

Мајда Г. МИЛИКИЋ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ РУСКОГ ФОРМАЛНОГ МЕТОДА: АНАЛИЗА ПРИЧЕ „ПЛОД ЧРЕВА ТВОЈЕГО” ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА**

Апстракт: Руска формална школа била је активна између 1915. и 1930. године и представља један од најугицајнијих праваца у теорији књижевности. Намера нам је да у раду прикажемо главне тачке деловања ове школе, као и ревалоризујемо неке од њених постулата. Схватања припадника ове школе која будемо анализирали илустроваћемо примерима из приче „Плод чрева твојега” Видосава Стевановића.

Кључне речи: руски формализам, онеобичавање, литерарност, сказ, мотивација, књижевна чињеница, књижевна еволуција, новела, Видосав Стевановић (1942–), „Плод чрева твојега“.

„Прави уметник речи носи у себи примитивну али органску снагу живог приповедања”.

(Ејхенбаум 1970: 244)

НЕУМЕСНИ НАДИМАК ’ФОРМАЛНА ШКОЛА’

Један од најугицајнијих праваца у теорији књижевности, руска формална школа, била је активна између 1915. и 1930. године. Обухватала је рад двеју група, међу којим су постојале методолошке разлике: рад Московског лингвистичког кружока и санктпетербуршког (тада петроградског) ОПОЈАЗ-а, тј. Друштва за проучавање песничког језика. Њени главни представници

* Истраживач-приправник, magdamilic95@gmail.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-9/2021-14/200020 од 5. фебруар 2021. године. Рад је, уз то, настао на основу излагања на XII научном скупу младих филолога Србије, који органује Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, а који је, услед неповољне епидемиолошке ситуације, одржан онлајн, 26. септембра 2020. године.

су Виктор Шкловски, Роман Јакобсон, Борис Томашевски, Борис Ејхенбаум, Осип Брик, Јуриј Тињанов, Пјотр Богатирјов и Григорије Винокур, мада се формалистима неретко сматрају и Виктор Жирмунски¹, Виктор Виноградов и Сергеј Балухати. Ова школа, занимљиво је, није настала у академској сфери, већ у борби против академског еклектичког традиционализма: и управо овај „провокативни антитрадиционализам формалиста открива њихову блискост књижевној и уметничкој авангарди” (Гинтер 1983: 158).

Деловање руских формалиста односило се пре свега на заснивање „научног система” у проучавању литературе, „уместо хаотичног нагомилавања чињеница и субјективних мишљења”, на чему је у оно време бављење књижевношћу почивало (Томашевски 1983: 20). Напори ових проучавалаца, у складу са тим, нису „усмерени на опис посебних дела”, „него на стварање теорије и историје књижевности као самосталних наука” (Ејхенбаум 1983: 55). Формалисти су „одлучно устали” против сваког редуccionистичког приступа књижевности: против сваког начина посматрања који књижевност не схвата као нешто естетски особено, већ као социјални, психолошки, политички, идеолошки, филозофски или као религијски документ (Гинтер 1983: 158). Опоненти руских формалиста били су марксистички оријентисани критичари, са којима су често полемисали. Од средине двадесетих година, када је руски формализам полако губио своје првобитно самопоуздање, „под притиском културних захтева совјетског друштва и под утицајем марксистичке критике”, поједини припадници ове школе почели су се бавити – социолошким анализама². „Случај комедијант” је хтео да управо заговорници марксистичке критике надену назив руској формалној школи; формалисти себе нису тако називали. Борис Томашевски у тексту „Формални метод” (1922) истиче да је правац добио „неумесни надимак ’формална школа”” (Томашевски 1983: 12). Борис Ејхенбаум се залагао за назив „морфолошки метод”. Један од предлога био је и да се назив сведе на скраћеницу „ОПОЈАЗ”, која истиче средишњи предмет интересовања у првој фази ове школе, а то је песнички језик (Томашевски 1972: 7).

У наредном сегменту текста Бориса Ејхенбаума „Око питања ’формалиста’: преглед и одговор”, читамо, између осталог, о схватању форме као *орјанизационој ѝринципи* у књижевности:

Пре свега, не постоји никакав ’формални метод’, наравно. Тешко је установити ко је смислио тај назив, али он није срећно смишљен. Реч ’форма’ има много значења; као што се то увек дешава у сличним ситуацијама, то је и довело до читавог низа неспоразума. Треба схватити да ову реч употребљавамо

1 Павел Н. Сакулин у тексту „Из прве руке” пише да „необавештени људи” сматрају Жирмунског за представника ’формалне школе’, док је Жирмунски, према овом критичару, „типичан еклектичар” (Сакулин 1983: 58).

2 Тако ће, рецимо, и сам Шкловски објавити текст „У одбрану социолошког метода”.

