

ISTAPAKNUTI njemački, a sada američki slavist, prof. V. Šekarjov rekao je u jednom svom predavanju na je „sve ono što se danas radi u novoj zapadnoj književnoj teoriji rečeno ranije, odlučnije i dosljednije u Rusiji za vrijeme komunizma“. Ove riječi koje se odnose na „formalnu školu“ u ruskoj književnoj teoriji i metodologiji povijesti književnosti, uvelike su tačne. A privatimotiv li ih, doći ćemo do zaključka da o ovoj metodi — premda je ona u svojoj domovini, zahvaljujući ruskom društveno-političkom razvitku, kao teoriji neaktuelna — još treba govoriti. Govoriti treba o njoj ne samo zato što čemo, analizirajući njezine ekstremne i sistematski izražene stavove, uočiti i neke od slabosti srodnih pokušaja tretiranja literarnih tekstova na Zapadu, već i zato što nas ona ipak upućuje na razmišljanja koja mogu da oplode i naša vlastita metodološka traženja.

Geneza ruske „formalne metode“ još jednom potvrđuje živu vezu koja postoji između književne prakse određenog vremena i njegovih književnosteorijskih nastojanja. „Formalna metoda“ čak gotovo neposredno i izrasta iz književnih hitenja jedne generacije na povijesnoj prekretnici Rusije i tek je kasnije osvojila „profesorske“ institute i laboratorije protiv kojih se metoda najprije odlučno borila.

Izrasla u uvjetima opće dezintegracije ruskoga klasičnog realizma — uz koji je kao njezina prirodna dopuna i vodilja rasla i ruska kritika kakvu poznamo u

ali zbog njih je u isti mah „formalna škola“ — istupajući oštro protiv svakoga znanstvenog vezivanja književnosti za druge ideološke, političke i socijalne pojave — presjekla sebi putove koji su je vodili prema istinski znanstvenoj sintezi. Ipak, za vrijeme svoje dominacije i utjecaja u nekim su lenjingradskim naučnim ustanovama, koje su poslije revolucije dospjele u ruke tih mladih ljudi (Institut za povijest umjetnosti), ruski formalisti dali niz značajnih praktičnih rezultata i stvorili sistem književnosteorijskih pogleda na koji se svaki ozbiljan marksist morao osvrnuti.

U svom je članku *Teorija formalne metode* (u knjizi: *Literatura*, Lenjingrad, 1927) Boris Eihenbaum istakao da „formalna metoda“ nije sistem već radna hipoteza koja je izrasla iz empirijskog proučavanja literarnog djela i iz sukoba s „revijalnom“, impresionističkom i neznanstvenom kritikom, hipoteza koja podliježe promjenama i razviku što ga diktira materijal. Stoga je i kao moto uzeo izreka A. de Condollea: „Le pire, á mon avis, est celui qui représente la science comme faite“.

Pa ipak, za vrijeme svoga djelovanja, a naročito u toku negacije metoda koje su zatekli u Rusiji, „formalisti“ su izgradili neke zajedničke principe književnog istraživanja. Najveći dio tih principa rezultirao je iz žive težnje mladih književnih teoretičara da „oslobode poetsku riječ od okova filozofskih i religioznih tendencija“ (Eihenbaum) što su joj ih nametnuli

se što više približe specifičiji literarnoga stvaranja, već i suvremeno stanje marksističke književne kritike i historije u Rusiji. Simplifikatorsko tumačenje fenomena književnih forma i stilova kao posljedica socijalno-ekonomskih i privrednih oblika određenoga vremena, kakvo su nalazili u djelima tadašnjih sociologa (književni historičari, koji su kasnije prozvani „vulgarnim sociolozima“, doveli su čak Ljermontovljevu poeziju u vezu s ruskim izvozom tridesetih godina; ruski „specifikatori“ (kako je Eihenbaum htio da ih nazivaju) nisu smatrali za materialističke. Stoga je i B. Eihenbaum u svom članku *Literatura i literaturnij byt* ruskim marksistima stavljao pred oči citate Engelsovih pisama iz godine 1890:

„Materialističko shvaćanje povijesti ima sada mnogo takvih prijatelja kojima stoji kao izluka da ne proučavaju povijest... Fraze o historijskom materijalizmu (ta sve može pretvoriti u frazu) služe mjesto toga mnogim Nijemcima iz mlade generacije samo za to da što prije sistematski konstruiraju svoja vlastita povijesna znanja (ta ekonomska je historija još u pešnama) i da zatim ponosno gledaju na svoju potpavu... Ono što svoj taj gospodni dostojak, jest dijalektika. Oni neprestano vide ovde uzrok, tamo — posljedicu. Oni ne vide da je to prazna apstrakcija, da takve metafizičke, polarne suprotnosti postoje u stvarnom svijetu samo u vrijeme kriza, da se sav veliki proces odvija u formi uzajamnog djelovanja...“

