

Viktor Vinogradov

PROBLEM SKAZA U STILISTICI

Stilistika je nikla, poput divlje crne divizne, na granici između lingvistike i istorije književnosti. Kroz nju je prošlo mnogo istraživača, ali specijalno nju, kao posebnu nauku, obrađivali su samo oni od njih, koji su se bavili filozofijom jezika, estetikom govora i istorijom književnog jezika. Zato se u stilistici sve jasnije ističu metodološki principi lingvističkog istraživanja. No, oni se susreću sa nizom različitih tačaka gledišta, koje proizilaze iz teorije i istorije književnosti. I gotovo da svaki stilistički problem balansira na debelom užetu, razapetom od književnih disciplina prema lingvistici. Ta kolebanja, to račvanje retko su bili plodotvorni. Metodološka neujednačenost ogledala se i u nejasnom definisanju problema, i u mešavini metoda istraživanja, i u odsustvu određenih zaključaka. Pitanje skaza je poučna ilustracija. Ono se obavilo oko problema o funkciji pripovedača u kompoziciji novele ili romana. Ti žanrovi nisu uvek zasebna forma umetničko-pisanog autorovog izveštaja o svetu pojava, koji se stvara pomoću njegove intelektualne intuicije, kojom je predmet estetičkog promatranja objektivizovan izvan, kao nezavisan od ličnog odnosa pripovedača. Naprotiv, često se ispostavlja da je sižejna dinamika novele u celini prelomljena, ili je svojim posebnim delovima prelomljena kroz prizmu svesti i stilskog uobličavanja posrednika-pripovedača (Medium). Tada se umetnički svet autora predstavlja ne kao objektivno ponovo proizveden u reči, već kao svojevrsno reflektovan u banalnosti subjektivne percepcije pripovedača ili čak kao preobraženi u nizu neobičnih odraza u ogledalu. I upravo to pitanje uloge pripovedača u tehnici umetničko-književnog stvaralaštva bilo je objekt specijalnog proučavanja O. Walzela, Kate Fridermanna, Brachera, M. Goldsteina, Fr. Leiba, Forstreutera i drugih zapadnih istraživača;¹ kod nas – B. M. Ejhenbauma, I. A. Gruzdeva, A. Veksler, M. A. Ribnikove, M. A. Petrovskog i tako dalje.

U vezi sa predstavom o pripovedaču počele su da se ističu i jezičke forme. Ispostavilo se da pisac ne piše uvek, već tek ponekad kao da samo beleži usmeni govor, stvarajući iluziju žive improvizacije. Tako se pojavio problem „skaza“. On je određen kao jedan vid pitanja pripovedača. Pripovedač je prirodno obavezan da se koristi formama ne pisanog, već usmenog govora. Njegov lik stavlja obeležje na usmeno tkivo, čineći da se u njemu oseti načelo usmenog skaza. U takvom istorijsko-književnom tumačenju pitanja sižejne kompozicije i arhitektonike umetničkih likova isprepletala su se sa problemima čisto književne strukture u takvu mrežu, u kojoj su nestajale niti stilističke analize, pretvarajući se u haotične komadiće neodređenih uputstava. Sam termin „skaz“, pojavljujući se kao sinonim maglovitog pojma „usmeni govor“, postao je prigodna etiketa koja je istraživače oslobađala od daljih proučavanja.

¹ Bracher. *Rahmenerzahlung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm*. Leipzig, 1909; Friedemann K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910; Goldstein M. *Die Technik der zyklischen Rahmenerzahlungen Deutschlands von Goethe bis Hoffmann*. Diss Berlin, 1906; Leib Fr. *Erzahlungseingänge in der deutschen Literatur*. Diss. Giessen. 1913; Forstreuter K. *Die deutsche Icherzahlung*. Berlin, 1924. U ovoj poslednjoj knjizi date su i druge bibliografske odrednice.

Ipak, od lingvistike su išli podsticaji ka postavljanju pitanja skaza u drugačijoj, čisto usmenoj ravni. „Sluhovna filologija“ (*Ohrenphilologie*), vanbračna ćerka dijalektologije, zbu- nila je istoričare književnosti. Kod istoričara književnosti pojavila se potreba da primene sluhovnu analizu ne samo na stih, u kome je moment „zvučanja“, upadljiv do očiglednosti, najpre podstakao istraživače da se od „očne filologije“ (*Augenphilologie*) upute ka akustič- noj, već i na oblast umetničke proze. U istoriji ruske nauke o novoj književnosti takav apel krenuo je od B. M. Ejhenbauma. Međutim, u članku „Iluzija skaza“ B. M. Ejhenbaum svoj patos troši na ubeđenje da pisca ne treba samo čitati, već i slušati, te da se u noveli, pa čak i u romanu, ponekad „pisana reč gradi po zakonima usmene, čuvajući sebi svojstveni glas i intonaciju“. Turgenjev, Puškin, Gogolj, Leskov, Remizov, protopop Avakum, Andrej Beli – promiču kao predstavnici „organskih sila živog skaza“. I termin „skaz“ pojavljuje se kao sino- nim „žive reči“, kao simbol usmenog govora, „iluzije slobodne improvizacije“ u književnoj kompoziciji umetničkog dela. Magla se nije rapsršila, već se zgusnula. (Pa „živa reč“ je i u dijalogu odavno postojala.)