у посебном значењу – не као нешто корелативно појму 'садржина' него као нешто основно за уметничку појаву, као њен организациони принцип (узгред речено, корелација је лажна зато што је појам 'садржина' у ствари корелативан са појмом 'обим', а никако са 'формама'). Нама није важна реч 'форма' него само њена особена нијанса. Ми нисмо 'формалисти' него, можда – спецификатори (Ејхенбаум 1983: 48–49).

За формалисте, дакле, форма је представљала „специфичан уметнички принцип организације који себи подређује сав материјал који улази у књижевност, било да је то језик, мотив, идеја итд.“ (Гинтер 1983: 157). Познато је да је Виктор Шкловски у првој фази деловања школе тврдио да је у уметности садржина ирелевантна, те да је једино форма вредна проучавања. За прву фазу руског формализма карактеристично је и механицистичко схватање форме: као механичко спајање различитих поетичких компоненти, односно као сума стилских поступака. Такође, у овој фази формалисти књижевно дело посматрају као потпуно аутономну творевину, која није ни у каквој вези са стварношћу нити са другим књижевним делима³. Роман Јакобсон, један од најзначајнијих лингвиста 20. века, и као формалиста и као (чешки) структуралиста, тврдиће како се поетика треба посматрати као део лингвистике, те да се у књижевном делу треба тумачити „литерарност“, тј оно што што дато дело чини 'литерарним' (Јакобсон 1978а: 57). Владислава Рибникар Перишић сматра да литерарност у схватању Романа Јакобсона подразумева релативну језичку и уметничку новину (Рибникар Перишић 1976: 44). Такво схватање, како је приметио Александар Петров, из интерпретације искључује пак оне елементе који су традиционални (Петров 1970: 77). Преломну тачку развоја књижевнотеоријске концепције ове школе представља 1922. година и Тињановљево одбацавање механицистичке заблуде и афирмисање органицистичког схватања књижевног дела. У складу са тим, у тексту „Љермонтов“ Бориса Ејхенбаума можемо читати критику првобитних уверења формалиста, где се тумачи „композиција“, „а не архитектоника уметничких дела“, односно где се „питање грађе замењује питањем слагања цигле“ (Ејхенбаум 1976: 99).

Међу најзначајнијим појмовима које у науку о књижевности уводе формалисти су сиже, фабула, сказ, мотивација и еволуција. Књижевнотеоријске теме којим су се у својим радовима бавили су: феномен приповедања,

3 Душан Радуновић у том смислу стаје у одбрану формалиста: „[...] да ли је могуће замислити механизам очућења, 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 онеобично 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“ (Радуновић 2014: 23).

језичко-стилске одлике књижевног текста, природа стиха, однос између стиха и прозе, ритам прозе, конструкција приповетке и романа, однос између романа и новеле, однос између књижевног и некњижевног, начин(и) смењивања поетичких парадигми у књижевности, дефиниција поетике, врсте сижеа, класификација мотива и мотивације, начини карактеризације јунака итд. Студија Јурија Тињанова *О њародији* (1929), иако није пионирски подухват на том пољу, представља значајан прилог за проучавање како пародије, тако и историје проучавања интертекстуалности (Бужињска, Марковски 2009: 133). О наведеним аспектима књижевних дела руски формалисти су размишљали анализирајући дела Мајаковског, Хлебњикова, Љермонтова, Сервантеса, Толстоја, Стерна, Розанова, Гогоља, Љескова и других аутора.

Школа руских формалиста није самоникла појава ни у науци о књижевности нити у хуманистици. Павел Медведев⁴ пише како је „формални правац у науци о уметности поникао на тлу ликовних уметности и донекле музике” (Медведев 1976: 60). Према овом проучаваоцу, „домовина формалног метода у науци о књижевности” је Француска: „ту формални метод, у ширем смислу речи, има дугу традицију, која иде још од 17. века, тј. од класицистичке поетике” (Медведев 1976: 77). Игњацио Амброђо истиче да неке од идеја формалиста имају своје корене у романтичарској естетици (в. Амброђо 1977.), док код Лубомира Долежела читамо како је „до сада занемаривана појединост у генези руског формализма – његова веза са немачком поетиком; на конкретном примеру приказује се историјска сеоба теоријске поетике са Запада у Русију” (Долежел 2013: 157). Теоретичар могућих светова при томе говори о немачкој наративној морфологији, чији су главни представници Бернард Сајферт, Отмар Шисел фон Флешенберг и Вилхелм Дибелијус. Иако је деловање поменутих аутора, према Долежелу, било познато руским формалистима, у својим радовима веома ретко су се позивали на њих (Долежел 2013: 157–158).

Манифестом руског формализма сматра се текст „Уметност као поступак” (1916) Виктора Шкловског, најборбенијег и најактивнијег формалисте, где се, између осталог, каже: „Циљ је умјетности дати осјет као виђење, а не као препознавање; умјетнички је поступак – поступак ‘зачудности’ ствари [...] и поступак отешчале форме, који повећава тешкоћу и дужину перцепције јер је перцептивни процес у умјетности сам себи сврха и треба да буде продуљен” (Шкловски 1970: 83). Формалиста, као што је познато, истиче и да је научно проучавање књижевности могуће само уколико се књижевни поступак посматра као његов „главни јунак” (Шкловски 1970: 86)⁵.

