

Viktor Šklovski

## UMETNOST KAO POSTUPAK

„Umetnost je mišljenje u slikama." Tu rečenicu možemo čuti i od gimnazijalaca, a ona je i polazna tačka za učenog filologa koji počinje stvarati u oblasti teorije književnosti nekakav sistem. Ta misao usadena je u misli mnogih, a za jednog od njenih tvoraca moramo smatrati Potebnju: „Bez slike nema umetnosti, a posebno poezije", kaže on. „Poezija, kao i proza, pre svega je i poglavito određeni način mišljenja i saznanja", kaže on na drugom mestu.

Poezija je poseban način mišljenja, upravo način mišljenja u slika; taj način i postupak daju neku ekonomičnost umnoj snazi, daju osećaj relativne lakoće procesa", a estetsko osećanje je refleks te ekonomičnosti. Tako je ovo shvatio i tako rezimirao, a biće da je to tačno, akademik Ovsjaniko-Kulikovski, koji je, nesumnjivo, pažljivo čitao knjige svog učitelja. Potebnja i mnogobrojni pripadnici njegove škole poeziju smatraju posebnim oblikom mišljenja — mišljenja pomoću slika, a zadatak slika je za njih — da omoguće grupisanje raznorodnih predmeta i akcija, pa da se tako nepoznato objašnjava poznatim. Ili govoreći rečima Potebnje: „Odnos slike prema onome što se objašnjava: a) slika je stalni predikat sa promenljivim subjektom, stalno sredstvo atrakcije promenljivih apercipiranih ... b) slika je nešto mnogo jednostavnije i jasnije nego ono što se objašnjava ..." — odnosno kako je cilj slikovnosti u tome da nam približi značenje slike, a pošto je bez toga plastičnost lišena smisla, slika nam mora biti poznatija od onoga što ona objašnjava."

Interesantno je primeniti taj zakon na Tjutčevljevo poređenje odbleska munje s gluvonemim demonima ili Gogoljevo poređenje neba s odeždama Gospodnjim. „Bez slike nema umetnosti." „Umetnost je mišljenje u slikama." U ime takvih definicija činjena su fantastična natezanja: muziku, arhitekturu, liriku — takođe su nastojali da shvate kao mišljenje u slikama. Tek posle dvadesetpetogodišnjih napora akademik Ovsjaniko-Kulikovski bio je prinuđen da izdvoji liriku, arhitekturu i muziku kao posebnu vrstu neslikovnih umetnosti — i da ih definiše kao lirske umetnosti, upućene direktno na emocije. I tako se ispostavilo da postoji ogromna oblast umetnosti koja nije način mišljenja; jedna od njih,

lirika (u užem smislu te reči) ipak je istovetna sa „slikovnom“ umetnošću: takođe se služi rečima, ali, što je najvažnije — slikovna umetnost u njoj prelazi u neslikovnu potpuno neprimetno, i one se primaju slično.

Ali definicija: umetnost je mišljenje u slikama, a to znači (izostavljam karike svih poznatih jednačina) umetnost je u prvom redu stvaranje simbola — ta definicija se održala, nadživela je propast teorije na kojoj se temeljila. Pre svega, ona živi u vreme simbolizma, naročito kod njegovih teoretičara.

Tako, dakle, mnogi i dan-danas misle da je mišljenje u slikama „пути и тени“ (putevi i senke), „бороздю и межи“ (brazde i međe), glavna karakteristika poezije. Stoga bi ti ljudi morali očekivati da će istorija te, po njihovim rečima, „slikovne“ umetnosti, biti u stvari istorija razvoja slika. Ali ispostavilo se da su slike gotovo statične, iz veka u vek, iz kraja u kraj; od pesnika do pesnika prelaze one ne menjajući se. Slike su „ničije“, „božije“. Što više shvatate epohu, sve više postajete svesni da su slike, za koje ste smatrali da ih je stvorio određeni pesnik, u stvari tuđe, koje on koristi gotovo nepromenjene. Sav rad pesničkih škola svodi se na nagomilavanje i razradu novih umetničkih postupaka, grupisanja i obrade govornog materijala, i to više na raspoređivanje nego na stvaranje slika. One su date, i u poeziji je mnogo više sećanja na slike, nego mišljenja u slikama.

Mišljenje u slikama u svakom slučaju nije ono što ujedinjuje sve oblike umetnosti, pa čak ni samo oblike govorne umetnosti; promena slika nije ono što čini suštinu razvoja poezije.

