне руске речи. Такву реч, која у потпуности одговара поменути захтевима, управо проналазимо у једном запису са маргине, Ђорђа Марковића Кодера<sup>9</sup>. Отуостављивање као *остраннение*. Уђимо најпре у саму реч – састоји се од префикса оту(д) и морфеме стан – постојање, постанак. То постојање које „отуда” долази, које долази са врела језика, односно живота, управо је оно чудо које ствара то необично и очуђено, острањено.<sup>10</sup> Та вилска Сила, о којој говори Кодер, озрачује,

8 <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-1881.htm>, датум преузимања 25. 09. 2014.

9 Ан, точка постојка, која се умложењем, и мудрине разметом, и премом Силе или виле у целокупности једнога створа, вилом заволела. Или краће рећи: *раздевањем Силе, или Девесиљем* (тј. вестником, који раздева вистира силе, озрачила, *отустанила* (подвукли С.Р.П. и Ђ.Ђ), постала, то јест *оживила*) (Кодер 2009: 7).

10 Када Шкловски говори о заумном језику, он не жели да се такве речи тумаче кроз њихов емотивни тон. Истина је да је нестао или је мање важан сликовни елемент речи и да се некакво значење које оне носе приоближава гласовима, али то није потпуно тачно. Заум је звуковна слика

постаје, оживљава. То је сила која из несмисла звука отвара бескрајно поље смисла. Зар није ово оно о чему говори Шкловски и за чиме трага? Притом, генерално гледано, у склопу је самог формалистичког дискурса боље користити овакву, отустанвљену реч, него горе поменуте, колоквијалне и самим тим, аутоматизоване. У процесу отустанвљивања се сам предмет, појава, стварност, поново враћају на сам почетак свог постојања, и као такви, у овом случају заиста нови и необични, делују на рецепијента својом свежином и чудесношћу.

Заумити, отустановити, значи вишеструко иселити уметност. Одвести је до других и другачијих предела, празнине (и празнина је место отустановљења), подсвести, уметности, па је потом вратити овамо као нову и зачудну, не би ли се продрмала успавана стварност у језику. Овако схватање језика код формалиста, Фредерик Џејмсон сматра савременим и блиским феноменолозима и структуралистима, јер се не признаје примарност спознаје као задатак језика, а „остали модалитети свијести не бацају на ризину емоције, магије и ирационалнога” (Џејмсон 1978:50). Заправо, формалисти не признају границе језика јер се појам саме границе доводи у питање. Где се језик сазнаје? У акцији и контемлацији или у практичном и перцептуираном? Нема више тих опозиција, формалисти отварају огромно поље језика другачије од сосировске лингвистике, додуше, не формулишу га тако, али ће ова промишљања заумног језика и отуствања бити плодно полазиште за мишљење језичких игара о отвореност језичког знака.<sup>11</sup>

**Кључ:** Овако изабрана форма научног текста кореспондира са идејама формалиста о поступку, конструкцији, форми и пародији, које су у служби отежане перцепције. Стога би овај есеј требало да баца поглед из другог угла на формализам, на књижевно-научни дискурс, на стварност као материјал, на технолошку базу и њене електронске механизме доминације и управљања.

која као најближе суседе има „речи” без слика и смисла и опире се било каквом подражавању. То су чудне, заборављене речи, речи из сећања које изазивају у нама неко расположење „па чак и неки смисао, независно од њиховог објективног значења” (Шкловски 1979: 126). У свом чистом облику, заум је бесмислена изрека, а скривено, то су заправо некакве звучне „мрље” још неискристалисане речи. То су слојеви у којима ни песник не разуме самог себе. То су места на којима не разумемо садржај али разумемо звучну праслику и на основу ње прихватамо песму.

11 Шта је са језиком данашње уметности? Он се чини чудесно незаумним, као да се нигде не сели, као да упорно тежи да буде комуникацијски? Можда стога што разговора у доба индивидуализма и једнодимензионалности нема? Или можда зато што је база преузела поступак онеобичавања и заробила нас у том обрнутом свету? Довољно смо онеобичени па нам је потребно обичавање, повратак некаквом виду логоцентризма како бисмо наставили сталну игру мачке и миша између друштвено-економске основе и уметничке надградње. Нашим обичавањем, можда ћемо рашчинити екране.