Ruski su formalisti učinili velik napor da pronađu metode koje odgovarale književnosti i njezinoj specifičnosti, da raste-

umjetnosti (likovne, muzike) u kojima je već odavno uobičajeno razmatranje problema kako je na primer koji slikar radio, a posle je zamerenom proučavanje onoga što je slikao. To njihovoj težnji odgovarali i naslovi nekih od njihovih radova: B. Eihenbaum: *Kako je napravljena „kabanica“* (Kak sdelana „šinel“ Poetika, Petrograd, 1919), V. Sklovski: *Kako je napisan „Don Kihot“* (Kak napisan „Don Kihot“, 1921), O *teoriji prozy*, Moskva, 1925). Za razlikovanje amorfna jezičnog materijala i estetske cjeline formalistima je poslužila distinkcija koju je proveo ruski lingvist Potebnja kad je proučavao razlike između praktičnog i umjetničkog jezika (*iz zapisok o teoriji slovesnosti*, Harkov, 1905). Razvijajući dalje neke njegove principe, a sukobljujući se s njegovom teorijom „slikovitosti“ umjetničkog jezika („Bez silke nema umjetnosti“), formalisti su došli do zaključka da praktični jezik ima samo komunikativnu svrhu — najbrže saopćenje objektivne misli, dok riječ u književnom djelu ima estetsko značenje, a to znači da je sama sebi svrhom (u definiciji estetskog značenja neki su formalisti sledili teorije Hemana i Jonas Kohna). Nasuprot ističanom principu ekonomičnosti umjetničkog jezika oni su naročito naglašavali da je umjetnički jezik neekonomičan, da se on najbolje može predstaviti krivuljom, a da je praktični jezik ravna linija. Da bi prikazao krivudavost i nepraktičnost umjetničkog jezika,

ALEKSANDAR FLAKER

16-7+18 0807

formalna metoda i njena suština

radovima Bjelinskog, Dobroljubova, Černiševskoga, Pisareva i Mihaajlovskoga — ova se teorija dijalektički vezivala za nastojanja ruskih pjesnika-simbolista koji su poslije duga vremena ponovo vratili pozornost na zanatsku stranu pjesništva (Brijusov, Belj), usvajajući velikim dijelom tekovine francuskih poetskih škola, a još više za hitjenja ruske futurističke varijante koja je, smatrajući jednom od svojih osnovnih parola „riječ kao takvu“ (stovo kak takovoe) vršila eksperimente novim, pa i iracionalnim verbalnim materijalom.

Ove su književne grupacije nastale u društvenoj situaciji kad se ruska inteligencija koja je bila napuštila stolmjerne narodnjačke zastave, još nije bila okupila oko pojednostavnoga marksizma i odbijala je da svoju umjetnost stavi u službu bilo kakve društvene poruke. Ali dok je prva od njih (simbolistička) rusku poeziju htjela staviti u službu „daleke obale“ i „vječnog ženstvenoga“ (Blok) odnosno mističnog kolektivizma (sobosnost), dotle je druga (futuristička) pjesnika smatrala kao zanatliju koji se bavi oblikovanjem jezičkog materijala. S ovom je drugom poetskom predevolucionarnom generacijom, koja je istupila protiv simbolističke mistike i impresionizma (u književnoj kritici), stajala u uskoj vezi i god. 1916. u Petrogradu osnovana grupa „Opobjaz“ (Obščestvo izučenia poetičeskogo jezika), buduća jezgra ruske „formalne škole“, kako se ta grupa nešto kasnije nazvala. Među prve ruske „formaliste“ pripadali su Viktor Šklovski, Boris Eihenbaum, Jurij Tinjanov, Roman Jakobson, prijatelj Majakovskoga Osip Brik, a kasnije im se priključio i Boris Tomaševski, dok su se „umjerenim formalistima“ smatrali Viktor Žirmunski i Viktor Vinogradov.

Ali dok su ruski futuristi prišli pobjedonosno revoluciji i, stavljajući se u službu agitacije, stvarali sebi mogućnost da ostvare poeziju kao čisto „oblikovanje riječi“ (slavesnoe oformlenie) te isticali principe „primijenjene umjetnosti“, dotle su se „opobjazovci“ i njihovi sljedbenici našli na pozicijama onih ruskih književnika koji su usred kresnevanie klasne borbe htjeli očuvati autonomiju umjetnosti, omogućiti joj estetsko i nezavisno promatranje revolucionarnoga kretanja i stvarati nove, moderne oblike. Stoga nije slučajno što se najekstremniji i najborbeniji član „Opobjaza“, Viktor Šklovski, našao okružen književnim braistvom koje je proklamiralo da nije ni za ni protiv revolucije, već da je s pustinjakom Serapionom iz Hoffmannovih priča. Posredna veza s „Praplanovih priča“ i „formalista“ može se primijeniti u karakteru njihovih artizama koji se duboko razlikovao od *l'art pour l'art* izma XIX stoljeća. Kao što ruski poslije-revolucionarni artist nisu „bježali od života“, već su samo tražili njegovo estetsko književno oblikovanje (revolucija je osnovna tema njihovih djela), tako ni ruski „formalisti“ u književnoj kritici nisu polazili s metafizičkog stajališta, već su uvijek stajali na pozicijama empirijskoga istraživanja.