No, u članku „Kako je napravljen Gogoljev *Šinjel*“ B. M. Ejhenbaum, ne dajući jasnije objašnjenje opšteg pojma skaza, zaustavlja se na stilističkom definisanju jednog od tipova komičnog skaza – proizvodnog skaza koji interpretira. Kao tipična forma takvog skaza iz- dvaja se Gogoljev *Šinjel*. Interpretativni skaz – za razliku od „pripovedačkog“, koji se shva- ta kao ujednačeni govor, prošaran šalama i smisaonim igrama reči, „ima tendenciju ne samo da govori, već i da mimički i artikulaciono reprodukuje reči“. Naravno, sluhovna filo- logija tu preuzima sva svoja i tuđa prava. Stoga književno tkivo *Šinjela* B. M. Ejhenbaum ne posmatra u semantičkoj ravni, već isključivo sa tačke gledišta svoje „mimičko-artikula- cione snage“ i zvučnog uticaja. Zapravo, ne proučava se struktura skaza, već samo njego- va „fonetika“. Iscrtava se intonacioni crtež *Šinjela*. I u radu B. M. Ejhenbauma neosporna je vrednost u detaljnom opisu mimičko-deklamacijske strane u jednoj od formi komičnog skaza. No, sam pojam skaza u svom svom obimu od toga ne postaje jasniji. Tim pre, što mogu odjeknuti skeptične note: da li se za opažanje skaza, zapečaćenog u pismenoj for- mi, momenat artikulacionog ponovnog stvaranja i akustične interpretacije javlja kao pri- maran i istovetan? Pa on je utemeljen u usmeno-smisaonom crtežu umetničkog dela, koje nije predodređeno samo za dramsku igri i estradno-deklamacione izvedbe, već ima i svo- ju objektivnu prirodu za svakog čitaoca. Pa sluhovna filologija je obavezna samo za njene pristalice. A nisu svi pisci i čitaoci zastupnici sluhovne filologije. Pa oni su samo ljudi za koje je tekst novele, njen jezički omotač, složeni konglomerat međusobnih estetskih odnosa, što se formiraju od sinkretičkih usmenih apercepcija (istovremeno vizuelnih, slušnih i mo- tornih) i predmetnih predstava. Takva objektivna priroda umetničke proze u svojoj feno- menološkoj suštini zajednička je za sve. No, kada je realizuju izražavaoci motorno-akustič- nog tipa unutrašnjeg govora u ravni sluhovne filologije, onda moment artikulacije, tako reći, umetničko-vokalne interpretacije, svojevrsno i individualno deformiše objektivnu struk- turu književnog dela. I pojam skaza ne treba temeljiti na sluhovnoj filologiji, već na „sinkre- tičnoj“, uzimajući u obzir sve one konstruktivno-jezičke elemente, koji su u osnovi leksičke kompozicije novele. No, sa zahvalnošću se treba setiti da su predstavnici sluhovne filologije problem skaza preneli u čisto stilističku ravan. Ipak je i u toj ravni taj problem odmah bio pomešan sa opštim pitanjem o odražavanju žive usmene reči u pripovedačkoj prozi i sa

serijom istorijsko-književnih pitanja o kompozicionim funkcijama pripovedača. A međutim, oba ta lanca, ako bi se njima udaralo po problemu skaza, razbijaju taj problem na metodološki nepovezane parčiće. I istovremeno, sigurno je da se oba ta niza u jednom momentu priključuju stilističkoj analizi skaza.

Jasno je kada se u stilistici pojavljuje problem uloge pripovedača. Onda kada se reč povede o unošenju usmene bujice u tok jedne jezičke svesti, kada se pojavi potreba pripajanja semantičke ligature priče za individualni lik sa izvesnom psihološkom i društveno-svakodnevnom nijansiranošću. Za stilistiku je pitanje uloge pripovedača – problem semantike. To je pitanje o potencijalnim verovatnostima leksičkih oscilacija, o vezi značenja simbola sa licem i okolnostima, kojima je skaz prilagođen. Stilistička interpretacija funkcije pripovedača ne podudara se sa istorijsko-književnom ni u metodu, ni u ciljevima. No, ako je skazu lako da se oslobodi od književnih ekskurzija po pripovedačima raznih žanrova, onda mu je još lakše da se utopi u široku stihiju usmenog živog govora, koju ne ograničavaju nikakve naučne odrednice. Zapravo, ako se pođe od usmenog govora kao činjenice pri postavljanju pojma skaza, dobiće se neočekivana metamorfoza: usmena živa reč nalazi se tamo gde nema skaza, a gde je skaz očigledan, ispostavlja se, specifičnih elemenata usmene reči ponekad ima neočekivano malo. I iznad svih tih protivurečnosti grmi lingvistički grom: gotovo da svaki pisani govor sadrži u sebi elemente usmenog, a skoro svaki usmeni, ako ne spada u kratke replike, sadrži forme pisanog jezika.

Jasno je da je beskorisno upotrebljavati pojam „usmena reč“ kao materijal, bez njegovog prethodnog definisanja. I nedovoljno je odrediti „skaz“ kao usmernost na usmeni govor. Takvo definisanje je pokušaj određivanja jedne nepoznate kroz drugu. Nema spasa ni u napomeni da razgovorno-govorna stihija ulazi u osnovu kompozicije skaza. Elemente razgovornog jezika i živih „pripovedačkih intonacija“ lako je pronaći u književnoj formi zabeležaka, memoara, dnevnika. *Dnevnik jednog ludaka* Gogolja, *Dnevnik suvišnog čoveka* Turgenjeva, *Dnevnik kućnog upravitelja* Gorbunova, *Bez puta* Veresajeva, *Sentimentalno putovanje* Šklovskog, *Vranac* Ropšina (B. Savinkova), *Rukopis, pronađen ispod kreveta* Alekseja Tolstoja – obiluju njima. Ali od toga se ne pretvaraju u skaz. S druge strane, priča, koju je umetnik saopštio kao onu koja se stvara u toku govornog čina, to jest kao skaz, na primer priča kneza Miškina u *Idiotu* Dostojevskog o Mari i deci, ili novela Turgenjeva *Židov*, uopšte ne sadrže specifične forme usmene reči. Tako je skaz moguć, ispostavlja se, bez jezičke orijentacije na živ razgovorni jezik.

