

cvetan todorov

FORMALISTI I FUTURISTI

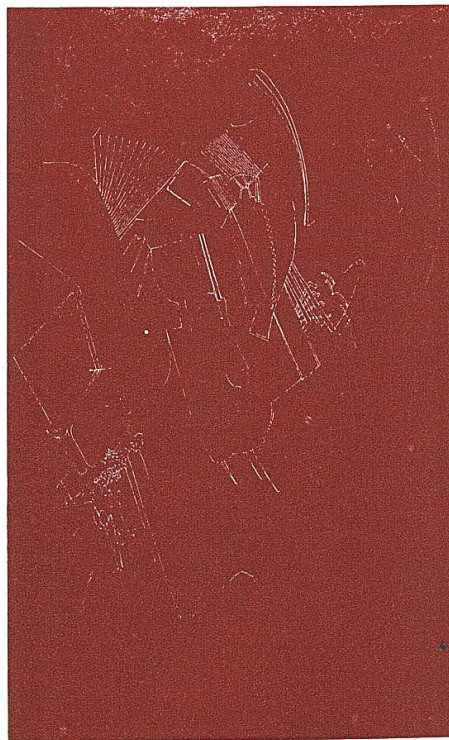
U Francuskoj se, 1958. godine, u malo poznatoj kolekciji, pojavio prevod jednog rada publikovanog pre više od trideset godina: *Morfologija bajke* od Vladimira Propa. To je bio prvi prevod na neki zapadni jezik predstavnika one škole književne kritike koja se naziva ruskim formalizmom. Danas, posle više od deset godina, može se konstatovati: potisnuti, »prevaziđeni«, ili zaboravljeni u toku trideset do četrdeset godina, formalisti počinju da žive jednim drugim začuđujućim životom. O tome svedoče prevodi: posle naše zbirke *Teorija književnosti* (Seuil, 1965), u Sjedinjenim državama publikovan je jedan izbor, a pripremljena su još i druga dva; u Nemačkoj su se pojavile monografije Šklovskog, Ejhenbauma i Tinjanova. U Nemačkoj izlazi i revija koja simbolički nosi naslov *Poetica* poput jedne od periodičkih publikacija formalista. Kod Moutona, u Holandiji umnožavaju se ponovna izdanja i prevodi. U Italiji su se već pojavile jedna antologija i više monografija. Ogledi o formalizmu slede jedan za drugim u brzom ritmu.

Ovaj jedinstveni fenomen preporoda izaziva dve vrste pitanja: jedna, o mogućoj srodnosti dva razdoblja; druga, o samom statusu kritike. Po opštem pravilu, a iz opravdanih razloga, kritike iz prošlosti se ne čitaju, sem ako nije reč o istoričaru kulture koji se prihvata jednog teksta iz prošlosti ukoliko ovaj ima autonomnu vrednost. Tekst-sredstvo, tekst-alat, rođen je da bi izvršio jednu određenu funkciju, a kada to obavi može da umre. Dakle, kritički ogled uvek oscilira između dva pola: biti tekst i govoriti o drugom tekstu. Što se više približava drugom, njegov život je kraći, a udaljavajući se od njega, on je sve manje kritika. Kritički poduhvat je, pravo govoreći, jedno samožrtvovanje.

Ukoliko se iznova čitaju kritički tekstovi iz prošlosti, to nije zato što su oni kritike, već zato što su tekstovi. Kritika jednog Bodelera ne čita se u funkciji pisaca kojima je on bio preokupiran, nego pre zbog samog Bodelera. Hegel se danas ne čita da bi se upoznao Sofokle nego Hegel. Tekst vredni po svojoj neprozirnosti a ne po svojoj prozirnosti; uloga posrednika je uvek efemerna.

Budući da stvar stoji tako, tajna formalističkog preporoda čini se jedino gušćom. Književne kritike koje pripadaju ovoj grupi nisu bile (izuzev, možda, Jakobsona) o piscima, u snažnom smislu reči. Jedna nehalna sintaksa, ponekad beskorisne terminološke inovacije, — eto to je ono što karakteriše dobar deo njihovih spisa. Oni nisu davali bilo kakve filofske koncepcije koje bi im obezbedile dugotrajnost: nisu bili ni svesni svoje »filosofije« i išli su čak dotle da poriču svoje postojanje.