Te su pozicije značile i slabost i snagu „formalne škole“. Zahvaljujući njima, ova je grupa teoretičara i historičara književnosti dobila snagu ekstremističkoga pokreta koji je ustao u obranu književnosti od podređivanja aktualnim političkim zadacima te bez predrasuda i neposredno prišao samom književnom delu,

simbolisti i da književnost proučavaju sredstvima koja bi bila adekvatna njezinom specifičnom materijalu. U prvo je vrijeme najjače bio izražen negatorski stav formalista, o čijoj oštini neka svjedoči citat iz memoara V. Šklovskoga u kojima na nekoliko mjesta raspravlja o problemima književne kritike:

„Mrzim Ivanova-Razumnika, Gornfelda, Vasiljevske svih vrsta ubojicu ruske književnosti (kovi u tome nije uspio) Bjelinskoga...
Mrzim sav novinarski sitniš — suvremene kritičare...“

Da imam konja, jahao bih na njemu i gaziti bih ih. Ovakvo u ih gaziti nogama svojega pisatog stola.

Mrzim ljude koji lome oštricu mača. Oni upropaštavaju sve ono što je umjetnik stvorio. (Sentimentalno putničevlje, 1926).

U radovima ruskih formalista često ćemo naći obračune s raznim književno-historijskim metodama. Tako su oni, nakon impresionističkog kritičara Jurija Ajhenvaldala (*Siluetny russkih pisatelej*), a poslije objavljivanja stadije marksiste V. Pereverzova u *Gopgoljevu stvaranju* (*Tvorčestvo Gopgolja*, 1913) u kojoj je on istupio protiv proučavanja pištevne biografije, nastavili započeti pohod protiv biografizma u proučavanju književne historije. Tu je osobito značajnu ulogu odigrao članak Borisa Tomaševskoga *Literatura i biografija* (Knjiga i revolucija, 1923). Isto su tako formalisti istupili protiv historizma u nauci o književnosti koji je, po njihovom mišljenju, povijest književnosti pretvarao u povijest socijalnih pokreta. Književna historija, govorili su, ne može biti pomoćno djelo slab povijesni dokument, već na historijska nauka već zato što je književnom poeziji odražen stvarni život, već je taj deformiran prema estetskim intencijama pištevom. Isto je tako prema pristalicama „formalne metode“ na pogrešnom putu i filozofska škola koja piscu nameće religiozne i filozofske doktrine što ih on nikada nije zastupao. Konačno, u sukobu sa suvremenim sociolozima formalisti su poricali i društvenu determiniranost književnosti, a napose njezinu vezu s politikom. Tako je B. Eihenbaum u svom polemičkom članku *K sporom o formal'nom metodu* (*Pečati revolucija*, 5, 1924) isticao da istraživanje nekoliko kulturnih nizova znači nasilje i da izbor jednog niza (socijalni pokreti, politika) koji treba da objašnjava drugi, ne diktira znanost već pogled na svijet; i stoga u nauku uvodi tendenciozne predrasude. U svom je pak članku *Literatura i literaturnij byt* (*Na literarnom postu*, 1927) ustvrdio da se četverostopni Puškinov jamb ne može objašnjavati društveno-ekonomskim prilikama vremena Nikole I. Otvoreni je sukob s marksistima izazvao V. Šklovski svojim polemikom u kojoj je postojanjem stalnih, nepromenljivih literarnih forma (npr. lutajući sižel) dokizivao da proizvodni odnosi ne utječu na umjetnost. Tako je na primer Šklovski istakao i posvemašnjoj odvojenosti umjetnosti od života:

„Umjetnost je uvijek bila neovisna o životu i na njezinu se boji nikad nije odražavala boja zastave nad gradskom tvrđavom.“ (V. Šklovski: *Hod konj*, Moskva—Berlin, 1923.) Ovih se svojih stavova Šklovski danas odriče, posebno zbog toga što ih, ne uvijek s dobrim namjerama, naglašuju zapadni publicisti i stručnjaci.

Isp. njegovu noviju knjigu: *Hudožestvennaja proza*, Moskva, 1959.).

Oštrinu sukoba sa sociolozskom metodom nije izazvala samo težnja formalista da

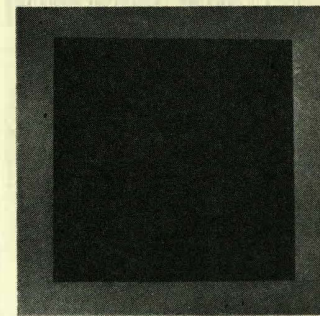
rete nauke o književnosti od metoda koje su svojstvone drugim znanstvenim disciplinama (psihologija, sociologija, filozofija, povijest), da stvore vlastitu terminologiju.

Glavnim nedostatkom tradicionalnog prilaganja književnosti činilo se B. Engelgardu, piscu sažetog djela o ruskom formalizmu (*Formal'nyj metod u istorii literatury*, Lenjingrad, 1927), što ono nije uspjelo da se riješi dualističke koncepcije sadržaja i forme. Taj dualizam za ruske formaliste ne postoji, a priznanje njegova postojanja dovodi do metodološke opasnosti da se formi prida značenje vanjskog ukrasa, da se sadržaj proučava zasebno, kao vanestetska realnost, i metodama drugih nauka (npr. poređivanje Puškinove *Tajane* s tipom ruske djevojke ili proučavanje Hamletova lika „psihopatološkim metodama). Namjesto klasičnog dualizma sadržaj — forma, formalisti uvode pojmove materijala i djela. Prema njima književno djelo nastaje u procesu pretvaranja estetski indiferentnog materijala objekt stvaranja) u estetski značajnu „stvar“ (umjetničko djelo). I dok problem estetske značajnosti prepuštaju općoj estetici, a proučavanje materijala u njegovu predstetskom stadiju prvenstveno lingvistički, dotle sam proces oblikovanja, prerade, „pravljenja stvari“, pripada nauci o književnosti. Zbog toga na primer Šklovski kad proučava probleme proze, uzima dva termina: fabula i sižel (*Sternov Tristan i Senđi i teorija romana*, Petrograd, 1921). Dok je fabula materijala koji pisac uzima da ga obradi, sižel je način na koji pisac