Protivurečnosti u definisanju skaza kao orijentisanosti na pripovedački usmeni govor se produbljuju, ako se navedu drugi vidovi odražavanja usmene reči u umetničkoj prozi. *Predavanja o šteti duvana* Čehova, prolog za *Peterburg* A. Belog, govori na sudu u *Braći Karamazovima* Dostojevskog i tome slično teško da će neko svrstati u formu skaza. Očigledno je da, ako je termin „skaz“ sinonim za usmeni govor, bolje je ni ne koristiti ga. Što je manje sinonima u naučnoj terminologiji, tim je pre ona dragocenija i razumljivija. I svrsishodnije je pažnju usmeriti na razgraničavanje formi i funkcija umetničke upotrebe stihije „usmene reči“. No, tada će se upravo i pojaviti potreba za određivanjem skaza kao umetničkog ekvivalenta jedne od formi usmenog monologa.

Usmena reč ne samo da se artikuliše, već ima i uređene forme svoje strukture. Umetničke konstrukcije naglo menjaju te postojeće forme usmene reči (koje se ulivaju u pisani

jezik i same poprimaju njegove elemente). No, često se od njih i udaljavaju. Imajući svoje specifičnosti, neke jezičke konstrukcije umetničke reči se pojavljuju i usvajaju na fonu paralelnih stilističkih nizova svakodnevnog jezika.

I skaz – to je realnost individualno-umetničkih struktura, koja ima svoje ekvivalente u jezičkom sistemu. Skaz je svojevrsna kombinovana forma umetničke reči, čija se percepcija ostvaruje na fonu srodnih konstruktivnih monoloških formi, koje postoje u društvenoj praksi govornih uticaja. Skaz je umetnička postavka u kvadratu, jer on predstavlja estetsku nadgradnju nad jezičkim konstrukcijama (monolozima), koje same ovaploćuju principe kompoziciono-umetničkog formiranja i stilističke selekcije.

Zapravo, poznato je da je dijalog najuobičajenija forma socijalno-govornog obučavanja. Na to su više puta skretali pažnju istraživači narodnih govora. Od Rusa o tome su pisali profesor E. F. Budde² i profesor L. B. Ščerba.³ Upravo stoga struktura dijaloškog govora i jeste sada u funkciji objekta neumornih istraživanja lingvisti. Možemo se priseliti radova Lea Spitzera i L. P. Jakubinskog. Monolog je, pak, složenija forma, nije datost jezika kao vrednosti kolektiva, već je produkt individualnog stvaranja, iako se i u stilističkom sistemu govora obično nalaze i neke opšte norme monologa kao vida govora. L. V. Ščerba je u disertaciji o istočnolužičkom dijalektu ovako pisao o monologu: „Svaki monolog je, u suštini, začetak zajedničkog jezika: u njemu se uvek, s jedne strane, nalaze elementi tradicije, a sa druge strane, budući da monolog ponavljaju drugi, makar i delimično, ostvaruje se uticaj na društvo izrazitijeg individuuma, sposobnog za monologizovanje“. I dalje se monolog prikazuje kao konzervativni oblik govora, koji odražava jezičke norme. No, čini se da mišljenje o konzervativnosti monologa treba ograničiti i osloboditi ga protivurečnosti. Naravno, za dijalektološko proučavanje važnije su prirodne forme dijaloškog govora. U njima je lakše pronaći elemente socijalno-jezičkog sistema u njegovoj neposrednoj manifestaciji. Gramatička struktura dijalekta, njegov leksikološki inventar – u živom kretanju, u najneposrednijem odnosu sa svakodnevnim formama – odražavaju se ovde. No, norme stilističkog vrednovanja, moment svesnog izbora izraza i oblika njihovih veza, odmeravanje semantičkih nijansi reči i njihove emocionalne obojenosti – treba izrazitije da se pojavljuju u monologu.⁴

Na to je, između ostalog, skretao pažnju i L. P. Jakubinski u svom članku „O dijaloškom govoru“ („Ruska reč“, I, str. 144: „Na neki način sam moment složenog rasporeda govornog materijala igra ogromnu ulogu i uvodi govorne činjenice u svetlo polje razumevanja, i pažnja se kudikamo lakše usredsređuje na njih. Monolog ne samo da podrazumeva adekvatnost izražajnih sredstava u skladu sa konkretnim psihičkim stanjem, već ističe, kao nešto nezavisno, upravo raspored, komponovanje govornih jedinica... Ovde govorni odnosi postaju odlučujući faktori, izvori doživljaja koji se pojavljuju u svesti povodom njih samih“). Monolog je posebna forma stilističke strukture u govoru. Zbog toga, u vezi sa njim, ne treba postaviti pitanje o jezičkim, već o stilističkim neologizmima. Istina je da je tamo, gde su oblici kulturno-društvenog govornog kontakta izoštreniji i složeniji (kao u sredini inte-

² Budde Evg, *U prilog istoriji velikoruskih govora*, Kazanj, 1896. Prilog 1: „Naši seljaci ne znaju za duge govore, a monologe kod njih gotovo da nećeš ni naći“.

³ Ščerba L. V, *Istočnolužički dijalekat*, Pg, 1915.

⁴ Uporedi o tome u mom članku „O zadacima stilistike“, u zborniku: *Ruska reč*, knjiga I, Pg, 1923 (pogledaj u ovom izdanju – *Prim. red.*)

lekturalaca), monološki govor posebno često u ulozi onih vrata kroz koja u jezik ulaze nove reči – reči drugih jezika, dijalekata i žargona. No, češće se dešava da monolog, ostajući u granicama leksike i gramatičkog sistema datog govora, stvara stilističke paralele, kuje frazeologiju, određuje stilističke funkcije različitih sintaksičkih shema. Slobodno vladanje formama monološkog govora je umetnost, iako, kao i svaka druga umetnost, kod nekih subjekata može da se pretvori u šablon. Naravno, i od dijaloga treba stvarati umetnost, ali za to je neophodno pronaći sagovornika. Za monolog je, pak, potrebna jedino stvaralačka snaga individualne svojevrsnosti.