4 Многи проучаваоци сматрају да је „Медведев” псеудоним М. М. Бахтина.

5 Подсећамо да ће књижевни *постујак* – а са њим и *ауџомаиџизација* – касније „еволуирати” и у оквиру семиотичких истраживања Јурија Лотмана.

Шкловски, важно је истаћи, није први аутор који на овај начин размишља о природи књижевности. Примерице, у одељку трећег тома Хегелове *Естетике* у ком се говори и о „поетском језику уопште“, читамо и следеће:

Уметност треба да нас у свакоме погледу постави на једно друго тле које се разликује од тла које заузимамо у нашем свакодневном животу, као и у нашем религи[ј]ском претстављању и делању и у научним спекулацијама. Што се тиче језичког израза, уметност је у стању да то учини само уколико се служи једним језиком који се разликује од језика на који смо се већ иначе навикли (Хегел 1961: 394).

Такође, Виктор Ерлих у својој студији о формализму (1955) показао је да термин „онеобичавање“ у хуманистици није први употребио поменути руски формалиста (према: Бекер 1986: 15). Ипак, овај термин (у оригиналу „остранение“) тек се са Виктором Шкловским „учвршћује“ у науци о књижевности. У *Појмовнику савремене књижевне и културне теорије* Владимира Битија, под појмом „очуђавање“ наведени су првобитна руска, као и енглеска (defamiliarization) и немачка (Verfremdung) варијанта овог термина (Бити 2000: 341). Стога је важно нагласити да онеобичавање руских формалиста (остранение) и зачудност Бертолда Брехта (Verfremdungseffekt) нису исти појмови. Брехт наведени појам користи у оквиру свог епског позоришта где се зачудност темељи на томе што се глумци начином интерпретације дистанцирају од карактера које тумаче.

Промишљање о дOMETИМА теоријске мисли руског формализма у наставку ћемо илустровати примерима из приче „Плод чрева твојеџо“ Видосава Стевановића.

ПРИПОВЕТКА „ПЛОД ЧРЕВА ТВОЈЕџО“ ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА У СВЕТАЛУ РУСКОГ ФОРМАЛНОГ МЕТОДА

Збирка приповедака Видосава Стевановића *Рефуз мртвџак* – у којој се, као прва прича, налази „Плод чрева твојеџо“ – објављена је 1969. године. Рајко Петров Ного поводом ове књиге написаће да је „без литерарног руха“, као и да је језик у њој без „сваке стилизације“ (Петров Ного 1969: 37), са чиме се, свакако, не бисмо могли сложити. Многи естетски ефекти у збирци *Рефуз мртвџак* заснивају се на, лотмановски казано, минус присуству; другим речима, остварују се тако што се књижевни поступак „камуфлира“ и „скрива“. На тај начин илузија стопњености фикције и стварности, односно „илузија приповедања“ постаје израженија. Исте године кад је објављена ова, прва Стевановићева збирка приповедака, публиковане су и збирке прича *Бујарска барака* Милисав Савића и *Лейа Јелена* Мирослава Јосића Вишњића. Наведене књиге, заједно са романом

Каг су *цветале тикве* Драгослава Михаиловића (1968), представљају литерарни врхунац прозе новог стила, односно стварносне прозе, која се јавила у другој половини шездесетих година двадесетог века и била актуелна и током седамдесетих година. Ова поетичка линија део је тзв. „црног таласа” у култури ондашње Југославије, ком припадају и бројна филмска остварења. Књижевни и филмски ствараоци „црног таласа” усредсређују се на свакодневицу „обичног” човека, као и на јунаке са друштвене маргине који су често преступници, морално посрнуле личности, јуродиви и сл. Тако су дела која припадају овој поетици начелно субверзивна: заснивају се на сартровски схваћеној ангажованости, по којој књижевност може да мења свет. У складу са тим, стварносна проза у извесном смислу представља отклон од ерудитног схватања књижевности, као и од идеје „уметност ради уметности”.

Прва прича из Стевановићеве збирке, „Плод чрева твојега”, говори о Војину Кукувији, „старом сељаку” који живи у селу у околини Крагујевца. Његов живот прошао је у мукотрпном раду и патњи јер није имао порода. Хладне новембарске ноћи 1945. године на кућна врата долази му човек са женом која је пред порођајем. Иако његова супруга, неверљива и скептична „бабетина” Јаглика, говори да не треба да прими брачни пар на конак, Војин их позива у кућу и жена се порађа. Како нам се веома суптилно у причи сугерише, јунак исте ноћи убија своју супругу. То би, укратко, била фабула приче, док тек њен сиже открива суштину и уметничку вредност. На тематско-мотивском аспекту приче очуђени су пре свега средишњи мотиви: смрт, рађење, жаловост (жене и, на метафоричком плану, живота јунака). У овој приповтеци онеобичена је, заправо, борба између милосрђа и суровости, између овоземаљског и трансцендентног, што показује и симболични „ноћни разговор између небеса и земље” (Стевановић 1984), односно о чему сведочи и снажан конфликт у јунаку који чини дилема да ли да у ноћи те последње године рата, обележене страдањем, страхом и сиромаштвом, пусти непознате људе у кућу:

И тако је Војин Кукувија стајао на вратима и зурно у кишу и помрчину. Био је без порода, утонуо у прљавштину и мртвило, и зато је сиктао и просипао јед и жуч, светећи се свету и себи, уживајући у болу и недоумици као да чепрка по загнојеним ранама. А онда је замислио себе како вечито стоји између оне двојице искушитеља, глум и блажен, плујући на њихово блебетање, шеретски им пуштајући ветрове под радознале носеве, држећи шипак у цепу, и како никада, ни ове ноћи ни сутра, све док му бубња исто срце у грудима и шуми иста крв у ушима, све док мрда прстима и треска мекани уд кад се помокри, неће морати да се одлучи на чију ће страну, горе или доле, царству небескоме или царству земаљскоме, него ће тако, неопредељен и укочен као камен, потонути у празнину у којој нема двоумица и заврзлама – смирена шеретбудала која се онеређује на цели убаздели свет и затим гњије у смраду свога гада (Стевановић 1984: 21).

Јунак је истовремено љут, пркосан, али и уплашен, несигуран: „ – Ко је тамо? – викну Војин грубо и осорно, насумце као да наслепачке гађа каменом, с чуђењем ослушкујући свој промукао глас као да се одбио од брда и вратио потпуно измењен и унакажен – готово јецав глас човека који цепти од страха и с муком протискује речи кроз грло” (Стевановић 1984: 13). Уместо да казује, Стевановић, као сваки добар писац, овде нам иоказује која се осећања у јунаку комешају. На томе се темељи онеобичавање у причи „Плод чрева твојејо”. Такође, на основу претходног навода можемо увидети да је онеобичен и јунаков став према онима који су му пред вратима: флуидност његових осећања и расположења поводом доласка непознатих људи на језичко-стилском плану се, нагомилавањем поређења, као и сликовитошћу израза, „опросторује”. Видимо да је онеобичавање руских формалиста, с једне стране, значајан појам, али је, с друге, прилично уопштен и неодређен; помоћу њега се не може анализирати књижевно дело, јер је – ако користимо терминологију Светозара Петровића – реч о „термину индикатору”, а не „чврстом термину”. Онеобичавање се може посматрати и као „термин кишобран”: у њега можемо „сместити” различите приступе књижевном делу. Оно, дакле, само показује које је иманентно и основно својство уметничког стварања и у том смислу пре свега је основ за интерпретацију.

У чувеном тексту „Како је направљен Гогољев ’Шињел’” (1924), Борис Ејхенбаум у науку о књижевности уводи *сказ*, посредством ког објашњава како се усмени говор на вербалном, језичком и плану композиције преноси у писани текст. Овај аутор пише како Гогољ у својој приповеци тежиште са сижеа, који је, према Ејхенбауму, сведен⁶, преноси управо на методе сказа (Ејхенбаум 1967: 398). Руски формалиста, даље у тексту, разликује интерпретативни и наративни *сказ*. Први се односи на начине непосредног преношења, „имитације” и стилизације говорне речи, док је наративни *сказ* обухватнији и представља композициони принцип; наративни *сказ* је, чини се, веома сличан ономе што ће 1965. Буа Соваж (Bois Sauvage) назвати *наратаивном сираишеијом* у делу; у том смислу наративни *сказ* је збир основних поступака на плану наратије, а који се заснивају пре свега на промени тона приповедања. Међутим, када у контексту савремене науке о књижевности говоримо о *сказу*, најчешће подразумевамо интерпретативни *сказ*, вероватно због тога што је касније, у оквиру бављења других школа, а на првом месту наратологије, наративни *сказ* „еволиуирао” у друге појмове.

Борис Ејхенбаум у цитираном тексту о Гогољу износи и веома модерно становиште по ком „композиција новеле у многоме зависи од тога какву

6 Становиште да је сиже „Шињела” сведен касније ће критиковати Шкловски у тексту „Сиже и стил” (в. Шкловски 1964).