## ЛИТЕРАТУРА

- Vuković 1976: Đ. Vuković, Jedno nerasvetljeno autorstvo, u: P. Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit, IX-LXXXVII.
- Jakobson, Tinjanov 1979: R. Jakobson, J. Tinjanov, Problemi proučavanja jezika i književnosti, u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 364-366.
- Marcuse 1989: H. Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije, rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Sarajevo: Veselin Masleša-Svjetlost.
- Marković 2009: M. Đorđe Koder, *Načala*, Beograd: Službeni glasnik.
- Medvedev 1976: P. Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit.
- Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: Бигз, Јединство.
- Frankstel 1964, P. Frankstel, *Umetnost i tehnika u XIX i XX veku*, Beograd: Nolit.
- Džejmson 1978: F. Džejmson, *U tamnici jezika*, Zagreb: Stvarnost.
- Šklovski 1979: V. Šklovski, Konstrukcija pripovetke i romana, u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 223-240.
- Šklovski 1979: V. Šklovski, O poeziji i zaumnom jeziku, u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 119-136.
- Šklovski 1969: V. Šklovski, U odbranu sociološke metode, u: V. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost, 121-143.
- Šklovski 1979: V. Šklovski, Spomenik znanstvenoj pogrešci, u: V. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost, 144-150.
- Šuvaković 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.
- <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-1881.htm>, датум преузимања 25. 09. 2014.

## HOW MUCH DIMENSION WE HAVE? (DEBATE ON ART AND IDEOLOGY DEVELOPED ELECTRONIC SOCIETY)

### Summary

Developed industrial society with its onedimensionality has found his critical theory in Marxism, and the root of artistic theory in a modified formalism which forced the cancellation of the aesthetic age. This, in essence ugliness age, which does violence to all forms of intangible activities subjecting them non-value goods, „which” the revenge of the art, which parodies the reproducibility and productivity (which are basically the industrial age). Pop art and Conceptual art, Fluxus and Happening stand processuality as free speech inside the form. It is a unique way of survival of the art. What happens in the time after the industry? As the technological era with its one-dimension multiplied, under the banner highlighting the differences (in the copy), not sameness, it also endangers the right art at some autonomy?

The political unconscious of contemporary art is being built in a top simulacrum: Same-Same-Same... - Different. Economic and productive field longer base already starting point, while the constructivist principle today aimed at breaking a whole, rather than on creating heterogeneous superstructure as the historical avant-garde (which is a practical aid formalist theory). What are the new designs? What are the modern ideologems? Is there a transition model or opposition are deadlocked and unable agon? And is it still possible utopian projection art as „libidinal satisfactory work” or producing assessable non-economic goods. We owe very much to the Russian formalism that today in this way we think about art and spent speaking about literature?

*Keywords:* form, structure, images, language, formalism, Marxism

*Svetlana M. Rajičić Perić  
Đorđe M. Đurđević*



viktor borisovič  
šklovski



TRAŽENI ZA JEDNO

o ruskom formalizmu, socijalističkom realizmu i strukturalizmu

# SVJEDOK RIJEČI

razgovor s viktorom borisovičem šklovskim



● Vi ste postavili temelj ruskom formalizmu i osnivač ste »Opojaza«. Pošto nam kažete nešto više o tome, molim Vas da napravite paralelu između strukturalizma i formalizma, odnosno, što mislite o strukturalističkoj metodi i njenom odnosu spram tzv. formalističke metode, budući da su neki od najznačajnijih strukturalista obično koristili iskustva ruskih formalista.

— To je istodobno vrlo složeno i vrlo potrebno pitanje. U to doba u Moskvi su postojala dva kruga. Prvi su činili profesori: mladi Jurij Tinjanov, Lav Jakubinski, Roman Jakobson, Bernštein, Jevgenij Polivanov, Osip Brik i, naravno, ja. Bili smo povezani s futuristima, s novim tokovima. Pogotovu s Hlebnjikovim i s Majakovskim.

Naš daleki učitelj bio je Bred-Kurto-ne, koji se nije u svemu s nama slagao i koji mi je poslije jednog velikog nesporazuma rekao: **Ja se s vama ne slažem, ali vi imate vlastiti prozor u svijet.** Mi smo smatrali i smatramo (ali, budući da se radi o mrtvim ljudima, jer su gotovo svi moji drugovi pomrli, moram reći: ja smatram!) — dakle, ja smatram da je književnost umjetnička pojava a mi se podčinjavamo, uglavnom, zakonomjernoj umjetnosti. Ona mora biti analizirana istim metodama kojima se analizira skulptura, arhitektura, glazba. Književnost se, znači, izdvaja iz općeg pojma umjetnosti.

Strukturalisti su smatrali da je znanost o književnosti znanost o jeziku, dio lingvistike i da struktura jezika objašnjava strukturu književnosti. Oni, možda, čak misle da osim jezičkog saznanja čovjek više ništa ne posjeduje. Međutim, mit Opojaza u tome je da umjetnost raznim sredstvima nadgrađuje realni svijet. Zapravo, mi mislimo da znanost stvara model svijeta ne da bi se igrala tim modelom, već da bi s pomoću tog modela shvatila stvarnost kojoj se približavamo.