Znamo kako su česti slučajevi da se kao poetski, kao stvoreni za umetničko uživanje primaju izrazi koji nisu bili stvoreni u toj nameri; takvo je, na primer, mišljenje Anjenskog o posebnoj poetičnosti staroslovenskog jezika; takvo je, na primer, oduševljenje A. Belog za umetnički postupak ruskih pesnika XVIII veka da se pridevi stavljaju iza imanice. Beli se oduševljava time kao nečim što je estetičko, ili još tačnije — smatra to za umetnički svesno, namerno, a u stvari je to opšta osobina toga jezika (uticaj crkvenoslovenskog). Delo, dakle, može biti: 1. stvoreno kao prozno, a da se prima kao poetsko, 2. stvoreno kao poetsko, a da se prima kao prozno. To pokazuje da je estetičnost, pripadnost datog dela poeziji, rezultat našeg načina primanja; a umetničkim u užem smislu zvaćemo dela koja su bila stvorena posebnim postupcima, čiji je cilj bio da se ona po mogućnosti svakako prime kao umetnička.

Zaključak Potebnje, koji se može formulisati: poezija = slikovnost, stvorio je teoriju o tome da je slikovnost = simbolika sposobnosti slike da postane stalni predikat uz različite subjekte (zaključak koji je, zbog srodnosti ideja, oduševio simboliste A. Belog, Mereškovskog i njegove „Većite saputnike“, i koji je bio u osnovi teorije simbolizma). Taj zaključak donekle je rezultat Potebnjinog nerazlikovanja jezika poezije i jezika proze. Stoga on nije obratio pažnju da postoje dve vrste slike: slika kao praktično sredstvo mišljenja, sredstvo da se ujedine u grupe predmeti i pojmovi, i pesnička slika kao sredstvo pojačavanja utiska. Objasniću to

primerom. Idem ulicom i vidim: čovek sa šeširovom koji ide ispred mene ispusti paket. Ja ga opominjem: „ej, šeširu, ti izgubi paket“ („эй шляпа, пакет потерял“). To je primer slike — trova čisto proznog. Evo drugog primera: u stroju je nekoliko ljudi. Komandir voda, videvši da jedan od njih nema dobar stav više mu: „эй шляпа как стоишь“ (ej, zazjavalo, nespretnjakoviću, kako to stojiš). To je pesnička slika — trop. (U prvom slučaju reč „шляпа“ je metonimija, a u drugom — metafora. Ali želim skrenuti pažnju na nešto drugo.) Poetska slika je jedan od načina da se izazove maksimalan utisak. Kao način, ona je po zadatku ravna drugim umetničkim postupcima pesničkog jezika, običnom i negativnom paralelizmu, poređenju, ponavljanju, simetriji, hiperboli, ravna je, uopšte, svemu što je uobičajeno nazivati figurom, ravna je svim onim načinima kojima se povećava i osetljivost za stvari (stvari mogu biti i reči, ili čak zvuci kršćevnog dela), ali pesnička slika je samo spolja nalik na sliku-algoriju ili na sliku misli (Ovsjaniko-Kulikovski, *Jezik i umetnost*) kao, na primer, kad devojčica naziva okrugli luftbalon lubenicom. Pesnička slika je jedno od sredstava pesničkog jezika. Prozna slika je sredstvo apstrahovanja: lubenica umesto okruglog abažura, ili lubenica umesto glave — to je samo apstrahovanje jednog od svojstava predmeta, i tu nema razlike između: glava = balon, lubenica = balon. To je način mišljenja, ali to nema ničeg zajedničkog s poezijom.