улогу у њеном грађењу има лични тон аутора, тј. од тога да ли тај тон представља принцип организовања којим се мање или више ствара илузија *сказ*” (Ејхенбаум 1967: 398). Истицањем „личног тона” оног ко казује причу Ејхенбаум антиципира схватања о манипулативном карактеру приповедача, односно о значају приповедне перспективе, као и тона приповедања. Слично становиште налазимо у *Теорији књижевности* (1925) Бориса Томашевског. Ако се сетимо да ће Вејн Бут *Реџорику њрозе* објавити тек 1961, односно Франц Штанца *Тийичне форме романа* 1979. године, биће нам очигледна модерност теоријске мисли руских формалиста:

Јунак изазива сажаљење, наклоност, радости и тугу читаочеву. [...] Не треба заборавити да је осећање према јунаку *задано* у делу. Писац може да пробуди наклоност према јунаку чији би карактер у свакидашњем животу могао у читаоцу да пробуди ненаклоност и одвратност. Осећање према јунаку је чињеница уметничког склона дела, и само се у примитивним облицима неминовно подудара с традиционалним закоником морала и друштвеног живота. (Томашевски 1972: 220–221)

А. Бужињска и М. П. Марковски у уверењима руских формалиста налазе схватање о *слици ауџора* као претечи идеје о имплицитном аутору. Категорију *слике ауџора* увео је В. Виноградов, како би дефинисао „организацију уметничке свести”, односно неемпиријску фигуру аутора која је уписана у текст и одговорна за његову конструкцију (према: Бужињска, Марковски 2009: 135). Амерички теоретичар и критичар Вејн Бут ће у *Реџорици њрозе* инаугурисати управо појам имплицитног аутора, који је, видимо, на извештан начин конституисан већ код руских формалиста.

Језичко-стилски (и акустички) слој у делима стварносне прозе често се заснива на техници сказа. То је зато што ова поетичка линија један део свога „креда” дугује реализму XIX века. Ту на првом месту мислимо на илузију подражавања говорног дискурса и, у складу а тим, интересовање за дијалекатске говоре, социолекте и сл. У наставку ћемо анализирати оне аспекте језичко-стилског проседеа Стевановићеве приповетке који се најнепосредније односе на питање сказа у том делу, у складу са уверењем Шкловског из позноформалистичке фазе по ком стилистички приступ „укључује и садржајну анализу” (Шкловски 1964: 341–342)⁷.

Прича „Плод черева твојега” смештена је у околину Крагујевца, те би, у складу са поетиком стварносне прозе, било очекивано да у њој преовлађује верзија косовско-ресавског дијалекта која је карактеристична за овај крај. Међутим, у причи, чини се, нису тако чести дијалекатски изрази. У приповедном

7 У тексту „Књижевна чињеница” (1924) Јурија Тињанова можемо прочитати и да „постоје стилске појаве које одговарају личности аутора” (Тињанов 1983: 101), што говори да овај аутор није у потпуности одбацио биографизам.

слоју – који у овом делу доминира, науштрб дијалoшких секвенци – дијалекатских израза готово да нема. С друге стране, дијалoшке партије, које су у причи углавном кратке, често су изречене у дијалекту. Примерице, путник намерник који са супругом долази пред Војинова врата, како би га умолио да их прими, казаће и следеће: „ – Реко да нас примиш у кућу! – рече намерник исто онако прозобло и крештаво али јасно. – Прими нас у кућу, на конак. Прокисли смо до голе коже, скочањили се. Молимо те, газда” (Стевановић 1984: 17). Када је реч о тону приповедања, ова прича отпочиње веома конвенционално и „строго”; у реченицима којим се дело отвара готово да нема примера нестандардног језика:

Путеви беху постаџи непроходни. Већ недељама киша је у непровидним воденим завесама висила између ниског неба и размекшале земље. Уз хуку, тресак и ломљаву набујале воде беху однеле брвна на потоцима и климаву дрвену ћуприју на Лепеници. Кроз поплавањене врбаке и топољаке промицале су надувене лешине паса, пернате живине и крупније стоке. Кровови на уцерицама испод цркве пропуштали су воду као решета, а штале плетаре полако су утањале у пихтијасто тле. И свуда по селу плинули су дубоки глиб и житко блато. (Стевановић 1984: 7)

Овај „одмерени” приповедач своју „личност” не открива на очигледан, већ дискретан начин; рецимо, посредством сугестивних (и антиципаторских) реченица попут ове: „Најдубље су ипак спавали мртвали на гробљу” (Стевановић 1984: 8). У дискурсу наратора каткад наилазимо и на колоквијалне изразе. Када Војин – упркос страху и дози антрополошког песимизма који овај јунак гаји – помисли да би требало отворити врата, супруга га од тога одвраћа: „ – Шта радиш, човече, побогу? – секну га с леђа сипљив женски глас као пуштање из провањеног меха” (Стевановић 1984: 11).

Поред гласа приповедача и говора самих јунака, у причи би се могао издвојити још један слој наратије. Реч је о мислима Војина Кукувије, које су често инкорпориране у приповедни слој: „*Зашићо друїима ȳреба чиниїи ȳре неїо себи, кад свако има само ȳо мало животиа, ȳу мрвицу задовољсиїва и бола? Зашићо ȳомаїаїи оне од којих је и сам Бої окренуо їлаву и на њих нахушкао ȳаїїње као чоїор бесних ȳаса? Зашићо један бедник као шићо је он ȳреба да срља у оїасносїи и ȳаїубу да би сїасавао некої друїо бедника из несреће у коју се овај сам увалио? [...]*” (Стевановић 1984: 13). Пошто су размишљања јунака издвојена курзивним фонтом – и нису, дакле, потпуно стопљена са приповедачевим казивањем – ове секвенце не би се могле посматрати као примери унутрашње фокализације (тј. доживљеног говора / слободног неправног говора).