Šklovski se u svom članku o izgradnji sižea (*Svjaz priemov sjužetostozženija s obščimi priemami stilja*, *Poetika*, 1919) pozvao na jednu grčku legendu. U toj legendi neki princ došao na svoju svadbu, počeo je plesati i toliko se uživio u ples da je skinuo haljine i počeo plesati na rukama; u tom je posve zaborio biti na svadbi. Tako je i u poetskim jezicima i u umjetničkim djelom, kojega je zakon krivudavost.

Manifestom ruskog formalizma bio je zapravo članak Šklovskoga *Ikskusstvo kak priem* (*Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, I, Peterburg, 1917). U tom je članku Šklovski ukazao na bit umjetničkog postupka kojim se od materijala „pravi“ umjetničko djelo. Prema formalistima upravo postupke, tj. načina kombinacije materijala u umjetničko djelo („B. Tomaševski: *Teorija literatury*, Moskva—Lenjingrad, 1927), „krivulje“ dakle kojima se književnik služi da bi postigao estetski efekt, treba da proučavaju ljudi koji se bave naukom o književnosti. Naučni radnik treba da klasificira trope, figure, načine konstrukcije sižea, da određuje strukturu književnoga djela, njegove stilске dominante, da definiira i stil cijele literarne škole. Ako nauka o književnosti hoće da doista postane znanost, isticao je za Šklovskim Roman Jakobson, ona mora „postupak“ priznati kao svoga jedinog junaka (*Novjšaja ruskaja poezija*, I, Prag, 1921).

Bit je „postupak“ prema Šklovskome tzv. „očudenje“ (Šklovski je uveo u optički ruski neologizam stvoren za tu prilikom — *ostranjenje*). Osobina je, naime, umjetničkog jezika također prema Šklovskome i u tome da se predmet što ga umjetnik pruža čitaocu raznim „postupcima“ istrigne iz automatizma čitačeva opažanja. Književnik, kao i svaki umjetnik, čini sve kako bi čitalac „vidio“ stvari kojih inače ne vidi. On ih čitaocu predložuje na neki za njega nov način, čini ih stranima „očudenima“. Čovjek koji živi uz more ne čuje valove što se svakoga dana razbijaju o obale, a čut će ih samo onda kad se oni budu razbijali u neobičnom ritmu i na neobičan način. Tako i svako književno djelo govori na čitaocu neobičan način, neobičnim riječima, i predmet trga iz automatizma opažanja. Pjesnički je jezik, prema tome, stalno nasilje nad automatizmom. Književnik piše izveštačenim jezikom, on prekida pričanje, loml riječ, pravi digresije, retardira radnju, služi se neobičnim riječima (arhaizmima, provincializmima), ponekad stranim jezikom (latinski, crkvenoslavenski), i čitaocu omogućuje da „vidi stvari“ (prema Šklovskome cilj umjetnosti nije spoznaja već „viđenje“) mjesto da ih prepoznaje. Kao karakterističan primjer „očudenja“ Šklovski u svojim radovima ističe Tolstojevu pripovijest *Platnograd* gdje pisac svoje misli o ustanoj vlastitstva stavlja u usta konju, a sličan postupak upotrebljava Tolstoj i u *Ratu i mru* kad vijećanje u Filima predočuje kao da je gledano očima djevojčice. Formalisti su naročito isticali i postupak „skaza“ tj. stiliziranog kazivanja u prvom licu, kad autor daje riječ osobi koja se ne može identifikirati s autorom (često seljak, malograđanin, vojnik). Taj se oblik od Ljeskova i Remizova naovamo osobito razvio u ruskoj književnosti, te su ga vrlo često upotrebljavali i prvi poslijeoktobarski ruski pisci (Piljak, Babelj, naročito Zoženko). O



Kazimir Maljevič: „Crni kvadrat na bijeloj osnovi“

taj materijal u svom djelu pretvara. Tako je kod Puškina ljubav između Tajane i Onegina fabula, a sižel je obrada te fabule u *Fevgoljevu Onegintu*, kao umjetničko djelo (čakako samo jedan od načina obradbe). Šklovski se, dosljedno tome, najviše i bavi proučavanjem sižea.

Umjetničko je djelo uvijek nešto napravljeno, izmišljeno, umjetno, i upravo to umjetno čini ga umjetničkim — kaže ruski formalisti. Oni stoga proučavaju ono „literarno“ u njemu, i jedno je od osnovnih pitanja što ga postavljaju: kako je iz amorfna jezičkog i drugog materijala što ga pruža život napravljeno književno djelo. Tu se formalisti pozivaju na iskustva i praksu povijesti drugih

tom je problemu govorio B. Ejhenbaum u svom članku *Ljeskov i suvremena proza* (*Literatura, Leningrad, 1927*).