Njihova misao je da je svijet nepoznan i da su podložni spoznaji samo neki odnosi. Ali, kako je Kapson oputovao u Ameriku, postavši tamo znameniti čovjek — svaka sveža je izgubljena (mada su 1924. Tinjanov i Jakobson zajedno istupili u Lefu da je potrebno obnoviti Opojaz pod mojih rukovodstvom).

Međutim, oni se sve do danas uglavnom bave poetskim jezikom, dok mi — i poetskim jezikom i sadržajem. Ali, da budem konkretniji. Šta je karakteristika moga rada?

Ja sebe smatram neakademske znanstvenikom i ponosim se time. Zašto? Zato što ja kao neakademske znanstvenik utječem na akademske; zato što ja posjedujem unutrašnje iskustvo um-

jetnika. Smatram da razumski odnosi pripadaju najvažnijim odnosima koji postoje u umjetnosti. Recimo, razmatrati **Rat i mir** izvan činjenice da je postojao rat između Napoleona i Rusije ili razmatrati Dostojevskog izvan pitanja da su samo veliki sposobni za revoluciju, da je to izgnanstvo, — nemoguće je. To je kukavičluk! Umjetnost spoznaje svojim metodama. A kaka je osnovna odlika strukturalista? Strukturalisti govore da treba istraživati u umjetnosti ne pojedine trenutke, već cjelinu. I to je potpuno ispravno. Međutim, mi smatramo da treba pratiti i sveukupnost trenutka i njihov odnos prema postojećem svijetu.

**Telegram**  
str. 4

Ovdje ću učiniti malu digresiju. Kada sam osnovao **Opojaz** (a to je bilo 1916. godine), bio sam mlad i ja to mladom čovjeku zavidim. On je imao kestenjastu kosu i dobro raspoloženje. Tada sam napisao da je umjetnost izvan emocija, da u njoj nema suza, nema radosti. Govorio sam da je umjetnost izvan spoznaje.

Ali tu je i jedna priča, točnije legenda, da se u Rusiji kad truba svira čak i njen zvuk smrznava, zatim, kada se otopi, ponovno se čuje. Dakle, u strukturalizmu su ostali neki elementi starog **Opojaza**, koji sviraju svoju prevladanu glazbu. Tim povodom ja strukturaliste prekoravam. Doduše, ja zbog toga mogu prekoravati cijeli svijet. I, evo: Ove godine se istodobno u New Yorku i Londonu pojavila moja knjiga **ZOO ili pisma o ne ljubavi**. Ona je prevedena 49 godina pošto sam je napisao. Prije svega, o čemu to govori: Ona im se veoma sviđa, a to dokazuje da njihov umjetnički razvoj kasni 49 godina. Kod njih sat ide unazad! Oni žive po srednjeevropskom vremenu — a to se vrijeme razlikuje od astronomske.

**ZOO** negira mladog Sklovskog iako je mlad. To su pisma u čijoj osnovi su realni odnosi, ali potpuno izmijenjeni. To su pisma zaljubljenosti. Zaljubljen čovjek s pozicija zaljubljenosti razmatra svijet Evrope i Rusije. Na kraju se vraća u Sovjetski Savez. On piše da smo mi ljudi različitih shvaćanja. On piše mladoj ženi da nosi hlače da mu ne bi bilo hladno i pita je na kom će jeziku plakati kada bude umirao.

Već sam rekao da sam pisao o umjetnosti da ona nije emocionalna. Ali, eto, prošlo je 49 godina, i Englezi koji je čitaju, i strukturalisti koji je čitaju, shvaćaju da je emocionalna, shvaćaju njen smisao sučeljavanja epoha, suče-

ljavanja svjetova. Ona pokazuje čovjeka demokratski revolucionarnog, koji stremi novom svijetu, kome ništa nije potrebno osim mišljenja.

Dalje, za strukturaliste imam još jednu zamjerku: oni će stvarno prisvojiti **Opojaz**. Doba **Opojaza** je prošlo. Treba biti potpun idiot pa ponavljati ono što si govorio prije 60 godina. Samo se pokojnici ne mijenjaju (osim što se pretvaraju u dobru zemlju i iz njih raste drveće).

Ali, idući od formalista i **Opojaza**, i govoreći o tome da u Rusiji nema slobode novinstva (a zar kod njih ima?! — morali su me prevesti).