Сказ се у овој причи, у којој је приповедање, видимо, у великој мери традиционално, скрива у спорадичним, курзивом обележеним пасажима

у којима се открива мисаони живот јунака. У складу са тим, сказ се не протеже на причу у целости, већ га налазимо у одређеним сегментима. Сказом се у Стевановићевој приповеци приказује Војинова запитаност над људском природом, над трансцендијом, над животом уопште. Док приповедач најпре варирањем и комбиновањем синдетског и асиндетског набрајања, као и развијеним поређењима и њиховим нагомилавањем, настоји да дочара драматичност тренутка о ком говори, јунакове мисли истакнуте курзивом истом ефекту доприносе тако што готово по правилу представљају низове значајних, углавном метафизичких питања, која остају без одговора. Сказ је, видимо, појам који се односи пре свега на приповедање нестандартним језиком. Другим речима, сказ је приповедна ситуација у књижевном делу у којој је доминантно приповедачево одступање од стандардног језика, односно у којој је видно приближавање одређеној варијанти неофицијелног језика: дијалекатског, жаргонског, оног који се заснива на социолекту итд. У складу са тим, приповедач у овој наративној ситуацији не може бити објективан, „одсутан”, „одмерен” итд.

У другој фази деловања, за коју је карактеристично органицистичко схватање књижевног дела, као и увођење појмова система и функције, формалисти настоје да одреде границе књижевности у односу на суседне низове, и то посредством појма *књижевне чињенице*. У тексту „Књижевна чињеница” Јуриј Тињанов на примерима попут часописа, писама, заумног језика показује да „границе” књижевности нису исте у свим епохама. Писма се, рецимо, у једној епохи перципирају као књижевност, док су у другој документ разговорног језика. Према Тињанову, „сваки динамички систем [се] обавезно аутоматизује и дијалектички издваја у супротни конструктивни принцип” (Тињанов 1970: 274). Тако је и са сказом, „необрађеним” усменим говором у приповедању. У наведеним речима Јурија Тињанова запажамо и схватање еволуције у књижевности које је доминантно код формалиста, а по ком се еволуција заснива на смени међусобно супротних система. Владислава Рибникар Перишић сматра да је поимање књижевне еволуције код Виктора Шкловског нешто сложеније и, самим тим, модерније: „Иако је Шкловски установио деловање простог закона замењивања уметничког канона 'очева' књижевним поступцима 'ујака' у еволуцији литературе, овај теоретичар је у *Розанову* наговестио разноврсност односа различитих књижевних школа на нивоу синхроније, истовременост постојања и сложеност борбе различитих литерарних праваца у сваком тренутку књижевног развоја” (Рибникар Перишић 1976: 109). У складу са најпре уверењем Јурија Тињанова, „Плод чрева твојега” као дело прозе новог стила, основу за своју поетику „проналази” у реализму (који се сматра „супротним” модернизму); та основа односи се пре свега на књижевни утилитаризам. Сказ, дакле, код писаца стварносне прозе долази као последица схватања да књижевност треба да мења свет и,

у складу са тим, треба и да се обраћа јасно, језиком који је читаоцу близак и пријемчив. Пошто проза новог стила коегзистира са модернистичким струјањима, свакако можемо увидети оправданост и наведеног становишта Виктора Шкловског о еволуцији.

Поменули смо да приповедач у причи „Плод чрева твојега“ антиципира оно што ће се догодити – Војиново убиство супруге. Његове су назнаке при томе веома суштилне. Ево на који начин се у једном делу говори о Јаглики:

Била је још жива и бранила се.

– Ђут, бабетино! – *одреза јој* Војин, грубо као што се обрецивао на бандоглаву стоку, и осети се одморнији, јачи, чистији [...]. (Стевановић 1984: 12) (истакла М. М.)

Такође, приповедач Војинову и Јагликину спаваћу собу назива „мртвачким сандуком велике собе“ (Стевановић 1984: 16). Сви ови примери, али и слични искази наратора *мошвишу* завршетак приче. Тиме што се, у првој реченици у наводу, каже да је „још жива“, најављује се, на изванредан начин, Јагликина смрт. У другом примеру који смо истакли, главни јунак „одреза“ Јаглики грубе, увређујуће речи. Глагол „одрезати“ је ту употребљен метафорички, али се може посматрати и као дискретан начин антиципирања средишњег догађаја у причи, слично примеру спаваће собе као „мртвачког сандука“. При томе се чини да на симболичком плану Војиново убијање супруге нероткиње и рађање детета у његовој кући прекидају дуг, тежак и оптерећујућ ланац бесплодности у јунаковом животу; сугерише се, дакле, да убиство Јаглике за Војина представља једну врсту ослобођења.