Različiti su vidovi monološkog govora – u zavisnosti od profesionalno-radnih diferenciranja i formi društvene uzajamne povezanosti. No, lingvistika još nije započela proučavanje monološkog govora. Zbog toga ne postoji klasifikacija monoloških oblika sa tačke gledišta žanrovske raznovrsnosti monologa. Prinudeni smo da ostavimo po strani sve one forme monološkog govora koje u praksi svakodnevnog života nisu uvrštene u opšte norme porodične upotrebe, kao što su, na primer, lekcije, referati i tome slično. Moraćemo da zanemarimo podvrste pismene monološke reči. Tim pre što mnoge od takvih formi skoro da isključuju elemente leksičke igre, slobodne leksičke strukture, pošto su svrstane u područje „delovodstva“.

U okviru neposrednog svakidašnjeg govora izdvajaju se četiri tipa monološkog govora: **monolog u funkciji nagovora** kao primitivna forma oratorske govorne veštine; **lirski monolog** ili jezička forma za izražavanje emocija; **dramski monolog** kao složeni vid govora, u kome se jezik javlja isključivo u funkciji pratnje drugih sistema psihičkih ispoljavanja – mimikom, gestovima, plastičnim pokretima i tome slično – i, na kraju, **monolog izjavnog tipa**.

Podela tih formi monološkog govora uslovljena je ne toliko tematikom, koliko različitim jezičkim funkcijama. U suštini, afektivni jezik, jezik kao sredstvo za izražavanje emocija, ima svoje sintaksičke forme i čak svoju semantiku, koja se određuje ne na osnovu gnoseoloških normi govora, već pomoću njoj svojstvene „muzike“, njenih ekspresivnih atributa i njenom usmerenošću na „čulni ton“. I to određuje svojevrsnost monoloških konstrukcija datog žanra.

Jezik u funkciji nagovora, imperativno-ubedljiv, kao posebna podvrsta, u više navrata privlačio je pažnju istraživača (vidi kod Vendryesa).

Dramski monolog je najbliži dijalogu, neposrednoj povezanosti govornih jedinica sa mihičko-gestikulacionim saopštenjima, sa telesnim pokretima. Ako monološki govor, uopšte, i karakteriše orijentacija na leksičku kompoziciju, ako ga karakteriše oslabljena mimička i pantomimička pratnja, za razliku od dijaloga, onda je dramski monolog, u suštini, forma intezivnog dijaloga sa izostavljenim replikama i gradi se po principu dijaloškog govora, predstavljajući neku vrstu scene izdvojenih replika.

I, na kraju, monolog izjavnog tipa u najvećoj meri se oslanja na logičko-predmetnu strukturu jezika, teži ka neposrednoj orijentaciji na međusobne odnose dinamike logičko-predmetnog i leksičkog niza. Ipak, u zavisnosti od toga da li su reči u ulozi semena logičkih pojmova u svojoj apstraktno-spoznajnoj funkciji i da li su u svom kretanju pretežno podređene formama logičkih veza, ili su pak, produbljujući zabavno-pripovedačku fabulu, u svom trku usklađene sa dinamikom predmetnog niza – razlikujemo dve podvrste izjavnog monologa: monolog-rasuđivanje kao primitivna forma „naučnog“ jezika i monolog pripovedačkog tipa. Prilikom objašnjenja pojma skaza treba obratiti pažnju na tu poslednju govornu funkciju.

Monolog pripovedačkog karaktera i po svom leksičkom sastavu, i po povezivanju reči u sintaksičke nizove teži ka formama književnog jezika kao idealnom vrhuncu. To je jasno: dijaloški oblici samo delimično ulaze u strukturu monologa, koji prevazilazi granice svake slobodnije replike. Ovde su i intonacija, i leksika i sintaksički okviri složeniji nego u dijalogu, a što je najvažnije, raznovrsniji su i „umetničkiji“. Moguće je, čini se, tvrditi da je veći deo intonacionih varijacija i formi rasporeda reči u pripovedačkom monologu (naročito u sredini književno-obrazovanih ljudi) – književnog porekla ili uopšte sekundarnog, to jest, da se formirao putem prilagođavanja sintaksičkih struktura pismenom govoru ili, zapravo, pomoću utvrđenih složenih govornih konstrukcija u neakvim mnemoničkim znacima, koje su se prilagođavale sistemu usmenog artikulisanja. Naravno, ovde su neophodne najrazličitije napomene. Što je monolog tečniji, u njemu je ravnomernije i skladnije kretanje fraza, što je u njemu manje uočljiva direktna borba leksičke i predmetne sfere govora, u njemu je više elemenata „književne“ promišljenosti, više je formi književno-pisanog jezika, koje prodiru na različite načine i u daleke dijalektičke sfere.

No, tendencija zbližavanja pisanog govora monologu ne ostvaruje se u celini u izgovoru (čak i u sferi književne reči). Pa i kod iskusnih, „umešnih“ pripovedača dešavaju se iznenadni prekidi usmenog lanca, teškoće u izboru adekvatnih fraza, pauza, koje se ispunjavaju čitavom gamom nejasnih zvučanja ili reči lišenih smisla (poput: „takoreći“, „znate“, „hm, da...“, „onda...“, „dakle...“ i tome slično), kao i različita odstupanja od logičko-pravolinijskog toka usmenih asocijacija. Osim toga, usmeno tkivo priče može da se prekine bujicom pripovedačevih emocionalnih odstupanja – neposrednim obraćanjem slušaocima i zvučnom povorkom uskliknika. Zapravo, što je pripovedač uznemireniji, njegov afektivni odnos spram predmeta govora je uočljiviji, njegov monolog je udaljeniji od logičke uslovljenosti pismene sintakse i leksike književnog jezika. Zato su monolozi pijanica, pa čak i onih koji prelepo vladaju formama književnog jezika, daleki od normi. Poštovanje norme pismenog govora takođe mogu da remete razne individualne anomalije pripovedača, poremećaji govornih funkcija (na primer, zamuckivanje, afazija i tome slično), pod čijim uticajem interpretacija ne odgovara zamišljenoj nameri.