Skoro izašla knjiga Kristine Pomorske, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (Mouton, 1968), pruža materijal za jedan od mogućih odgovora na ovu zagonetcu. U njoj autor brani sledeću tezu: svaka kritička metoda je generalizacija savremene književne prakse. Kritičke metode razdoblja klasicizma obrađivale su se u vezi sa književnim delima klasika. Kritika romantičara branila je principe samog romantizma (psihologizam, iracionalno itd). Što se tiče ruskih formalista, njihov komplementarni stvaralački deo bili su futuristi, ruski književni pokret istog razdoblja.



Elem, ako se pročita odličan opis futurističkog pokreta, što ga je dala K. Pomorska (to je, verovatno, najveličajni deo nje-ne knjige), izvesno je da će se opaziti neobična sličnost između ovog pokreta i izvesnih ideja koje podstiču sasvim skorašnja poetička istraživanja, posebno u Francuskoj. Evo osnovnih crta futurizma onako kako ih ističe K. Pomorska.

1. Jezik postaje jedinim herojem futurističke poezije. U svojim teorijskim manifestima (prvi je što je značajno naslovljen *Slovo kak takovoe*, to jest »Reč kao takva«), futuristi utvrđuju autonomiju reči, njenu unutrašnju vrednost, njenu važnost po sebi. Oni kritikuju rusku književnost XIX veka i, pre svega, »tematsku interpretaciju koja ju je obično pratila. (»To nije bila književnost nego vojska spasas«, žalio se Kručonihi, jedan od njihovih čelnika.) U praksi, jezik postaje

njihovom stalnom preokupacijom: ne u obliku bezdane slike, kao kod Andre Zida, nego praveći od svake reči jedan problem. Na žalost, veoma je teško ilustrirati ovu struju: primeri su većinom neprevodivi.

Prirodno je da se u prvo vreme naglasak nalazi na »označitelju«, to jest na reči kao zvuku ili grafiji. Sa tog mesta potiče čuvena »transracionalna poezija«, letrizam pre slova, čiji je prvak bio Kručonihi. Osim nje, cvala su brojna istraživanja o zvukovnosti i zvučnosti, istraživanja koja overavaju jednu samostalnu muzičku instrumentaciju a ne podražavanje »prirodnih zvukova« koje je važilo u doba simbolizma. Što se tiče grafije, nije slučajno da su gotovo svi futuristi istovremeno i slikari da njihove prve zbirke sadrže i crteže pored stihova, da su pravila interpunkcije postala odmah temom sjajnih i žestokih rasprava.

Pored ove prve neprozirnosti znaka, foničkog ili grafičkog, javlja se i jedna druga: semantička. Sada se na mestu Kručoniha nalazi Hlebnjikov. Za njegovu poeziju može se reći da je sistematsko ispitivanje ruske morfologije; takozvana narodna etimologija nalazi ovde mesto sa isto toliko prava kao i ona koja hoće da je naučna. Evo jednog primera: Hlebnjikov napominje da u ruskom jeziku imenice u genitivu odgovaraju na pitanje »odakle«, dok one u dativu ili akuzativu na pitanja »gde« i »u kojem pravcu«. S druge strane, ovi padeži razlikuju se po vokalizama koji se pojavljuju u nastavku reči. Otuda, on pretpostavlja da se izvesne reči u kojima se javlja ista razlika u korenu uzajamno suprotstavljaju u smislu navedenih pitanja. »Tako *bobr* (vrsta glodara, dabar) i *babr*, koje označavaju jednog bezopasnog i jednog krvoločnog glodara, dolaze od akuzativa i genitiva zajedničkog korena *bo*: već nam njihova struktura naznačava da treba slediti *bobr*-a, uloviti ga i smatrati plenom, dok se od *babr*-a treba plašiti, jer ovde sam čovek može da postane plenom životinje... Isto tako, *byk* (bik) je mesto odakle može da dođe napad, dok je *bok* (strana, bok) mesto prema kojem treba usmeriti napad«, itd.

Ovo je samo jedan od primera veličajne Hlebnjikovljeve teorije, vizionarske teorije znaka, zvuka i broja.