Борис Томашевски у науку о књижевности увео је појам мотивације, који представља „систем поступака који правда увођење мотива и њихових скупова“ (Томашевски 1972: 209). Руски формалиста разликује композициону, према којој ниједан предмет не сме да остане неискоришћен, односно ниједна епизода не сме да остане без утицаја на ситуацију у фабули; говори, затим, о реалистичкој мотивацији, посредством које се гради илузија стварности (Томашевски 1972: 209–212); односно о уметничкој мотивацији, која се посматра као „исход компромиса између реалистичке илузије и правила уметничке грађе“ (Томашевски 1972: 215). Виктор Шкловски ће отићи и корак даље тако што ће у есеју о *Трисираму Шендију* рећи да се уметничке форме „објашњавају својом законитошћу, а не свакидашњом животном мотивацијом“ (према: Ахметагић 2014: 32). Ово схватање руског формалисте могло би се посматрати и као претеча теорије могућих светова, постструктуралистичке интердисциплинарне теорије фикције. У примерима из Стевановићеве приче које смо навели увиђамо да је реч о уметничкој мотивацији, оној која се заснива на иманентним захтевима књижевног дела. Убиство Јаглике се у причи мотивише, дакле, и тако што се на језичко-стилском плану

нарације – а не на основу поступака јунака – антиципира овај догађај. У том смислу уметничка мотивација је овде једна врста метамотивације, с обзиром на то да се догађај (убиство) мотивише тако што приповедач, који није део фикционалног света, специфичним избором лексике коментарише и интерпретира оно о чему говори.

Руски формалисти у оквиру бављења теоријом прозе дали су допринос и на плану дефинисања новеле. Овим обликом бавили су се В. Шкловски, В. Виноградов и Б. Ејхенбаум. Борис Ејхенбаум у тексту „Новела као бомба бачена из авиона”⁸ пише о поетичким одликама овог књижевног облика. Истиче да су роман и новела „суштински непријатељске форме”, јер је роман синкретичан, док је новела „основна, елементарна форма”; роман се, према Ејхенбауму, састоји „од историје, од путовања”, а новела „од прича, од анегдота” (Ејхенбаум 1989: 65). Формалиста на сликовит начин објашњава да је сижејни акценат новеле на самом крају: „као бомба бачена из авиона, она мора нагло да лети доле да би пуном снагом ударила својим врхом у одређену тачку” (Ејхенбаум 1989: 65).

Није утемељено, пре свега, новелу посматрати као облик који је супротан роману, о чему сведоче многа романескна остварења која имају управо новелистичку основу. Схватање, затим, о новели као о нешто развијенијем облику анегдоте, односно као о облику који је мање развијен од причања о историји и путовању, умногоме је плаузиблиније. Као куриозитет у вези са кратком причом износи, свакако данас превазиђен, став по ком се на њу „гледа као да занат заснован на вештини пре него на уметност засновану на креативности” (Ејхенбаум 1989: 31). Пошто је у њеном средишту један догађај, могло би се рећи да прича „Плод чрева твојега” Видосава Стевановића има новелистичку основу. Ипак, ово дело је нешто развијеније од новеле како је виде формалисти, с обзиром на то да је у њој читав живот Војина Кукувије стао у једну ноћ, у догађај који је за јунака круцијалан. У том смислу је Стевановићева прича веома блиска схватању приповетке у *Гробници за Бориса Давидовича* (1976) Данила Киша.

* * *

У раду смо представили и коментарисали неке од главних становишта тзв. руске формалне школе. Наше истраживање показало је, пре свега, да и те како вреди вратити се проучавању ове методологије, јер тумачење теоријске мисли руског формализма са становишта савремене науке о књижевности може открити многе аспекте модерности ове школе, који се на првом месту односе на протонаратолошка проучавања руских формалиста.

8 Становишта из овог есеја Ејхенбаум је првобитно изнео у тексту „О’Хенри и теорија новеле” (1925) (в. Ејхенбаум 1996).

У складу са тим, наш чланак оставља отвореним питање: које је место руског формализма у науци о књижевности?