Tako su već u sistemu književnog jezika monolozi pripovedačkog tipa opkoljeni složenim nizom raznorodnih razloga, usled kojih dolazi do udaljavanja od norme literarno-književnog zajedničkog jezika u pravcu direktnog ispoljavanja individualnog govora. Takvi monolozi predstavljaju nepostojani oblik govora, koji se koleba između dve suprotnosti – složenih logizovanih monoloških struktura književnog jezika i raznovrsnosti ekspresivnih iskaza u pripovedačkoj replici običnog dijaloga.

Monolog pripovedačkog tipa čini se mogućim ne samo na osnovi književne reči, već i u okviru bilo kog dijalekta. I tu se još oštrije uočavaju granice između monoloških formi pismeno-književnog i varijacija usmenog govora. Stvaraju se nivoi postepenih spuštanja od formi zajedničkog jezika ka narodno-dijalektološkoj leksici i čak ka uslovnim formiranjima žargona – razgovornih i književnih, na primer crkvenog. No, i na osnovi drugih dijalekata, monolog pripovedačkog tipa zadržava svoju prirodu „veštačke“, „umetničke“ strukture. On se retko smešta u područje živog dijaloškog govora. U sebi uvek čuva elemente tradicije i čudljivih formi višejezičnog mešanja. Profesor N. M. Karinski (u svom prikazu govora Broninčkog okruga) obratio je pažnju na ulogu „vičnih ljudi“ kao profesionalnih pripovedača-pričalica, preko kojih u narodnu upotrebu prodiru ostaci književnog govora u izobli-

čenom vidu. Njihov govor je nalik na govor prolaznika u drami L. Tolstoja *Za sve je ona kriva*. Svojevrсна interpretacija književnih, posebno inostranih fraza, raznorodni sintaksički oblici, neusklađenost sintaksičkog kretanja sa leksičkim sadržajem, uopšte – složena mešavina elemenata više različitih dijalekata, živih i veštački stvorenih, ubačena u zamišljen okvir književno-stilističkog formiranja pod uticajem obrazovanih ljudi – karakteriše pripovedačke monologe tih vičnih pripovedača.

Nije neophodno nabrajati sve tipove mogućih kombinacija u pripovedačkim monolozima sa dijalektološkom obojenošću. Karakterna osobina im je svesno-konstruktivno presecanje različitih jezičkih sfera. Elementi književne reči, veštačke tvorevine na osnovu književnog govora, individualno ispoljavanje etimološkog raspoloženja, šaroliki sintaksički dezen složenih spojeva, raznovrsnost naslaga etnografske dijalektologije – sve to može da se ispreplete u stilističkoj strukturi nekog pripovedača koji je došao u dodir sa mnogim dijalektičkim sferama govora – neposredno ili posredno.

Složeni problem „dijalektološke stilistike“ je i pripovedački monolog i njegovi tipovi. Razrešenje tog problema trebalo bi da rasvetli i pitanje skaza.

Skaz je svojevrсна književno-umetnička orijentacija na usmeni monolog pripovedačkog tipa; on je umetnička imitacija monološkog govora, koji, utelovljavajući u sebi pripovedačku fabulu, kao da se stvara u toku njenog neposrednog govorenja. Savršeno je jasno da skaz, ne samo da nije obavezan da se sastoji isključivo iz specifičnih elemenata usmenog živog govora, već je moguće i da ih gotovo sasvim ne sadrži u sebi (naročito ako se njegova leksička struktura u celini uklapa u sistem književnog jezika). Uostalom, skaz pretpostavlja izvesnu dijalektološku diferencijaciju, to jest, određeni sloj društva, u čijem okruženju se on navodno izgovara. No, za neke govore upravo je karakteristična orijentacija usmene reči na pisanu. Dostojevski je o tome govorio u *Piščevom dnevniku*: „Neko nas je uveravao da, ukoliko sada neki kritičar poželi da pije, neće reći: donesi mi vode, već će, po svoj prilici, reći nešto kao: 'Donesi mi to suštinsko načelo vlage, koje će poslužiti za razmekšavanje tvrdih elemenata što su se zapleli u mom želucu'“. ⁵ Ta šala donekle liči na istinu.

Na taj način, forme skaza otvaraju širok put ćudljivim mešavinama različitih dijalektoloških sfera sa raznovrsnim žanrovima pisane reči. U tome se i ogleda stilistička važnost pitanja skaza. Ako se skaz sam po sebi, po svojoj spoljašnjoj strukturi, u potpunosti ne deli na formule i sintaksičke sheme usmene reči, onda se stvara potreba za signalima, signalima pomoću kojih se kod čitaoca izaziva predstava o govoru kao o nečemu što se ne stvara u uslovima pisma, već govora. A takva predstava upravo i određuje način prihvatanja značenja reči. Svakome je jasno da je semantika onoga što se izgovara u velikoj meri uslovljena faktorima koji se nalaze izvan leksičkog niza. U slučajevima kada se govor gradi kao pisani, to jest bez ikakvih imitacija okolnosti u kojima se vrši govorni čin, karakteristična je težnja da se čitav spektar smislova smesti u objektivnu prirodu reči. U samom, pak, govornom činu prateće predstave, uslovljene ne samo percepcijom mimičko-artikulacionih pripovedačevih postupaka, već i izvesnim emocionalnim slikama o njegovom liku, o okolnostima i drugim spoljašnjim faktorima, suštinski utiču na opštu semantičku iznijansiranoost govora. I one mogu biti iskorišćene kao faktori umetničkog preobražaja simbolike reči. ⁶

⁵ F. M. Dostojevski, *Sabrana dela*, tom IX, deo I, Sankt-Peterburg, izd. A. F. Marksa, 1895, str 59.