2. Jezik je postajao glavnim junakom književnosti, za sadržinu više nema mesta. Ovde se futuristi neposredno suprotstavljaju simbolistima između kojih jedan (Baljmont) započinje jednu svoju pesmu ovim rečima: »Ja sam prefinjenost blagog ruskog govora...« Sam jezik bio je samo jedna između drugih metafora za opisivanje tajanstvenog »pesničkog ja«. Futuristi se ne zadovoljavaju isključivanjem ličnih tema iz njihove poezije: oni teže uspostavljanju jednog pesničkog anonimata. »Mi« treba da zameni »ja«: oni ne potpisuju svoja dela, pišu kolektivne tekstove itd. Nijednom futuristi ne pada na um da pravi književnost od svog sopstvenog života; kada je potrebno da napišu svoju biografiju, oni izjavljuju da se ne sećaju čak ni datuma svog rođenja... »Mi preziremo slavu«, veli se u jednom od futurističkih manifesta. Hlebnjikov, čiji je život oličenje futurističkih ideala, čak se i ne brine za publikovanje svojih dela: ona se obično nalaze pod njegovim uzglavljem, prateći ga na njegovim mnogobrojnim putovanjima po čitavoj Rusiji.

3. Poezija i teorija poezije jesu jedno (ovaj princip mogao bi se izvesti polazeći kako od poezije tako i od teorije). Futuristi (Majakovski, Pasternak), takođe, sudeluju u aktivnosti Moskovskog lingvističkog kružoka. Isto tako, mnogi od njih pišu ve-

oma precizne i iscrpne ogleda o teoriji ili tehnici kakvog književnog žanra. Štaviše, u samim njihovim poetskim spisima izbrisana je razlika između teksta i meta-teksta. Poezija jeste nauka.

4. Poetska revolucija teče paralelno sa političkom. To ne znači da futuristi samo u »životu« simpatiju savremeni revolucionarni pokret ili da neposredno sudeluju u Oktobarskim zbivanjima. Ne, — već sam njihov poetski poduhvat oni posmatraju kao jedan revolucionarni čin. Biti revolucionar u književnosti, to znači revolucionisati poeziju, a ne poetizovati revoluciju. Transracionalni jezik morao je, u duhu njegovih tvoraca, da postane jezik ulice, javne akcije, on dolazi da onemogućiti klasične govore (les discours) integrisane buržoaskim društvom. Majakovski kao što je poznato, zastupa jednu drugu varijantu istog stava oličenu u njegovim rečima: »Zašto da književnost bude u čošku? Ili će svakodnevno da bude u novinama ili nam nije potrebna, — do đavola sa književnošću koju nam nude kao poslaticu!« Kristina Pomorska zaključuje: »Oni su verovali da je podudaranje između revolucionarne umetnosti i revolucionarne države savršeno prirodno. Sa velikom iskrenošću, oni su se, u 1918, nazivali „Komunisti-Futuristi“ (Komfut).

Ove poetske lozinke futurista pretvaraju se u radna načela kod formalista. Eto, dakle, jednog objašnjenja za aktuelnost poslednjih.

Ali, na početno pitanje bi se, isto tako, mogao da da i jedan sasvim drugi odgovor. Ako su formalisti nadživeli zaborav, za razliku od drugih književnih kritičara, tada je razlog za to, možda, u tome što oni nisu bili istinski kritičari. Ono što se posebno danas čeni kod formalista jeste to da su oni preteče (ako ne i tvorci) jedne nauke o književnosti¹⁾. No, ideja književne nauke kod formalista ne nalazi se još uvek u savršeno čistom stanju: izgleda da oni nisu u potpunosti bili oslobođeni iluzije o jednoj nauci književnih dela. Put koji vodi od »lingvističke kritike« do opisa, a odatle do nauke o književnom diskursu, još uvek nije pređen. Međutim u svojim osnovnim spisima, oni uvek nadilaze individualno delo čija je analiza služila samo kao polazna tačka da bi doprili do čisto teorijskih problema (Ejhenbaum beleži tu činjenicu sa izvesnom rezervom: »Sasvim je prirodno bilo u to vreme da su književna dela za formaliste predstavljala jedino pravi materijal za proveravanje i potvrđivanje teorijskih teza.«)

Polazeći od ovoga, teza K. Pomorske mogla bi se obrnuti: nasuprot drugih kritičkih pokreta koji su se usuđivali da raspravljaju samo onu književnost koje su bili proizvođači, formalisti su obradivali pristup primenjiv na čitavu književnost. Dokaz za to je da oni pišu ne samo o Hlebnjokovu i Majakovskom, već i o Tolstoju, Puškinu itd. Isto tako je i danas: strukturalna poetika je valjana za svaki književni predmet, a ne samo za dela »dobro strukturirana«, kako bi to hteli njeni protivnici. Na ravni naučne refleksije, metoda je ona koja stvara predmet, a ne obrnutu.