Zakon ekonomisanja stvaralačkih snaga takođe pripada grupi opšte priznatih zakona. Spenser je pisao: „U osnovi svih pravila koja određuju izbor i upotrebu reči nalazimo uvek isti zahtev: očuvanje pažnje ... U mnogim slučajevima jedini, a u svim slučajevima glavni cilj jeste na najlakši način saznati traženi pojam“ (*Filozofija stila*). „Kad bi duša posedovala neiscrpane snage, onda bi joj, svakako, bilo sporedno koliko se potrošilo od tog neiscrpnog izvora; valjda bi imalo značaj samo utrošeno vreme. Ali pošto su joj snage ograničene, može se očekivati da će duša težiti da izvrši prosese apercepcije što svrsishodnije, tj. uz relativno najmanji utrošak energije, ili pak s relativno najvećim rezultatom“ (R. Avenarijus). Jednim jedinim pozivanjem na opšti zakon ekonomisanja duševnih snaga Petražitski odbacuje Džemsovu teoriju o telesnoj osnovi afekta, koja je protivrečila njegovim shvatanjima. Princip ekonomisanja stvaralačkih snaga, tako primamljiv posebno kod analize ritma, prihvatio je i Aleksandar Veselovski, koji je dovršio Spenserovu misao: „Vrednost stila je upravo u tome da se iskaže što više misli što manjim brojem reči.“ Andrej Beli, koji je na svojim najboljim stranicama dao tolike primere otežanog, da tako kažemo zakočenog ritma, i pokazao (posebno na primerima Baratinskog) otežanost poetskih epiteta, takođe smatra za neophodno da govori o zakonu ekonomičnosti u svojoj knjizi, koja je, u stvari, junački pokušaj da se stvori teorija umetnosti na osnovi neproverenih činjenica iz zastarelih knjiga, na osnovi velikog poznavanja postupaka pesničkog stvaralaštva i na Krajevičevom gimnazijskom udžbeniku fizike.

Misli o ekonomisanju snaga, kao o zakonu i cilju stvaralaštva, mogu biti tačne kad je u pitanju jezik, tj. tačne ukoliko se primene na jezik „praktičan“. Usled nepoznavanja razlike između zakona praktičnog i poetskog jezika, te misli su bile primenjene i na ovaj drugi. Napomena da u poetskom japanskom jeziku ima zvukova kojih nema u razgovornom, bila je maltene prva stvarna napomena o tome da se ta dva jezika ne poklapaju. Članak L. P. Jakubinskog o tome da u poetskom jeziku ne deluje zakon o razjednačavanju likvida; i o mogućnosti pojave u poetskom jeziku kombinacija srodnih zvukova teških za izgovor, u stvari je jedna od prvih stvarno naučnih postavki koja je utvrdila (makar samo u tom slučaju) suprotnost između zakona poetskog i zakona razgovornog jezika.

Zbog toga smo o zakonima utroška i ekonomičnosti u poetskom jeziku primorani da govorimo na osnovu njegovih vlastitih zakona a ne na osnovu analogije s prozom.

Počnemo li analizirati opšte zakone opažanja videćemo kako se, postajući uobičajeni, pokreti automatizuju. Tako u oblast nesvesno-automatizovanog prelaze sve naše navike; ko se seti svog osećanja kad je prvi put držao pero u ruci, ili kad je prvi put govorio na stranom jeziku, i uporedi to s osećanjem koje doživljujemo radeći to bezbroj puta, mora se složiti s nama. Zakoni našeg proznog jezika koji se odlikuje nedovršenim rečenicama i poluizgovorenim rečima<sup>1</sup> mogu se tumačiti procesom automatizacije. To je proces čiji bi idealan izraz bila algebra, u kojem simboli zamenjuju stvari. U brzom, praktičnom govoru reči se ne izgovaraju, do svesti tek dopiru početni zvuci. Pogodin navodi primer (*Jezik kao stvaralaštvo*, str. 42), kad je dečak zamislio rečenicu „Les montagnes de la Suisse sont belles“ kao niz slova: L, m, d, l, S, s, b.

Ta osobina mišljenja ne samo da je uticala na algebru, već joj je i predodredila izbor simbola (slova, i to početna). U takvoj algebarskoj metodi mišljenja stvari se opažaju prema broju i prostoru, mi ih ne vidimo već prepoznajemo prema prvim crtama. Stvar prolazi pored nas kao zapakovana, mi znamo da ona postoji prema mestu koje zauzima, ali vidimo samo njenu površinu. Pod uticajem takvog opažanja stvar se sužava, prvo kao pojam, a to se odražava i na njeno delovanje; upravo takvim primanjem reči proznog govora tumači se njihova nepotpunost (vidi članak L. P. Jakubinskog), a stoga i nedorečenost i sve omaške. U procesu algebrizacije, automatizacije stvari, postiže se maksimalna ekonomičnost snage opažanja: stvari se daju samo preko jedne svoje karakteristike, na primer preko broja, ili se daju kao po nekoj formuli, pa ne prodiru do svesti.