Suma postupaka čini, po mišljenju ruskih formalista, stil književnog djela ili pisca. Formalisti se bave i određivanjem dominantnih postupaka koji su karakteristični za pojedine pisce ili književne struje. Tako je na primjer za Žirmunskoga metonimija i para-fraza karakteristična za klasicizam (na osnovu toga on Puškina smješta među klasičiste), a metaforički način izražavanja karakterističan je za romantizam (prema tome, i Turgenjev je romantičar). Za Žirmunskog su, naime, klasicizam i romantizam dijelovi tipološkog dualizma.

Zakoni oblikovanja materijala primijenjeni u postupku određuju po mišljenju ruskih formalista i ono što se obično nazivalo sadržajem. Oni, kako tvrdi Sklovski, utječu i na ponašanje likova, na njihovu psihologiju i djelovanje. Izgradnja sjeza odvija se prema svojim posebnim zakonima koji utječu i na sam "sadržaj". Tako se na primjer krčme u engleskom romanu ne javljaju zato što bi autor imao interesa za opisanje krčma, nego zato što su mu one potrebne radi motivacije (*motivirovka priema*) — također jedan od centralnih termina ruskoga formalizma) dalje radnje (u krčmama se pričaju različit događaji). Istoj svrhi služe npr. i "pronađeni rukopisi" a prema Ejhenbaumu sentimentalni i melodramatski umetak u Gogoljevom *Kabaniki* (kad autor govori o Akakijevoj smrti) nije odraz autorove empirije ili humanizma, već postupak koji je autoru bio potreban kao kontrast komičnom tonu groteskne pri-povijesti.

"Umjetnost se razvijala logikom svoje tehnike. Tehnika romana je stvorila "tip". Hamleta je stvorila tehnika scene." — kaže Sklovski, a upravo zbog svjesnoga isticanja postupaka kojima se služi u konstrukciji svoga romana, Sklovskome imponira Sterne, autor *Tristrama Shandyja*.

Za pristalice "formalne metode" povijest književnosti jest — povijest smjenjivanja književnih stilova. Njezine zadatke definira stoga Tomaševski u svojoj teoriji književnosti ovako:

"...historičar proučava grupiranje književnih škola i stilova, njihovo smjenjivanje, značenje tradicije u književnosti i stupanj originalnosti pojedinih pisaca i njihovih djela."

I dalje:

"Povijest književnosti jest otkrivanje realnoga sadržaja iz formalne poetike koja određuje bitnost pojedinačnih djela i evoluciju toga sadržaja u smjenjivanju književnih škola (*Teorija literature*).

Ali to se smjenjivanje ne vrši mirnim putem, jedna forma ne nastavlja se na drugu. U razvitku književnih oblika formalisti ne govore o evoluciji već o dijalektičkom procesu u kojemu igra ulogu i tradicija, ali još više suprotstavljanje tradiciji, otkrivanje od tradicije (*ottalkivanje*). Pisci, prema Sklovskome, ne nastavljaju jedan drugoga:

"Htio bih ljetimično primjetiti da govedici o književnoj tradiciji ne zamišljaju tako da pisac baštini pisca. Tradiciju pisca zamišljaju kao njegovu ovisnost od općeg sistema književnih normi, isto onako kao što se tradicija izumirala sastoji od sume tehničkih mogućnosti njegova vremena" (*Hod konja*).

Smenjivanje književnih stilova nastaje na principu kontrasta. Pokretna je snaga književnosti težnja da se reagira protiv dominantnih oblika jednoga vremena, protiv književnih kanona. Kanon se s vremenom u čitaočevoj svijesti automatizira a da bi se čitalac ponovo iznenadio, postigao veći doživljajni intenzitet, moraju se tražiti nove forme. Zato treba da se "stvar istrgne iz reda običnih asocijacija u kojima se ona nalazi (Sklovski: *Hod konja*) zato treba da se potraže novi troji, nove usporedbe, nove književne vrste koje treba da zamijene stare, otrcane. U već pronađenim oblicima ne može se stvarati: stara umjetnost ne postoji i djelo se ne može "napraviti" prema njezinim kanonima. U članku posvećenom podizanju nekog spomenika Sklovski kaže:

"Promjene u umjetnosti nisu rezultati promjena u načinu života. One su rezultati vještog okamenjivanja, vještog odlaženja stvari iz čuvstvene aperepcije u prepoznavanje" (*Hod konja*).

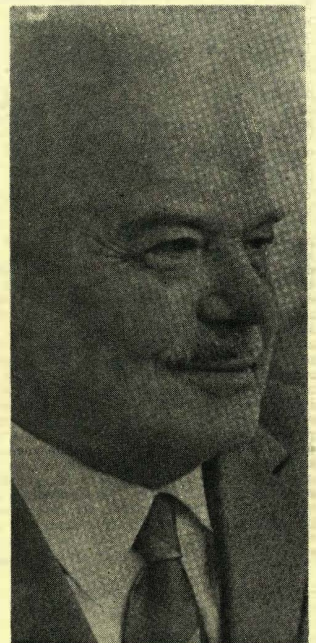
Nova se forma prema tome ne pojavljuje zato da bi izrazila nov sadržaj, već zato da bi zamijenila formu koja je već izgubila vrijednost. "Kao što krava ždere travu, tako same sebe preždiru književne teme, izljuduju se i linijaju postupci" — kaže duhovito Sklovski i dodaje da je pisac nomad koji uvijek prelazi na novu travu i uvijek mora stvarati nove stvari.