Strukturalizam i formalizam rijeka su koju presijeca jezero. Ona se mijenja. To je teorija koja se rastvara i kreće u raznim smjerovima.

Na kraju, strukturalisti su dosta učinili za lingvistiku, ali mislim da su malo učinili za znanost o književnosti.

● **Pojava Vaše knjige Uskrnuće riječi 1914. godine označava nestanak formalne metode. Njen podnaslov je bio O zaumnom jeziku i o poeziji. Nije li pesništvo kao zaumni jezik model prošlosti, imajući pritom u vidu da se delom evropsko i anglo-saksonsko pesništvo sve više okreće svakodnevnici?**

Što je to zaumni jezik? To je jezik koji upotrebljavaju ruski sveci. Za vrijeme rađanja oni su se okretali i govorili da ne vladaju drugim jezicima, kao apostoli, kao sveti duh. Što je još zaumni jezik? To je bio jezik ekstaze i govoriti njime je nemoguće. To je jezik emocije, ali ne i jezik komuniciranja.

Napisao sam svoju prvu knjigu **Uskrnuće riječi** i njen podnaslov **O zaumnom jeziku i o poeziji**. Ona je objavljena 1914. godine i sada se vraća meni, u sobu, s priborom koji nije postojao, s magnetofonom. Ja mislim da se tu zvuk jezika, fonetika jezika, nalazi u vrlo kompliciranom odnosu prema razumu. Ona može biti proturječnost, ona u sebi nosi semantičke razumske pojave.

Na primjer, što je to rima? Kako je govorio Majakovski, rima je vjetar koji se plaća sljedećim stihom. Zašto smo mi protiv glagolskih rima? Zato što su one slabo učvršćene i nedovoljno razgovjetne. Ne mogu se rimovati iste riječi, kao: cipela i pola cipele. To nije rima. Rime moraju biti različite. Rima mora biti udica kojom se iz jezera vadi velika riba. Rima, stih — to je tetiva. Napon riječi, stil riječi — je ispresovan, rekao je Tinjanov o zgusnu-

tosti, o tjeskobi poetske riječi.

**A sada o vraćanju stvarnosti. Kuda od nje otići? Ako ste previše stari onda se od stvarnosti jedino može otići u mineralogiju. Ostaje nam jedino da se raspadnemo na atome. I u luđačkom domu je opet stvarnost. Ako se ovaj aparat pokvari demonstrirat će stvarnost svojih nedaća. To je također stvarnost.**

Tolstoj, Lav Nikolajevič govorio je da je konzervativizam nešto najopasnije u umjetnosti. A povijest se ponavlja. Za što se ona ponavlja? Radi očuvanja stvarnosti! Zašto udžbenik fizike 19. vijeka nije isti kao danas? Nekada je Marks pitao: Zašto slika o kojoj znamo da je naslikana za nekoliko sati košta milijune? Zato što se u njoj kataliziraju svi pokušaji neuspjelih slikara! I briljant je toliko skup — jer se veoma rijetko nalazi.

Što je to umjetnost? To je istraživanje života s takvim napornim sredstvima i složenostima, tako da mi spoznajemo nešto zaumno, toliko da bez nje nema života, pulsacije istine. I, eto, ta bit ostaje. Stara arhitektura, stara pjesma, stari slikari, ove stare makedonske crkvene pjesme — one su ostale i uvijek će trajati kao takve.

Što ja hoću da kažem: treba se vraćati stvarnosti, ali to ne znači da se treba vraćati staroj viktorijanskoj romanzi. Treba izgrađivati metode kojima će se iskazivati stvarnost. To nije isto kao i fotografirati, zakameniti jedno stanje. Život treba mijenjati. Izdvajati činjenice i suprotstavljati ih jedne drugoj da bi se osjećale.

● **Što mislite o socijalističkom realizmu danas i da li je socijalistički realizam produžetak građanske književnosti, kako to kaže francuski esejist Roland Barthes?**

— Naš stari, veliki filolog Aleksandar Veselovski, dao je na samo dvije stranice 16 definicija romantizma, ne dajući prednosti nijednoj. Naš veliki spisatelj Dostojevski, kada je pisao o narodnjačkim piscima, govorio je da je neophodno u realizmu razdvojiti glavno od slučajnog. Na primjer, fotografirate jedan kadar i u kadar ulazi stražnjica krave; ona vam nije potrebna. Morate činiti selekciju onoga što želite. Zato je sam Dostojevski, koji, naravno, nije bio socijalistički realista, govorio: Ja sam veći realista od vas — ali od druge vrste.