„Spremao sam sobu, pa obilazeći je pridoh kauču, i nisam mogao da se setim da li sam ga prebrisao ili ne. Pošto su ti pokreti prešli u naviku i nesvesni su, nisam mogao, a osećao sam da je i nemoguće da se setim. Znači, ako sam prebrisao i to zaboravio, tj. radio sam nesvesno, isto je kao i da nisam radio. Da me je ko video i bio toga svestan, dalo bi se

1 Ne treba gubiti iz vida da je reč o ruskom jeziku, gde su usled prirode ruskog akcenta i rečeničke intonacije zaista takve pojave moguće, pa čak i česte. — Prev.

rekonstruisati. Ako pak niko nije video, ili je video, ali nesvesno ... ako mnogi provedu čitav život nesvesno, taj život kao da nije ni postojao ...“ (Beleška iz dnevnika Lava Tolstoja, 29. februara 1897).

Tako nestaje život, pretvarajući se ni u šta. Automatizacija guta predmete, odeću, nameštaj, ženu, strah od rata.

„Ako mnogi provedu čitav složen život nesvesno, taj život kao da nije ni postojao.“

Da bi se vratilo osećanje života, da bi se osetile stvari i kamen postao kamen, postoji ono što se zove umetnost. Cilj umetnosti je da se osećanje stvari da preko viđenja a ne prepoznavanja; umetnički postupak je postupak oneobičavanja (отстранение) stvari, postupak otežane forme, koji potencira teškoće i vreme trajanja percepcije, jer je taj proces u umetnosti sam sebi cilj i mora biti produžen; umetnost je način da se doživi proces stvaranja stvari, dok ono što je u umetnosti stvoreno od sekundarnog je značaja.

Život poetskog (umetničkog) dela ide od viđenja ka prepoznavanju, od poezije ka prozi, od konkretnog ka uopštenom, od Don Kihota — sholaste i siromašnog plemića, koji gotovo nesvesno podnosi poniženja na vojvodinom dvoru, ka Turgenjevljevom Don Kihotu, širokom ali praznom; od Karla Velikog ka tituli kralja; umirući, dela i umetnost postaju sve širi: basna je simboličnija od poeme, a poslovice od basne. Zato je i Potebnjina teorija bila najmanje protivrečna pri analizi basana, koje je on sa svog stanovišta stvarno proučio do kraja. Međutim, teorija nije podesna za proučavanje umetnički „stvarnih“ dela, pa je stoga Potebnjina knjiga ostala nedovršena. Poznato je da su *Beleške iz teorije književnosti* ugledale svet 1905. godine, 13 godina posle autorove smrti.

Potebnja je u toj knjizi potpuno sam obradio samo poglavlje o basnama.<sup>2</sup>

Stvari, koje smo opažali nekoliko puta, počinjemo da prepoznajemo; stvar je pred nama, mi to znamo, ali je ne vidimo<sup>3</sup>. Zato ne možemo ništa reći o njoj. Postoje različiti načini da se u umetnosti stvar istrigne iz automatizma opažanja; u ovom članku želim da ukažem na jedan takav način, kojim se gotovo uvek koristio Lav Tolstoj, pisac koji je, na primer, Mereškovskom izgledao kao da daje stvari onako kako ih on sam vidi, vidi do kraja, ali ne menja.

Postupak oneobičavanja kod Lava Tolstoja sastoji se u tome što on stvar naziva imenom, a opisuje kao da je prvi put vidi, a događaj kao da se prvi put odigrao: sem toga, opisujući stvari, on ne upotrebljava uobičajene nazive njenih delova, već im daje imena odgovarajućih delova drugih predmeta. Navodim primer. U članku „Sramota“ L. N. Tolstoj ovako oneobičava pojam šibanja: „... ljude koji bi prekršili zakon treba svlačiti, obarati na pod i šibati po stražnjici“, a nekoliko redova dalje: „... šibati po golom debelom mesu“. Uz to i komentar: „Zašto upravo taj glupi, divljački način izazivanja bola, a ne neki drugi: zabadanje igala u rame ili u koji

2 *Iz predavanja o teoriji književnosti. Basna. Poslovice*, Harkov 1918.

3 V. Šklovski *Vaskrs reči*, 1914.

drugi deo tela, stezanje ruku ili nogu u stegama, ili nešto slično." Ja se izvinjavam za brutalan primer, ali je on tipičan za Tolstojev način probuđivanja savesti. Uobičajeno šibanje oneobičava se opisom i dodatkom njegove izmenjene formule, ali ne i suštine. Tolstoj je stalno koristio metod oneobičavanja: u jednom slučaju (*Platnomer*) priča se u ime konja, te su stvari oneobičajene ne našom percepcijom već percepcijom konja.