Dakako, književnici koji su prisiljeni da traže nove forme, traže i svoje uzore, ali oni ih, prema ovoj teoriji, ne mogu

naći u kanonskoj literaturi prethodnoga perioda, već ih traže u njezinim sporednim tokovima. Prema tome, u književnosti i umjetnosti ne baštini sin oca, već nečak od siromašnoga strica. Nove se forme stvaraju kanonizacijom nekadašnje "male literature".

"Nove se forme u umjetnosti stvaraju putem kanonizacije formi niske umjetnosti. Puškin je nastao iz male umjetnosti alpina, roman iz pripovijesti usasa poput suvremenih Pinkertona, Njekrasov iz vedvilja, Blok iz ciganske romanse, Majakovski iz humoristične poezije" (Sklovski, *Semimentalno putestvije*).

Tako su npr. pristalice "formalne metode" razrađujući pitanje razvitka ruske poezije poslije Puškina, došli do zaključka da se nastanak njezinih novih oblika može protumačiti borbom protiv Puškinoва kanona. Puškin je za njih predstavnik klasičističke poezije, riječi njegova stiha dolaze u materijalno-logičnom značenju, epitet je precizan, česta je upotreba metonimije i perifraza, a metafora, taj tipični romantički "postupak", gotovo u njoj i nedostaje. (V. Žirmunski: *Voprosy teorii literature, Leningrad, 1928*). Poslije-puškinska je poezija morala stoga, suprotstavljajući se Puškinovu kanonu, zamagljivati materijalno-logičko značenje riječi, biti metaforična, težiti za emocionalno-lirskim djelovanjem (Fet, simbolisti) ili, kako je to pokazao Ejhenbaum (*Njekrasov, u knjizi Skvoz' literaturu, Leningrad, 1924*),



Viktor Sklovski

"barbarizirati" se uvođenjem u poeziju govornog jezika i političkog pamfleta.

Ali upravo na problemima literarne historije započela je iznutra dezintegracija škole ruskih formalista. U svom opširnom članku o poeziji Aleksandra Bloka i o njezinu razvitku (*Poezija Aleksandra Bloka, u knjizi: Ob Aleksandre Bloke, Petrograd, 1921*). Žirmunski je već morao poći putem revizije nekih stavova ruskih formalista. U njegovu je pokušaju proučavanja Blokove poetike u uskoj vezi s razvitkom njegova "osjećanja života" Boris Ejhenbaum vidio opasnost po čistoću doktrine ruskih "specifikatora", povratak na stare pozicije i na akademski elektricizam. Tako je započelo raspravljanje u kojemu se Žirmunski, jednako kao i u nizu drugih pitanja, morao sukobiti s dogmatskim stavovima Sklovskog i ostalih "opozovavaca".

U toku toga raspravljanja Žirmunski je izneo niz zamjerki teoriji svojih ekstremnijih drugova, kako je ona bila izražena u radovima "opozovavaca", a naročito V. Sklovskoga koji je "zahvaljujući snazi svoje riječi, u to vrijeme bio najutjecajnijim teoretičar formalizma. (Ističući značajke ličnosti Viktora Sklovskoga, Boris Ejhenbaum bilježi i ovo: "U drugo vrijeme nazivali bi ga 'vladarom duša'; u naše strogo skрто vrijeme nazvat će ga možda 'vladarom fraze' — do te je mjere njegova manira ušla ne samo u književnost, već i u pismo, u život, u razgovor, u studentske referate". *Moj vremenniki, Leningrad, 1929*).

Te su zamjerke za nas toliko značajnije što su nikle u krilu samih formalista i stoga još jače potvrđuju neodrživost nekih osnovnih teoretskih stavova te škole. One bi se mogle svesti na ove znatnije pigovore:

1. Uz formulu Sklovskoga "umjetnost kao postupak" iskusstvo kak priema mogu postojati i druge formule: umjetnost

kao produkti duhovne aktivnosti, kao moralni, religiozni, odgojni akt. Moderna je umjetnost veštak njejeom sinkretizma. U djeinau Novouasa, Nietzschea, Bergoa nalazimo liozoisoko-poetski sinkretizam, a velik je dio književnog stvaranja (Schiller, Beranger, Grioojedov, Byron i dr.) očito tendenciozan. Prema tome, "postupak" ne može biti, kako bi to htio Sklovson, jedini junak nauke o književnosti, i u pravu su oni historičari književnosti koji, kao francuski učenjak Joseph Bedier u svom radu *Légenes epiques*, ne govore samo o morfološkoj književnog djela, već razmatraju i probleme sredine u kojoj ono nastaje (Bedier proučava genezu francuskih srednjovjekovnih legendi u vezi sa samostanskim životom i crkvenom politikom).