⁶ Vidi: G. Špet, *Estetički fragmenti*, tom III, Peterburg, 1923.

U govoru, pak, koji se ne izgovara, već samo treba da bude predstavljen kao da je izgovoren – na zahtev pisca, još više je mogućnosti za estetsku igru pratećim/propratnim predstavama.

U suštini, zamišljajući govor zvučnim, čitalac u mislima mora i da se prenese u atmosferu govornog čina, da zamisli njegove detalje. Izneveravajući očekivanja čitaoca, poigravajući se sa njegovom nestrpljivom žudnjom da pođe po tom pravom putu ponovnog stvaranja, čije tragove on pronalazi u pojedinim frazama, i neočekivano usmeravajući njegove predstave u novom pravcu, umetnik može da natera čitaoca da naglo pređe iz jedne sfere govora u drugu i da silovito povuče za svojim novim opažajima i celokupno leksičko tkivo dela. Stvara se iluzija da govor iz jednog plana prelazi u drugi, klizeći šavom dvaju planova do momenta u kom će se, zahvaljujući nekom slučajnom uputstvu, definitivno vezati za jedan određeni.⁷

Mogućnosti umetničke igre pri iluziji skaza postaju veće kada se govor prenosi, tako reći, u neknjiževnu sredinu, van granica opšteprihvaćenog jezika. Tada spoljašnje okolnosti nisu jedine koje određuju prihvatanje i razumevanje leksičkih formi. No, kao da dolazi do sudara različitih nivoa same jezičke percepcije. Skaz se stvara u subjektivnom oslanjanju na apercipciju ljudi izvesnog uskog kruga (kao, na primer, jezik Rudija Panjka kod Gogolja – on je računao na bliske poznanike, zaostale ljude Mirgorodskog okruga), ali sa objektivnim ciljem – da se izloži percepciji nepoznatog čitaoca. Na takvom neslaganju, nepodudaranju dvaju nivoa percepcije – zadane i dotične – temelje se oštri komični efekti jezičkog uticaja.

Pa zamislimo književno delo, koje je nastalo kao pisana reč od dijalektološkog materijala, to jest, u suštini, od materijala koji nema postojane stilističke forme pismene strukture. Takve su, na primer, imitacija seljačkih novina kod Nikolaja Uspenskog, *Kovjakinovi zapisi* L. Leonova i tome slično. U tim slučajevima govor se usvaja kao umetnički tekst, koji je iskomponovan od tuđeg jezičkog materijala. I tada se vrednuju samo objektivni odnosi leksičkih spojeva – u vezi sa njihovom konkretnom vrednošću, kao obeležje nekakvog neznanog književnog lika, dalekog od književno-jezičke upotrebe. Neobičnost jezičkih struktura, naravno, zadivljuje kao svojevrsna estetska igra. No, ipak se ona semantički komentariše kao realizovani govor, predodređen za moje bavljenje njime, ali izvan mog direktnog učestvovanja. Drugo je kada se pisac „neusiljeno“ obraća čitaocu kao „svom prijatelju ili kumu“, imitirajući pred njim monološki govor na nekakvom „familijarno-susedskom“, „provincijskom“ ili „činovničkom“ žargonu (kao u ranim novelama F. Dostojevskog, Grigoroviča i drugih). Posebno intezivna percepcija takvog skaza biva onda kada se on usmerava direktno od lica samog autora ka čitaocu, kao sabesedniku, koji se otuda nalazi u njemu potpuno stranim uslovima govorne svakodnevice. Tako postupa M. Zoščenko u priči „Strašna noć“ (*Kutlača 1*), u kojoj autor, stavivši bezimenu jezičku masku, čitaocu nameće kao normu takve govorne forme, od kojih ovaj u strahu mora da se brani, kao do nečiste sile.

Iz svega rečenog sledi zaključak: umetnička proza, saopštena kao govor, stvarana u uslovima govornog čina, razlikuje se od objektivno zadate pisane reči po karakteru svoje jezičke interpretacije. Stoga su, radi potpune percepcije semantike skaza neophodna autorska uputstva o okolnostima koji prate skaz. U slučaju kada pripovedač priča svoj govor „kao iz knjige“, to jest, kada se on, ostajući u sferi književnih normi, slobodno koristi njihovom

⁷ Vidi moju knjigu: *Poezija Ane Ahmatove. Stilističke skice*, Lenjingrad, 1925.

usmenom primenom, „skaz“ uz napor može biti stilski prepoznat, posebno u hronološkoj udaljenosti, ukoliko nema direktnih podataka o uslovima govornog čina, pripovedaču i slušaocu. Tako je kod Turgenjeva u novelama *Andrej Kolosov*, *Tri portreta* i drugim. Ne bi bilo pogrešno tvrditi da je ovde skaz isključivo u službi nestilističkih ciljeva, da je on, ne usredsređujući na sebi pažnju čitaoca pomoću formi svoje jezičke strukture, potreban samo kao ekran, koji odražava psihološki lik pripovedača, kroz čiju prizmu svesti se prelama sižejna dinamika. Forma skaza davala je mogućnost autoru da odbaci uzvišenu frazeologiju sentimentalno-romantičarskog pripovedačkog stila, da prilagodi samo poneke njene elemente stihiji inteligentno-razgovornog jezika i naturalističkom maniru reprodukcije, koji je oslobođen od „prljave“, „niske“ struje. Ono što je u vreme Turgenjeva bilo nova forma umetničke strukture skaza, sada je postalo norma pisane književne reči.