Što mi želimo postići kada govorimo o socijalističkom realizmu? Da vidimo činjenicu ne samo onakvom kakva ona

jest, nego kakvom ona postaje: razvoj činjenice, dijalektiku činjenice. Ona nije takva kakva jest i takva kakva će biti. Stari paradoks Zenona je da se jedan predmet može nalaziti samo na jednom a ne na dva mjesta istodobno. Postojanje na jednom mjestu je mirovanje. Znači, ptica se u svakom trenutku nalazi na jednom mjestu, odakle sledi da ne može letjeti, da je nepokretna.

Ovdje je stvar u tome: treba imati u vidu da realizam računa s realnošću razvoja postupnosti. Mi socijalistički realizam osjećamo kao činjenicu, stremimo ka komunizmu i mi činjenicu ne vidimo kao čovjeka koji je danas stigao a već sutra će nekuda oputovati. Hoću reći, da kada seljak sadi vinovu lozu — u njemu postoji element socijalističkog realizma, zato što to sada nije grožđe, već zato što će grožđe biti. Ali to i jest kultura. Ulazak čovječanstva u uzajamnu kulturu, to će biti ulazak u socijalistička kretanja. Treba se odlučiti ili za socijalistički realizam, ili za kapitalističko očajanje, u koje ljudi tako lako padaju govoreći: *sve je besmislica, sve je besmislica, voda je zagađena, zrak je zagađen, ništa ne valja, čovječanstvo propada.* A unutar sebe osjećamo da mi sami ne propadamo, ne nestajemo. U to smo sigurni. Zato ja imam razumijevanja za to pitanje i ja ga tako shvaćam. U tom kretanju, u tim mijenama, mi i živimo.

Na kraju, zamislite, kada je kod nas objavljen udžbenik kvantne fizike u 40.000 primjeraka, ispostavilo se da ga treba doštampati u još tolikoj nakladi. Mi smo zemlja u nevjerovatnom usponu i mi procjenjujemo sebe podjednako točno kako za današnji dan tako i za sutrašnji. To je realizam kretanja — uspostavljanje svijeta.

● **Kod nas su prevedene Vaše knjige: Uskrsnuće riječi, O Majakovskom, ZOO ili pisma ne o ljubavi i Treća fabrika. Recite nam nešto o Vašoj posljednoj knjizi koju ste nazvali Tetiva.**

— Tetiva se pojavila nedavno i već je doživjela dva izdanja. Tamo Heraklit, koga su nazvali Heraklit Crni, govori da bi postojala harmonija, mora, prije svega, postojati disharmonija. (Razlika između čovjeka i žene, bijelog i crnog, itd.). Lik harmonije je, u stvari, luk koji nategnut tetivom predstavlja novo jedinstvo. Dvije stvari u jednoj stvari čine od te stvari da ona u njima stvara napon. Umjetnost, to je način spoznaje svijeta davanjem drugog napona, koji nastaje mijenjajući točku gledanja na predmet. Točnije govoreći, mjeriti druge presjke kroz semantičke ravni.

Evo primjera. Govoreći o metafori, Aristotel je poredio kretanje brončanog diska kroz vodenu struju, pri čemu se pretvara u sječivo mača.

### razgovor vodio: slobodan pavičević

\* Viktor Sklovski bio je gost Stružinskih večeri poezije i ovaj razgovor vođen s njim u hotelskoj sobi animljen je na magnetofonskoj vrpel. Zbog veoma loše artikulacije 80-godišnjeg Sklovskog, samo zahvaljujući književniku i prevoditelju Milanu Nikoliću, s magnetofonske vrpce prenosimo razgovor onako kako je tekao.

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ**  
**100 година руског формализма**

**Уредник**

Проф. др Драган Бошковић

**Лектура и коректура**

Јелена Петковић

**Ликовно-графички и технички уредник**

Срђан Стевановић

**Издавач**

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића б.б.

34000 Крагујевац

**За издавача**

Проф. др Иван Коларић, декан

**Штампа**

Занатска задруга „Универзал”, Чачак

**Тираж**

150

ISBN 978-86-85991-69-1

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.02ФОРМАЛИЗАМ(082)

УСКРСНУЋЕ књижевности : 100 година руског формализма / уредник Драган Бошковић. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2014 (Чачак : Занатска задруга Универзал). - 368 стр. : илустр. ; 24 cm

"Зборник је резултат истраживања на пројекту 178018: Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир ..." --> прелим стр. - Делимично упоредо рус. текст и срп. превод. - Тираж 150. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summary.

ISBN 978-86-85991-69-1

1. Бошковић, Драган [аутор додатног текста]  
a) Руска књижевност - Формализам - Зборници  
COBISS.SR-ID 212326156