"U naučnom obliku, kaže Žirmunski, ovo učenje pripisuje samom pjesniku isključivo umjetničke zadatke: ali prisutnost vanestetičkih zadataka, a proces stvaranja nisu sve teško potvrđivaju izjavama samih pjesnika i svjedočanstvima suvremenika." (*Voprosy teorii literature*).

2. Iz ovoga također proizilazi da se lirska pjesma i psinološki roman ne mogu proučavati istim sredstvima. Dok je, naime, lirski pjesma posve podređena estetskoj namjeni i riječ se u njoj pojavljuje u svojoj umjetničkoj funkciji, i dok postoji čisto estetska proza u kojoj kompoziciono-stilističke arabeske istiskuju elemente sjeza i poruke (Gogolj, Ljeskov, Remizov, Belij), dotle postoji i proza u kojoj je riječ u umjetničkoj pogledi neuputna i podređena komunikativnoj funkciji te je bliska praktičnom jeziku, kao što je to u suvremenom romanu (Stendhal, Tolstoj).

Ne mogu se osim toga istraživati sami, goli, "postupci", a da se ništa ne kaže o temi književnoga djela. Samo istraživanje izgrađnje, kompozicije, poznih djela, kao što to čini Sklovski u svojim člancima posvećenima teoriji proze, može dovesti do potpunih apsurdā, npr. do izjedenacenja sjeza Puškinova *Jevgenija Onegina* i basne o ljubavi vuka i čaplje, jer se ova sjeza mogu predociiti istom formulom: "A voli B, B ne voli A, kad je B zavolio A, A više nije volio B".

"Ako «postupak» nije jedini faktor koji postoji u književnom djelu, on nikako nije jedini faktor književnog razvitka" — ističe dalje Žirmunski u svom članku *K pitanju o formalnoj metodi* (1923). Smjena stilova ne može se nikako tumačiti isključivo principom kontrasta. Taj je princip suviše širok i objašnjava samo negacije ranijega stila, ali ne zahvaća u potpunosti novoga stila, njegova pozitivnog sadržaja, ne objašnjava zašto je umjetnik umjesto kanona odabrao ovaj a ne onaj stil. Upravo tu treba zvati u pomoć materne faktore. Opravdanije je npr. govoriti o utjecaju Bjeinskoga na Njekrasova, nego li njegove političke pjesme pripisivati borbi s politikom Puškinove škole, kao što to čini Ejhenbaum. (Tako Žirmunski dolazi do zaključka da je evolucija stila tijesno povezana "s promjenom općeg umjetničkog zadatka, estetskih navika i ukusa" te "životnog osjećaja epohe").

Godine 1928. Žirmunski je u predgovoru svojoj knjizi *Pitanja teorije književnosti* već mogao izjaviti da tzv. "formalna metoda" već "pripada povijesti i historiografiji".

A u to su vrijeme i drugi pioniri ruskoga formalizma počeli revidirati svoje suviše krute i dogmatične stavove izrečene u borbi za priznavanje prava na tvajenje specifičnoma literarnoga djela i unutrašnjem dijalektikom književnog razvitka. Sam materijal što su ga proučavali morao je postepeno u njihove poglede unositi korekture, a uz to in je pritiskivala i vrlo ostra kritika koja je polazila s pozicije marksizma i marksističke sociologije umjetnosti. Naročito je to vrijedilo za pitanja dinamike književnoga razvitka i povijesti književnosti. Tu je neprimjenjivosti nekih formalističkih stavova bila najočiglednija. To su uvidjeli i najortodoksijni "opozovavci". Tako je npr. Boris Ejhenbaum u svojem članku *Književnost i književni život* (*Literatura i literaturnij byt, Na literaturnom postu, 1927*) rezimirao dotadašnje zasluge formalizma na području "tehnologije" književnoga stvaranja, ali je vidio i nove ozbiljne zadatke na području problema književne evolucije. Naročito je revolucija — isticao je tom prilikom Ejhenbaum — postavila na dnevni red probleme ovisnosti književnoga djela o vanjskim uvjetima. Književni razvitak poslije revolucije postavio je stoga pitanje izgradnje novoga književnohistorijskog sistema. Za nauku o književnosti važan je, priznavao je dalje Ejhenbaum, i pojam "klase".

Do sličnih "zaključaka došao i Jurij Tinjanov u članku *Pitanje književne evolucije* (*Vopros o literaturnoj evoluciji, Na literaturnom postu, 1927*), u kojemu je isticao da se književna evolucija ne može tumačiti samo unutarliterarnim činjenicima. Stoga se Tinjanov zalaže za to da nauka o književnosti proučava i književni život, koji je književnosti najbliže susjedno vanliterarno područje. Za Lomonosovljeve je ođe važno da su pisane za čitanje u velikoj dvorani, a za Karamzina da je pisao za plemički salon. Tek u vezi s njihovom sredinom mogu se shvatiti i neki postupci tih pisaca".