No, naravno, moguće su i takve forme skaza, kada umetniku nije neophodna imitacija svojevrstnosti usmeno-monološke strukture, već samo estetska upotreba predstava koje prate govorni čin. Drugim rečima: piscu ne postaje neophodna jezička struktura skaza, već njegova atmosfera. Pojavljuju se posebne forme funkcija skaza, koje mogu da imaju različite stilističke funkcije, iako su i prilagođene da se upotrebljavaju kao kompozicioni faktori nelingvističkog, to jest čisto književnog karaktera. O tome živo svedoči F. Dostojevski u autorovim napomenama u *Krotkoj*, u kojoj, ističući književnu „ispravku“ „grubog i neobrađenog“ monologa muža pokraj mrtve žene, saopštava da je autoru bio potreban samo „psihološki“ tok govora. No, skaz može da ispunjava i nestilističke, na primer, tematske funkcije. Takav je „uzvišeni“ skaz kod Gorkog, na primer u novelama *Makar Čudra*, *Starica Izergilj* i drugim, u kojima se posredstvom pisca, pomoću jeftine kozmetike, iscrtavaju figure bosjaka i drugih egzotičnih subjekata.

No, orijentišući se na pripovedački monolog, skaz se razlikuje od njega ne samo po individualno-umetničkom uslozljavanju svoje strukture, koja je apsorbovala vekovno iskustvo pisane kulture govora, već i svojom obrnutom usmerenošću od književnog govora ka usmenom. Skaz teži, kao prema granici, ka iluziji svog spajanja sa usmenim pripovedačkim monolozima, dok se, za razliku od njega, usmeni monolog kreće u suprotnom pravcu. Stoga „signali“ po kojima se prepoznaje skaz ne moraju da se nalaze u „remarkama“ pisca, već mogu da budu utemeljeni direktno u njegovoj jezičkoj strukturi. Problem signala skaza zahteva posebno proučavanje.

Skaz može da se temelji na upotrebi onih govornih elemenata, koji se prepoznaju kao anomalije. Odstupanja od normi monološkog govora postaju izvor komičnih efekata. Kretanje leksičkih nizova, koje nije sputavano logičkim smernicama, ubrzano i u prekidima, dosadna ponavljanja jednih te istih reči, neprestane greške u govoru, oštećene tvorevine, koje imitiraju razne forme poremećaja govorne funkcije – sve se to upotrebljava kao materijal za estetsku igru. Na fonu normalnog monološkog govora strukture takvog tipa stvaraju utisak jezičke patologije. Ipak, ukoliko okolnosti i psihološki lik pripovedača nisu okruženi oreolom tragičnih emocija, onda se jezička patologija, stvorena pomoću leksičkih izopačenosti, pretvara u komičnu igru. Upravo takvu stilističku težnju treba videti kod Gogolja u organizaciji skaza „poblesavelog starog deda“ Rudija Panjka i njegovih prijatelja iz provincije.

Uopšte sve ono što se u realnom životu može prihvatiti kao sputanost govora, kao defekt usmenog govornog čina, u umetničkom skazu može biti predstavljeno kao komični postupak i, istovremeno, kao znak „strukture skaza“.

No, stilističke funkcije skaza ne ogledaju se samo u spletu književnih formi sa odrazima žive reči, u pomešanosti sintaksičkih shema književnog i razgovornog jezika i u leksičkom pregrupisanju raznih slojeva književnog jezika. Skaz umetniku otkriva dragocenosti živih i mrtvih reči. On može slobodno da raspolaže sa inventarom narodnih djalekata, žargona, raznih žanrova pisane reči, da vrši najrazličitija pomeranja po tipu narodnih etimologija i da iz čitavog tog šarenila stvara irealne kompozicione strukture, monologe, koje je moguće smestiti u neograničene jezičke okvire ove ili one predstave o socijalnoj i psihološkoj obojenosti koju je stvorio umetnik pripovedač. Naravno, taj uvod u konzervativne dogme pripovedačke proze „nekanonizovanih“, ne književnih jezičkih formi, mogao je da se realizuje pomoću dijaloga. No, dijalog je čvršće vezan čvorovima svakodnevnog životne verovatnosti. A, osim toga, u dijalogu se ne stvara ponovo čitav jedan svet, već samo ljudi, pošto se reči ovde prihvataju, najčešće, kao jezička karakteristika i fon radnje. Pa u dijalogu, ako je i moguće da predmetna dinamika bude razotkrivena, ona se deli na nekoliko, u najmanju ruku, na dve psihološke ravni. Ovde nema uređenosti umetničkog sveta, nema čak ni celovitih odraza njegovog kutka, postoje samo fragmenti. Moment slobodne leksičke igre, posle kog se jasno izdvajaju novi obrisi predmetno-umetničkog sveta, jasnije je mogao da se manifestuje u skazu, pošto je tu pripovedačka fabula, krećući se po prostranom koloseku uslovnog monologa, prekrivena čitavim rojem leksičko-predmetnih predstava, nepoznatih književnom jeziku. I skaz obično guta dijalog, u svakom slučaju, bori se sa njim. Kada „kao pčele u opusteloj košnici“ počinju „da smrde mrtve reči“ kanonizovane književno-umetničke proze, onda pisci stvaraju nove svetove pomoću tuđeg leksičkog materijala. Posle, tek, dolaze reči, i novi tipovi konstrukcija, i novi predmeti sadržaja.