¹⁾ Imalo bi mnogo da se kaže o konotacijama koje su u aktuelnoj upotrebi pridaju reči nauka. Recimo samo na brzinu da se nauka ne poistovećuje sa scijentizmom, iako je on njen neizbežan proizvod. Njeno delovanje vezano je za teorijsko mišljenje pre nego za slepu privrženost činjenicama, za imaginaciju i originalnost pre nego za rad vežbanja pri kojem ona sledi ranije ustanovljena pravila. No, ona je pre na drugom kraju svakog para na koji se pomišlja kada je u pitanju nauka. Čuvajmo se toga da je identifikujemo sa onim za šta se ona izdaje.

Danas se u Francuskoj mogu razlikovati dve struje koje stupaju, posredno ili neposredno, u relaciju sa ruskim formalizmom: jedna bi bila jedan nacrt književne nauke, a druga — ona koja bi se mogla nazvati »lingvističkom kritikom«. Rastojanje između njih je utoliko teže održati zato što je najvećim delom reč o istim ličnostima koje se nalaze i na jednoj i na drugoj strani, no zbog toga potreba za njim mi ne izgleda manja.

Preveo sa francuskog
JOVICA AČIN

slavko gordić

NOVA KRITIČKA OPRE DELJENJA

U jednom od prošlogodišnjih brojeva *Književne reči* objavljen je razgovor o našoj novoj kritici i njenim protagonistima. Tada je programskim i generacijskim okvirom novih kritičkih nastojanja obuhvaćena kritička aktivnost Milana Bunjevca, Boža Vukadinovića, Đordije Vukovića, Ljubiše Jeremića, Milana Komnenića, Marka Nedića, Novice Petkovića, Aleksandra Petrova, Branka Popovića i Miloslava Šutića. Tekstovi ovih kritičara, po gornjem (azbučnom) redosledu objavljeni su ove godine u knjizi *Nova kritička opredeljenja* (»Vuk Karadžić«, Beograd) u čijem su prvom delu (*Metakritika*) izložena teorijska načela a u drugom (*Kritika*) konkretne kritičke analize i interpretacije pojedinih književnih ostvarenja.

Kako pomenuti pisci svojim objavljenim knjigama i saradnjom u vodećim časopisima odavno već unose u našu književnu misao jedan nov i dragocen kvalitet modernog i metodološki konzekventnog kritičkog prosuđivanja, pojavu ovakve knjige opravdavaju dve činjenice: udeo novih kritičkih nastojanja u savremenom književnom trenutku i stepen njihove teorijske koherencije. Podstaknuti poglavito stranim uzorima, najčešće zaveštanjem formalizma, strukturalizma i fenomenologije, naši novi kritičari uspešno odgonetaju kako se u domaćoj pesničkoj reči »organizuje« poetsko značenje i u čemu su osobenosti te organizacije. U tim prodorima ka suštinama pesničke umetnosti i pokušajima da se delo osvetli *iznutra*, postupkom imanentne analize, nastaju, evo, i u nas zanimljive i vredne interpretacije koje bismo, po Žoržu Puleu, mogli nazvati duhovnim duplikatima ili intelektualnim ekvivalentima proučavanih dela. Ta naprednost i naknadnost i čini kritičku reč *metagovorom*, što je njeno prvo i presudno određenje.

U čemu su još podudarnosti kritičkih uverenja deseterice novih pisaca?

U mnogo čemu, jer je njihov teorijsko-kritički sistem već poprimio čvrstinu i zakruženost jedne škole. To je naročito vidljivo na planu negativnih određenja: naša nova kritika odriče se svih pobuda i ciljeva koji bi naličili biografskom, psihoanalitičkom ili sociološkom kritičkom pristupu, kao i onih metodoloških sloboda koje se iscrpljuju u »šarenom praznoslovlju« impresionizma.

Istomišljeništvo otkrivamo i u pogledima na prirodu, predmet i svrhu književne kritike. Ona je, reklo bi se, trezveno i hrabro postavljena na mesto koje bi povredilo sujetu klasičnog kritičara. Neraskidivo vezana za književno delo, kritika je govor o govoru, vizija vizije, a njeno sistematizovano iskustvo, ma koliko bogato, ne može da unapred pripremi normativne modele književnom stvaraoču. Štaviše, svako se delo, po mišljenju Marka Nedića, formira na osnovu

sopstvenih principa i odnosa, po vlastitom zakonu ekspresije. Otuda su, kako tvrdi Branko Popović, neiscrpane mogućnosti vrednih umetničkih ostvarenja pred kojima kritika, pored svekolikog istraživačkog iskustva, »zastaje bezmalo u početničkoj nedoumicu«. Čini se da kritička misao u nas nikad nije bila svesnija svojih granica niti, uprkos toj svesti, pouzdanija i delotvornija u svojim nastojanjima.