Vrline "formalizma" na području poetike, a njegove slabosti na području knji-

ževne povijesti, uočavali su već prije i još bolje neki naučni radnici i kritičari izvan redova formalista. Neki su literarni historičari pokušavali stoga da izmire dvije naizgl suprotne metode — sociološku i formalnu. Naročito su uporni bili u tome književni teoretičari bliski nekadašnjem futurizmu a okupljeni oko časopisa *Lef* (Levyj front). Odobravajući osnovna načela "formalne metode", oni su je hteli oploditi sociološkim istraživanjem geneze književnih oblika i njihove evolucije te je na taj način upozniti metodu na mjestu gdje je bila najslabija. To je u jednom broju *Lefa* izraženo riječima:

"Formalna je metoda ključ za proučavanje umjetnosti. Svaka buha — rima treba da se uzme u obzir. Nemajte se bojati lova na buhu u zrakoplovnim prostoru. Tek usporedo sa sociološkim proučavanjem umjetnosti vaš će rad postati ne samo zanimljiv već i potreban."

U istom je *Lefu* prijatelj Majakovskoga Osip Brik isticao zasluge "Opojaza" kao grobara idealizma u proučavanju poezije i nekorišćenje borbe marksista protiv formalista (*Tak nazivajemyj, formal'nyj metod' Lef, 3/1923*), a književni historičar A. Cejtin smatrao je kao najzanimljiviji zadatak marksista da usvoje formalnu metodu, što bi značilo jedinu mogućnost da marksistička nauka o književnosti postane znanstvenom (*Marksisty i formal'nyj metod, Lef, 3/1923*). Tako se u Rusiji stvarala formalistična srodna škola tzv. "forsocovavci" (formalista-sociolozi) čiji je predstavnik Boris Arvatov, osjećajući također osnovne slabosti formalizma pisao:

"Formalna je metoda počela proučavati način proizvodnje, način na koji se prave umjetnička djela, ali ona je nemoguća da protumači zakonitosti koje promatraemo u razvitku književnosti".

Zadatak pak "forsocovavca" bio je, prema Arvatovu, proučavanje prerade životnoga materijala u književnu formu, kao socijalnog i profesionalnog mehanizma koji je uvjetovan zakonima povijesnoga razvitka (*O formal'no sociološkom metode, Pečat i revolucija, 3/1927*).

Slično je glедиšte tada zastupao jedan od najznatnijih teoretika sociološke škole, P. N. Sakulin. On je u potpunosti priznavao zasluge formalista i isticao da je došlo vrijeme za sociološko razmatranje forme te stoga treba da se marksistička metoda spaja s tehnikama formalne škole. Smatrao je da su za takvo spajanje koje, dakako, ne bi smjelo biti vanjsko i mehaničko, poslije revolucije sazreli svi uvjeti. Pobjednički marksizam nema potrebe, tvrdio je Sakulin, da o književnosti govori samo tamo gdje je to potrebno iz polemičkih razloga. Došlo je vrijeme da se konačno sa socioloških pozicija pristupi specifič književnoga stvaranja, da se književnosti prida sa znanstvenih, a ne iz publicističkih potreba dana. Stoga Sakulin kaže: "Naša je devida — ne književnost radi sociologije, već sociologija radi književnosti". Prema Sakulinu književno djelo treba da se prouči ponajprije imanentno, opirući se na ono što nam je dala formalna škola, a tek zatim da se pride drugom stadijumu proučavanja, to jest, da se sav materijal podvrgne kauzalnom i povijesnom osvjetljenju.

Dok su tako neki teoretičari pokušavali da tekovine ruskoga formalizma iskoriste za dalji razvitak nauke o književnosti, dole su drugi, autoritativniji kritičari onoga vremena već oko polovine dvadesetih godina poveli oštru polemiku protiv "formalne metode". Ne potičući vriednost konkretnog istraživanja ruskih formalista, oni su teoretske osnove te metode podvrgli oštroj kritici.

Tako je N. Buharin naglašavao opravdanost isticanja specifičnog u umjetnosti, ali tu specifičnost nije vidio u umjetničkoj formi već u emocionalnom karakteru materijala. Formaliste je smatrao za sholastike koji imaju velikih zasluga u deskripciji materijala, u njegovu katalogiziranju, ali je tom prilikom isticao da se "nauka ne smije pretvarati u katalog" (*O formal'nom metode u iskustvo, Krasnaja nov, 3/1925*).

U isto je vrijeme otkrili i P. Medvedev u časopisu *Zvezda* (*Učenij saul'erizm, Zvezda, 1925*) formaliste osudio zbog dogmatizma i pojednostavljanja stvari, zbog rastvaranja sadržaja umjetnosti u stilisti-

Još su oštriji u oceni formalne metode bili V. Poljanski (*Po povodu B. Ejhenbaum, Pečat i revolucija, 5/1924*) i A. Lunacarski koji je u svom članku *Formalizam u nauke od iskustve* (*Pečat i revolucija, 5/1924*) navjestio otvorenu borbu protiv formalista, smatrajući da je formalizam produkt zakašnjega zrelosti ili rane prezlosti ruske buržoazije.

U borbi s ruskom marksističkom kritikom, koja se oslanjala na autoritet partije, ruski je formalizam potkraj dvadesetih godina podlegao, kao što je podlegao i niz drugih književno-teoretskih škola (forsocovci, pereverzovci, Voronski, "Pereval" i dr.). Pobijedile su one snage koje su se vezivale za tradiciju ruske publicističke i idejne kritike (Bjelinski, Černiševski, Dobroljubovi) prema kojoj književnost treba da služi društvenom razvitku, pa i nauka o književnosti treba da je proučava sa stajališta cijene njezine društvene funkcije.

Aleksandar FLAKER