Pomoću formi skaza stvaraju se ne toliko nove forme leksičkih kombinacija, koje su intenzivno uočljive na fonu nagle promene uobičajenih semantičkih relacija, već i novi metodi umetničkog preobrazovanja sveta. Pa u noveli se u tkivu reči uvek nazire predmetni niz koji je prati. I forme tog niza povezane su kompozicijom usmenog govora. Njegovi obrisi su ćudljiviji, što su raznorodnije i raznovrsnije forme višejezičnih mešavina u skazu. Svet, koji se odmah daje sa tačke gledišta raznih dijalekata, od kojih se pomoću umetnikove stvaralačke volje konstruiše jedan stilski sistem – to je svet složenih različitih nivoa odraza, to nije „objektivni“ svet, koji se oseća neposredno posle reči, već carstvo u svetlosti unutrašnjih poetskih formi. Pisac nosi sa sobom niz tuđih jezičkih svesti, niz pripovedača, koji stvaraju nove sisteme skaza od književnih, arhaičnih elemenata, kao u *Urezanom anđelu* Leskova, ili od razgovorno-dijalekatskih, kao u novelama L. Leonova, Babelja, Ognjeva i drugih.

U ovom radu nemam mogućnost da klasifikujem forme skaza, iako bi jedna takva klasifikacija detaljno razjasnila sam pojam skaza. Moj cilj je da uvedem pitanje skaza u opšte tokove slavistike, jer je to pitanje istrošeno tumananjima po tamnim putevima.

U vremenima kada forme pisanog književno-umetničkog jezika preživljavaju revoluciju, one se menjaju samo pomoću skaza. U suštini, skaz je psihološki ograničen isključivo onda kada je fiksiran za književni lik ili za lik njegovog nominativnog zamenika, to jest, za usmeni jezik. Tada se stvara i neka vrsta iluzije svakodnevnog atmosfere, čak i ako nisu određeni njeni predmetni detalji. Amplituda leksičkih oscilacija se smanjuje. Stilističko kretanje zatvoreno je u uskoj sferi jezičke svesti, koja je uslovljena pretpostavljenom socijalnom svakodnevnicom. Međutim, skaz je, polazeći od autorskog „Ja“, slobodan. Piščevo „Ja“ nije ime, već za-

menica. Dakle, iza njega se može sakriti bilo šta. Ono je u stanju da prikrije forme govora, koje su iskombinovane od konstrukcija raznih književnih žanrova i elemenata dijalekata i skaza. Celovita psihologija je za pisca takođe suvišno breme. Umetniku se uvek dopuštalo široko pravo preobražavanja. U književnoj maskaradi pisac može slobodno, u toku jednog umetničkog dela, da menja stilske maske. Za to mu je neophodno jedino veliko i raznovrsno jezičko pokušstvo. Takav umetnik, kao reformator književnog jezika, pretvara svoje delo u šareno ruho, satkano od varijacija na različite forme pismenog, deklamativno-oratorskog govora i skaza – sve do uvođenja stihova ili nekih njima bliskih formi. Prirodno, stihija skaza postaje rezervoar iz kog se crpe novi oblici književne reči. Konzervativizam pisane književne forme ublažava se dodavanjem živih elemenata različitih dijalekata i njihovim individualnim, nameštenim imitacijama, posredstvom skaza kao prenosne instance između umetničke stihije usmenog stvaralaštva i postojeane tradicije književno-stilskog kanona. Kao što žanrovi pisane reči u njenim različitim socijalno-praktičnim funkcijama crpe energiju i obnavljaju se u dodiru sa formama usmenog monološkog govora, govora različitih dijalekata, tako i specifične umetničko-pisane forme pritoka novih stilističkih struktura, od skaza očekuju novu frazeologiju. Zanimljiv je u tom smislu Gogoljev put, koji je, postepeno se oslobađajući provincijske atmosfere i masaka pripovedača sa etiketama Rudija Panjka, počeo da stvara složenije kombinacije pisanih, oratorskih formi monologa sa dijalogom, skaza (*Šinjel*, *Mrtve duše*). Ovde autor kao da je postepeno podigao skaz Rudija Panjka na nivo normi književno-umetničke proze, posebno ga deformišući i dovodeći u vezu sa drugim stilističkim elementima. Paralelnim, ali lakšim putem pošao je Zoščenko, koji svoje književno testo priprema pomoću Gogoljevog kvasca i Averčenkovljevog brašna. On je autora utopio u jeziku Sinebrjuhova (*Strašna ruka*).

Stilistički potezi Andreja Belog, Remizova, Pilnjaka, Jevgenija Zamjatina, K. Fedina i drugih sada nam ilustruju razne stadijume i različite forme tog procesa obnavljanja književno-umetničke strukture pomoću skaza. Kod njih često nema skaza, već je prisutna iznijan-siranost pripovedačke proze tonovima skaza, strmi neočekivani prelazi sa šarolikih, čisto pisanih konstrukcija na ravan pripovedačkog usmenog monologa. To je oganj u kom se kuje sinteza zastarelih formi književnog pripovedanja sa raznim vidovima usmene monološke reči, oganj u kome se naslućuje formiranje novih oblika književno-pisanog, umetničkog jezika. To je poslednji put uspona skaza, i odatle se vide perspektive oslobađanja proze od onih profesionalnih nijansi, koje su date u čistim formama skaza. Nova struktura objektivno date umetničke reči, koja čuva svetlost stvaralačke individualnosti i koja ova-ploćuje norme opšteprihvaćenog jezika, nastaće iz njega, kad prođe sadašnja epoha književnog „šendizma“.⁸

Izvornik: B. B. Виноградов, Избранные труды. О языке художественной прозы, Наука, Moskva, 1980, str. 42-54.

(Sa ruskog prevela Melina Panaotović)

⁸ *Šendizam* – po romanu *Tristram Šendi* L. Sterna (1760–1767) – termin koji označava sentimentalističke tendencije u ruskoj književnosti s kraja XVIII veka. (*Prim. prev.*)