Evo kako je konj shvatio instituciju svojine (tom III, izd. 1886, str.547):

„Ono što su govorili o šibanju i hrišćanstvu, dobro sam razumeo; ali sasvim mi je bilo nejasno šta su značile reči „svoje, njegovo ždrebe, iz kojih se videlo da ljudi pretpostavljaju nekakvu vezu između mene i konjušara. U čemu je bila ta veza ja tada nisam mogao da razumem. Tek mnogo kasnije, kada su me izdvojili od ostalih konja, ja sam razumeo šta to znači.

Onda nikako nisam mogao da shvatim šta znači to što mene nazivaju svojinom nekakvog čoveka. Reči: 'moj konj', odnosile su se na mene, živog konja, i bile su mi toliko neobične kao i reči: 'moja zemlja', 'moj vazduh', 'moja voda'.

Ali, te reči imale su na mene ogroman uticaj. Nisam prestajao o njima da razmišljam, i tek posle najraznovrsnijih odnosa s ljudima razumeo sam, najzad, značenje koje ljudi pridaju tim, tako čudnim, rečima. Njihov značaj je sledeći: ljudi se u životu ne upravljaju prema delima već prema rečima; oni ne vole toliko mogućnost da nešto rade ili ne rade, koliko mogućnost da u govoru o raznim predmetima upotrebljavaju izvesne uobičajene reči. Te su reči: „moj, moja, moje", i oni ih primenjuju na razne stvari, živa bića, predmete, čak i na zemlju, ljude i konje. Oni se dogovaraju da samo jedan čovek za jednu te istu stvar može reći: „moje". A onog koji, po toj među njima utvrđenoj igri, sme da kaže „moje" za najveći broj stvari, oni smatraju najsrećnijim. Zašto je to tako, ne znam; ali je tako. Nekad sam se dugo mučio ne bih li to nekako objasnio direktnom korišću. Ali se to pokazalo netačnim.

Mnogi ljudi koji su, na primer, mene nazivali svojim konjem, nisu me sami jahali, već su to činili sasvim drugi. Nisu me oni ni hranili, nego opet sasvim drugi. Čak mi ni dobra nisu činili oni koji su me nazivali svojim konjem, već kočijaši, vidari, i uopšte strani ljudi. Kasnije, kada sam proširio svoj krug posmatranja, uverio sam se da pojam *moje*, ne samo s obzirom na nas konje nego uopšte, nema nikakvog drugog osnova osim niskog i životinjskog ljudskog instinkta koji oni nazivaju ili osećanjem ili pravom svojine. Čovek kaže: 'moja kuća', a nikada ne stanuje u njoj, već se samo brine o njenom zidanju i održavanju. Trgovac veli 'moja radnja', 'moja radnja sa čohom', a nema odela od najbolje čohe koju u radnji ima.

Ima ljudi koji nazivaju svojom neku zemlju, a nikad je nisu videli, niti njome prolazili. Ima ljudi koji nazivaju svojim druge ljude, a da ih nikada videli nisu; sav njihov odnos prema tim ljudima sastoji se u tome što im čine zlo. Ima ljudi koji žene nazivaju svojim ženama ili svojim

suprugama; a te žene žive s drugim muškarcima. I ljudi u svom životu ne teže da čine ono što smatraju za dobro, nego se trude da što više stvari nazovu *svojima*.

Ubeđen sam sada da se baš u tome i sastoji stvarna razlika između ljudi i nas. I baš zbog toga, a da i ne govorim o drugim našim prednostima u odnosu na ljude, možemo smelo reći da na lestvici živih bića mi stojimo iznad ljudi, jer delatnost ljudi, bar onih s kojima sam ja dolazio u dodir, ima za svrhu reći, a ne — dela."

I na kraju pripovetke, kad je već konj ubijen, način pripovedanja ostaje nepromenjen: „... mnogo kasnije sklonjeno je u zemlju i telo Serpuhovskog, koje je dotle hodalo po svetlu, jelo i pilo. Ni njegova koža, ni njegovo meso, ni njegove kosti nisu se mogle iskoristiti ni za šta.

I kao što se njegovo mrtvačko telo punih 20 godina vuklo po svetlu i bilo svima na teretu, tako je i polaganje u grob tog tela za ljude bilo samo nepotrebna muka. Već davno on nikom nije bio potreban; svima je već odavno bio na teretu, pa ipak, oni mrtvi što ukopavaju mrtvace nalazili su za potrebno da obuku ovo natrulo i podbulo telo u lepu uniformu i lepe čizme, da ga polože u nov, dobar kovčeg s novim kičankama na sva četiri ugla, pa da onda taj mrtvački sanduk polože u drugi olovni i da ga odnesu u Moskvu, da tamo raskopaju davno sahranjene ljudske kosti i da baš na njihovo mesto sakriju ovo natrulo i ucrvljalo telo u novoj uniformi, s lepo očišćenim čizmama, i da sve to zatrpaju zemljom."