Можда ће се, ко зна, у будућности општа представа о руском формалном методу умногоме разликовати од ове која је данас доминантна.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Ахметагић 2014: Ј. Ахметагић, „Да ли је Шкловски убица душе?“, у: Д. Бошковић (ур.), *Ускрснуће књижевности: 100 година руској формализма*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, стр. 29–38.
- Амброђо 1977: I. Ambrođo, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, prevela sa italijanskog Vera Frangeš, pogovor napisao Aleksandar Flaker, Zagreb: Stvarnost.
- Бекер 1986: M. Beker, *Suvremene književne teorije: ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika*, Zagreb: Liber.
- Бужињска, Марковски 2009: А. Буђинска, М. Р. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, превод са полског Ivana Ђокић, Beograd: Službeni glasnik.
- Бити 2000: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Гинтер 1983: H. Ginter, „Marksizam i formalizam“, *Vidici: list za književnost i kulturu*, broj 8 (1983), str. 157–168.
- Долежел 2013: L. Doležel, „Narativne makrostrukture: veza između nemačke i ruske poetike“, у: *Poetike Zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*, sa engleskog prevela Radmila Popović, Beograd: Službeni glasnik, 2013, str. 145–170.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Ејхенбаум 1970: B. Ejhenbaum, „Илузија приповедања“, у: *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, str. 241–244.
- Ејхенбаум 1967: Б. Ејхенбаум, „Како је написан Гогољев *Шиньел*?“, *Лейџојис Мајишце српске*, с руског превела Мира Бошков, год. 143, број 500 (новембар 1967), стр. 398–413.
- Ејхенбаум 1983а: B. Ejhenbaum, „Ljermontov“, *Vidici: list za književnost i kulturu*, broj 8 (1983), str. 189–199.
- Ејхенбаум 1989: Б. Ејхенбаум, „Новела – као бомба бачена из авиона“, *Градина: часојис за књижевност, умейност и друшћивена иџићања*, год. 24, бр. 1 (1989), стр. 65–66.
- Ејхенбаум 1983б: B. Ejhenbaum, „Око питања 'formalista': pregled i odgovor“, *Vidici: list za književnost i kulturu*, broj 8 (1983), str. 47–56.
- Ејхенбаум 1996: Б. Ејхенбаум, „О'Хенри и теорија новеле“, *Освић: књижевност, умейност, култура*, гог. 6. број 17/18 (1996), стр. 7–41.
- Јакобсон 1978а: R. Jakobson, „Najnovija ruska poezija“, у: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, predgovor napisao Leon Kojen, Beograd: Prosveta, str. 49–57.
- Јакобсон 1978б: R. Jakobson, „Dominanta“, у: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, predgovor napisao Leon Kojen, Beograd: Prosveta, str. 120–160.
- Јакобсон 1978в: R. Jakobson, „Šta je poezija?“, у: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, predgovor napisao Leon Kojen, Beograd: Prosveta, str. 105–119.
- Јакобсон, Тињанов 1970: R. Jakobson, J. Tinjanov, „Problemi proučavanja jezika i književnosti“, у: *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, str. 354–366.
- Медведев 1976: P. Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti: kritički uvod u sociološku poetiku*, Beograd: Nolit.

- Петров 1970: А. Petrov, predgovor u: *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, str. 7–80.
- Петров Ного 1969: Р. Петров Ного, „Божји људи у данашњој Србији”, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 15, број 133/135 (1969), стр. 37.
- Радуновић 2014: Д. Радуновић, „Естетска аутономија и друштвена модернизација у Русији у првој трећини двадесетог века: Четири рефлексije о наслеђу руског формализма”, у: Д. Бошковић (ур.), *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, стр. 21–28.
- Рибникар Перипић 1976: V. Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna istorija*, Beograd: Mala edicija ideja.
- Сакулин 1983: Р. Sakulin, „Iz prve ruke”, *Vidici, list za književnost i kulturu*, broj 8 (1983), str. 58–63.
- Стевановић 1984: V. Stevanović, *Refuz mrtak*, Beograd – Kragujevac: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga, Svetlost.
- Тињанов 1970: Ј. Tinjanov, „Književna činjenica”, u: *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, str. 267–286.
- Тињанов 1970: Ј. Tinjanov, „О književnoj evoluciji”, u: Petrov, Aleksandar (priredio), *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, str. 287–300.
- Томашевски 1972: Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, с руског превела Нана Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Томашевски 1983: В. Томашевски, „Formalni metod: (umesto nekrologa)”, *Vidici: list za književnost i kulturu*, broj 8 (1983), str. 9–16.
- Троцки 1983: L. Trocki, „Formalna škola poezije i marksizam”, *Vidici: list za književnost i kulturu*, broj 8 (1983), str. 36–46.
- Хегел 1961: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика III*, са немачког превео др Никола Поповић, Београд: Култура.
- Шкловски 1964: В. Шкловски, „Сиже и стил”, *Дело: књижевни месечни часопис*, год. 10, бр. 3, кв. 10, стр. 340–351.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, „Umjetnost kao postupak”, u: Petrov, Aleksandar (priredio), *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, str. 81–94.

Magda G. MILIĆIĆ

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE RUSSIAN FORMALISM

SUMMARY

The Russian Formal School was active between 1915 and 1930 and represents one of the most influential directions in literary theory. Our intention was to present the main points of action of this school and to revalue some of its postulates as well. Views of members of the Russian Formalism that we analyzed were illustrated by examples from the story “Plod revo tvojegо” by Vidosav Stevanović. Our analysis has shown that the Russian Formalism is much more modern as a literary school than is most commonly thought.

Key words: Russian Formalism, defamiliarization, literariness, skaz, motivation, literary fact, literary evolution, novella, Vidosav Stevanović (1942–), “Plod reva tvojegо”.