Nova kritička opredeljenja pokazuju, međutim, i izvesnu međusobnu nesaglasnost i, katkad, izvesne dvoumice. Dok na primer, Milan Komnenić ne veruje da je zadatak kritike da otkriva istinu dela u čemu prepoznajemo jedan ključni stav Rolana Barta, dotle Branko Popović u dva maha napominje da se »nova kritika orijentiše ka saznavanju istine o umetnosti dela i teži da je iscrpe u meri u kojoj je dostupna moćima kritike i prirodi pesničkog dela«. S druge strane, ni ontološki status književnog dela ne uspostavljamu istovetno svi autori ove kritičke hrestomatije. Dok većina insistira na činjenici da je pesničko delo, pre svega, struktura lingvističkih znakova, Miloslav Šutić naglašava da ono, uza svu jezičku i umetničku specifičnost, uvek konstituiše i jednu sliku sveta, i time primorava kritičara »da uzme u obzir ne samo književno delo nego i nešto što objektivno, kao vanknjiževni kontekst, postoji oko tog dela«.

Otvorenim pitanjima o funkciji kritike i prirodi pesničkog dela moramo dodati i problem kritičkog suđenja. »Da li (...) vrednosni sud prethodi pisanju kritike ili proizilazi iz kritičkog pisanja, kao njegov zaključak, da li je on (...) aprioran ili aposterioran, odnosno da li proizilazi iz doživljaja kritičara kao čitaoca ili iz analitičke i sintetičke delatnosti kritičara kao pisca?« Postavljajući ovo pitanje, i ostavljajući ga otvorenim, Aleksandar Petrov ipak preferira pomirljivo dijalektici koja ne razdvaja »ponorom bez mostova doživljaj i analizu, analizu i sintezu apriorno i aposteriorno u kritičkoj delatnosti«.

Recimo na kraju i nekoliko reči o tekstovima iz drugog dela knjige. To su već objavljivi kritički ogledi pri čijem ponovnom čitanju, u prilogu jednog odmerenog kritičkog manifesta, otkriveno primenu iznesenih kritičkih načela, ali i njihovo ishodište. Ne ulazeći u procenu njihove saglasnosti sa proklamovanim kritičkim teorijama, moramo priznati da su ovi tekstovi ne tako retko vanredno pronicljiva i uverljiva tumačenja književnih dela kojima se bave. Takav je, na primer, slučaj s interpretacijama poezije Vaska Pope iz pera Aleksandra Petrova i Novice Petkovića, kao i sa tekstom Branka Popovića o Bečkovićevoj knjizi. Katkad, međutim, naša nova kritika u svome metodološkom purizmu poprimi obeležje neutralne tehničke ekspertize čiji se nalazi ne osmišle celovitim viđenjem dela i izricanjem vrednosnog suda. Tako se pri čitanju teksta *Autogeneracija dramske akcije* Milana Bunjevca, gde je jezikom moderne lingvistike i semiologije ubedljivo dokazano kako se u jednoj Nastasijevićevoj drami radnja neprestano vraća unazad i ispreda iz same sebe, ne možemo ipak osetiti utisku da je ovaj ispitivački napor bez prave svrhe, jer njegovi rezultati ne bivaju elemenat globalne kritičke vizije i kritičkog vrednovanja.

Nisu, međutim ovakve zamke ni jedini ni najveći rizik strukturalistički usmerene kritike. Njena sudbinska granica je tamo gde i najveće njeno preimućstvo: nezamejniva u ispitivanju elemenata i slojeva književne strukture i njihovog estetskog funkcionisanja, strukturalistička kritika je upadljivo nedelotvorna izvan tog prostora. Stoga je dobro što *Nova kritička opredeljenja*, koja favorizuju strukturalistički metod, sadrže i budnu svest o značaju »vanknjiževnog konteksta« i potrebi kritičkih studija koje bi »obuhvatale i odnos književnih i neknjiževnih struktura«. Upravo u toj otvorenosti njene orijentacije, koliko i u osvedočenim programskim i praktičnim vrednostima, i jeste zaloga budućnosti naše nove kritičke misli.