Mogli smo zapaziti da je takav postupak primenjen i na kraju pripovetke, nezavisno od njegove slučajne motivacije.

Tim postupkom opisivao je Tolstoj sve bitke u *Ratu i miru*. Sve su one date u prvom redu kao neobične. Neću navoditi te opise pošto su veoma dugi, te bih morao citirati veliki deo obimnog romana. Na isti način opisivao je salone i pozorišta.

„Na pozornici su bile daske ravne po sredini, a sa strane su stajali obojeni kartoni koji su predstavljali drveta, pozadi je bilo na daskama razapeto platno. Na sredini pozornice sedele su devojke s crvenim pojasevima na belim suknjama. Jedna, vrlo debela, u svilenom belom haljini, sedela je odvojeno na niskoj klupici, uz koju pozadi beše prilepljen zeleni karton. Sve su one nešto pevale. Kad su završile pesmu, devojka u belom pride do šaptačeve kućice, a njoj pride muškarac u svilenim pantalonama pripijenim uz debele noge, s perom, pa počeo da peva i da širi ruke.

Muškarac u pripijenim pantalonama otpeva nešto sam, zatim otpeva ona. A onda oboje učutaše, zasniva muzika i muškarac počeo da se igra prstima ruku one devojke u belom haljini, očevito čekajući opet takt da počne svoju partiju zajedno s njom. Oni otpevaše udvoje, i svi u pozorištu počeoše da pljeskaju i da viču, a onaj muškarac i ona žena na pozornici, što su predstavljali zaljubljeni, počeoše da se klanjaju, osmehujući se i šireći ruke.

U drugom činu bili su kartoni, koji predstavljahu spomenike, i bila je neka rupa na platnu, koja predstavljala mesec, pa podigoše abažure na rampi i počeoše svirati u basu trube i kontrabasovi, i sleva i zdesna izide mnogo ljudi u crnim mantijama. Ljudi počeoše da mašu rukama, a u

rukama im beše nešto nalik na kinžale; zatim dotrčaše još nekakvi ljudi i stadoše da vuku nekud onu devojku, koja je ranije bila u beloj, a sad u plavoj haljini. Nisu je odvukli odmah, nego su dugo pevali s njom, a onda je tek odvukoše i iza kulisa udariše triput u nešto metalno, pa svi kleknuše i zapevaše neku molitvu. Nekoliko puta sve te radnje prekidane su oduševljenim usklikima gledalaca.

Isto tako opisan je i III čin:

„...ali se najedanput načini oluja, u orkestru se čuše hromatske game i akordi umanjene septime, i svi pojuriše i odvukoše opet jednog od prisutnih iza kulisa, i zavesa se spusti”.

„U četvrtom činu izlazio je nekakav đavo, koji je mašuci rukom pevao dotle dok ne izvukoše pod njim dasku, te ga nesta pod podom.”

Tako je opisivao Tolstoj grad i sud u *Vaskresenju*. Tako opisuje i brak u *Krojcеровој sonati*. „Zašto ljudi ako su im duše bliske, moraju spavati zajedno.” Ali se tim postupkom oneobičavanja on ne koristi samo onda kad želi da prikaže stvar prema kojoj ima negativan stav:

„Pjer se diže od svojih novih drugova i pođe između vatri na drugu stranu druma, gde su, kako mu rekoše, bili zarobljeni vojnici. Hteo je da porazgovara s njima. Na putu ga zaustavi francuski stražar i naredi mu da se vrati. Pjer se vrati, ali ne vatri, drugovima, nego jednim ispregnutim kolima, u kojima ne beše nikoga. Sede na hladnu zemlju pored kolskog točka, podvi noge i obori glavu, i dugo je sedeo nepomično, razmišljajući. Prošlo je više od sata. Niko ga nije uznemiravao. Najedanput se zasmeha svojim krupnim, dobroćudnim smehom tako jako da su se s raznih strana začuđeno obazreli ljudi na taj čudnovat, očevidno usamljen smeh.

— Ha, ha, ha! — smejao se Pjer i progovori glasno, sam sa sobom: — Nije me propustio vojnik. Mene su uhvatili, mene su zatvorili. Mene drže u ropstvu. Koga to mene? Mene? mene — moju besmrtnu dušu! Ha, ha, ha! ... Ha, ha, ha! ... — smejao se on i suze mu udariše na oči.

Pjer pogleda u nebo, u pučinu zvezda što se gube i što trepere. „I sve je to moje, i sve je to u meni, i sve sam to — pomisli u sebi. „I sve su to oni uhvatili i zatvorili u baraku, pregrađenu daskama!” On se osmehnu i pođe svojim drugovima da se namesti da spava.”

Svako ko poznaje Tolstoja može pronaći kod njega na stotine takvih primera. Taj način sagledavanja stvari, izdvajanjem iz njihovog konteksta, doveo je do toga da je u poslednjim svojim delima Tolstoj, analizirajući dogme i obrede, takođe u njihovom opisu primenio postupak oneobičavanja, stavljajući umesto uobičajenih reči religijske terminologije njihovo obično značenje; ali to je bilo nešto neuobičajeno, čudovišno, što su mnogi najozbiljnije shvatili kao bogohulstvo, koje je mnoge teško pogodilo. A to je, u stvari, bio onaj isti način kojim je Tolstoj opažao i pripovedao ono što ga okružava. Tolstojevo opažanje poljuljalo je veru Tolstojevu kada se dotakao stvari kojih se dugo nije hteo doticati.

Proučavajući pesnički jezik, kako u smislu fonetskog i leksičkog sastava, tako i u vezi sa rasporedom reči, a i načinom semantičke konstrukcije tih reči — uvek nailazimo na istu karakteristiku umetničkog: da se ono namerno stvara za opažanja koja su se otrgla od „automatizma”, da

je u njemu viđenje cilj stvaraočev, i da je ono „veštački” stvoreno. Tako, da se opažanje u njemu zadržava i dostiže maksimalnu jačinu i trajanje, a predmet se ne opaža u svoj svojoj širini, već, da tako kažemo, u svojoj kontinualnosti. Takve uslove stvara „poetski jezik”. Prema Aristotelu, poetski jezik mora imati karakter tuđeg, zapanjujućeg jezika; praktično, on i jeste vrlo često tuđi, strani jezik: sumerski kod Asiraca, latinski u srednjovekovnoj Evropi, arabizmi kod Persijanaca, starobugarski kao osnova ruskog književnog jezika ili kao jezik visokog stila, na primer jezik narodnih pesama (blizak književnom). U istu kategoriju spadaju i široko rasprostranjeni arhaizmi poetskog jezika i otežanost jezika dolce stih nuovo (XII), jezik Arna Danijela sa njegovim nejasnim stilom i otežanim (harte) oblikom, koji nameće teškoće u izgovoru (Diez. *Leben und Werke der Troubadou*, str. 213). L. P. Jakubinski je dokazao u svom članku zakon otežanosti u fonetici poetskog jezika koji se sastoji u čestom ponavljanju istih glasova. Znači, jezik poezije je težak, otežan, zakočen. U nekim pojedinačnim slučajevima jezik poezije približava se jeziku proze, ali to ne narušava taj zakon otežanosti. Puškin je pisao:

*Ее сестра звалась Татьяна*

*Впервые именем таким*

*Страницы нежные романа*

*Мы своевольно осветим*

Za njegove savremenike uobičajeni poetski jezik bio je visoki, uzvišeni stil Deržavina, a Puškinov svojom trivijalnošću (za ono vreme) bio im je neočekivano težak. Setimo se samo zgražavanja Puškinovih savremenika nad vulgarnošću njegovih „prostačkih” izraza. Puškin je upotrebljavao prost govor kao poseban način za koncentrisanje pažnje, upravo onako kako su uopšte njegovi savremenici upotrebljavali ruske reči u svom, obično francuskom govoru (videti, na primer, kod Tolstoja, *Rat i mir*).

Danas imamo još karakterističniju pojavu. Ruski književni jezik, koji je po poreklu svome tuđ Rusiji, u tolikoj meri je prodro u narodne slojeve da je mnogo šta izjednačio u narodnim govorima, ali su u književnom postali omiljeni dijalekti (Remizov, Kljujev, Jesenjin i dr. toliko nejednaki po talentu, a isto toliko i po jeziku koji je namerno provincijski) i varvarizmi (što je omogućilo pojavu škole Severjanina). Na taj način prost govor i književni jezik izmenjali su mesta (Vjačeslav Ivanov i mnogi drugi). Na kraju se pojavila snažna tendencija za stvaranjem novog jezika — specifično poetskog; na čelo te škole, kao što je poznato, stao je Velemir Hlebnjikov. Tako dolazimo do definicije poezije kao zakočenog, izlomljenog govora. Poetski govor je govor-konstrukcija. Proza je pak

4 Sestra joj se Tatjana zvala. / Prvi put takvim imenom / Stranice nežne romana / svojevoljno ćemo obasjati.

običan govor: ekonomičan, lak, pravilan (dea prosa — boginja pravilnih lakih porođaja). O koćenju i zadržavanju, kao o opštem zakonu umetnosti, detaljnije ću govoriti u idućem zborniku.<sup>5</sup>

Ali pozicije ljudi koji brane pojam ekonomije snage, kao nešto što ne samo postoji u poetskom jeziku već ga i određuje, izgledaju, na prvi pogled, jake u pitanju ritma. Tumačenje uloge ritma, koje je dao Spenser, izgleda potpuno prihvatljivo: „Udarci koji se aritmično nanose primoravaju nas da držimo mišiće u preteranom, ponekad i nepotrebnom stanju napetosti, jer mi ne možemo predvideti ponovni udarac; kod ravnomernih udaraca ekonomišemo tu snagu." Ta na prvi pogled ubedljiva postavka pati od uobičajene mane: meša zakone poetskog i proznog jezika. Spenser ih u svojoj *Filozofiji stila* uopšte nije razlikovao, a ipak, najverovatnije, postoje dva vida ritma. Ritam prozni, ritam radničke pesme *Dubinuške* zamenjuje, s jedne strane, komandu, neophodnu da bi se složno povuklo (o ruk!) a, s druge strane, olakšava rad, automatizujući ga. I zaista, lakše je koračati uz muziku nego bez nje, a lakše je koračati i uz živ razgovor, kada činjenica kretanja nestaje iz naše svesti. Prozni ritam važan je kao faktor automatizacije. Ali ritam poezije nije takav. U umetnosti postoje „nosači" konstrukcije, ali nijedan stub antičkog hrama ne ispunjava tačno ulogu „nosača"; i umetnički ritam je prozni — ali poremećen. Andrej Beli, baron Ginzburg, Čudovski, Bobrov i drugi već su činili pokušaj da sistematizuju ta odstupanja. To je zadatak teorije ritma našeg vremena. Možemo pretpostaviti da ta sistematizacija neće uspeli, jer nije reč o otežanom ritmu već o poremećaju ritma, i to o takvom poremećaju koji se ne može predvideti; ako se on kanonizira, izgubiće snagu postupka otežavanja. Ali ja se neću osvrutati detaljnije na pitanja ritma, jer ona još nisu razrađena u „zbornicima".

Preveo Andrej Tarasjev

<sup>5</sup> Misli se na *Сборник по теории поэтического языка* — Prev.

Roman Osipovič Jakobson

## JEDINI „JUNAK" NAUKE O KNJIŽEVNOSTI

Ako je likovna umetnost, u stvari, uobličavanje samovrednog materijala očiglednih predstava, ako je muzika, u stvari, uobličavanje samovrednog zvučnog materijala, a koreografija samovrednog materijala — pokreta, onda je poezija uobličavanje samovredne „samovite" („самовиторо") reči, kako veli Hlebnjиков.

Poezija je jezik u njegovoj estetskoj funkciji.

Na taj način predmet nauke o literaturi nije literatura nego „literarnost", tj. ono što čini dato delo literarnim delom. Međutim, dosad su se istoričari književnosti uglavnom identifikovali s policijom koja, imajući zadatak da uhapsi određenu ličnost, za svaki slučaj privede i sve koje bi zatekla u stanu, pa i one što bi slučajno prolazili ulicom. Tako je i istoričarima književnosti sve dobro došlo: život, psihologija, politika, filozofija. Umesto nauke o literaturi stvarao se konglomerat grubih disciplina. Kao da se zaboravlja da te studije pripadaju tim odgovarajućim naukama — istoriji, filozofiji, istoriji kulture, psihologiji itd., i da one mogu prirodno koristiti i književne spomenike kao defektna, drugorzredna dokumenta. Ako nauka o književnosti želi da postane nauka, ona mora priznati „književni postupak" za svog jedinog „junaka".

Viktor Hlebnjиков, 1921.

Preveo Andrej Tarasjev