

Јована С. Павићевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику

ОДБРАНА ПОЕЗИЈЕ: РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И НОВА КРИТИКА²

Рад има за циљ да изложи кључне појмове и тезе којима су две формалистичке методе у првој половини 20. века подстакле „унутрашње” проучавање књижевности и на томе засновале одбрану поезије. Руски формализам се издваја као школа која, на основу есеја „Уметност као поступак” Виктора Шкловског, поставља поступак (онеобичавања) за средишњи концепт изучавања књижевности, а „звукоговор”, алогични језик руских футуриста, као основу за анализу својеврсности поетског израза. Идеје руске формалистичке школе се, преко Романа Јакобсона, шире прво на Источну Европу, а потом и Сједињене Америчке Државе где ће се не само под њиховим утицајем већ и утицајем запажених идеја Т. С. Елиота и А. А. Ричардса о поетском језику и комуникацији развити нова критичка мисао. Назив „нова критика”, који се покрету додељује по истоименој књизи Џ. К. Ренсома, требало је да укаже на то да је реч о новим тенденцијама у критици и различитим критичким приступима, а не о теоријском јединству или једнообразном току мишљења о књижевности. Као што ће радови кључних представника овог приступа показати, нова критика се усредсређује на изучавање функције поезије и критичара, и природе песничке имагинације, песничког језика као и сазнања које поезија изражава. У те сврхе развија и посебан метод пажљивог читања текста, а за аутономне одлике поетског израза издваја специфичност поступка којим се преображава искуство, метафору и парадокс. Посебна терминологија коју су развили руски формалисти и нови критичари, као и њихова примена комплексног, ироничног и интелектуалног језика у проучавању књижевности, указали су на специфичне проблеме науке о књижевности, али и омогућили „одбрану *јомоћу* поезије”, то јест својеврсно надграђивање, оплемењивање, мењање ванкњижевне стварности.

Кључне речи: поступак, *оштрание*, заум, поезија, пажљиво читање, критика, парадокс, метафора, вредност, комуникација

Што је умјетност? То је истраживање живота с таквим напорним средствима и сложеностима, тако да ми спознајемо нешто заумно, толико да без ње нема живота, пулсације истине. ... Што ја хоћу да кажем: треба се враћати стварности, ... треба изграђивати методе којима ће се исказивати стварност. То није исто као и фотографирати, закаменити једно стање. Живот треба мијењати. Издвајати чињенице и супротстављати их једне другој да би се осјећале.

1 jovanapavicevic@yahoo.com

2 Рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, рејонални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Виктор Шкловски, „Свједок ријечи: разговор с Виктором Борисовичем Шкловским”

Пишем у времену у којем се, у већини друштвених кругова, озбиљно интересовање за уметност сматра особењаштвом.

А. А. Ричардс, *Начела књижевне кријшике*

УВОД

Процес деструктуризације пређашњих ставова о књижевности и структурализације нових, карактеристичан за сва раздобља изучавања књижевности (Милосављевић 2000: 363), у првим деценијама 20. века грана се у више праваца који теже да се обрачунају са редуктивним начином позитивистичког схватања о природи и задацима проучавања књижевности. Под утицајем развоја природних и друштвених наука позитивизам усмерава ставове о стваралачкој пракси ка чиниоцима који стоје „иза” књижевних текстова. Супротстављајући се таквој једној тежњи да се песници и њихова дела сагледају кроз биографске, друштвене, националне и историјске факторе, руски формалисти и нови критичари улажу напоре у проналажење метода за тумачење самог текста које ће се заснивати на проучавањима језика, текстовне структуре и стилског израза.

За почетак делања руског формализма узима се 1914. година када је објављен први теоријски рад Виктора Шкловског под називом *Ускрснуће речи*, а основом формалистичке теорије се сматра његов есеј „Уметност као поступак” из 1917. Теоријска мисао руске формалистичке школе сазрева кроз заједничке активности писаца, лингвиста, књижевних историчара, теоретичара и критичара – Евгенија Поливанова, Бориса Ејхенбаума, Јурија Тињанова, Лава Јакубинског, Романа Јакобсона, Осипа Брика, Бориса Томашевског и Виктора Шкловског, прозаисте, сценаристе, књижевног и филмског критичара и најистакнутијег представника формалистичког метода. Утицај запажања руских формалиста превазилази оквире њиховог кратког деловања – свега петнаестак година – да Михаил Наумович Епштејн (2014: 17) с правом наводи да се читав један век у хуманистичким наукама може назвати веком Виктора Шкловског: руски формализам се, преко Романа Јакобсона, најутрајнијег представника „Лингвистичког кружока”, основаног у Москви 1915. године, шири на Источну Европу и Сједињене Америчке Државе, подстиче развој структурализма чији врхунац доводи до темељних промена у виду постструктурализма.

За разлику од руских формалиста са којима деле многе истраживачке поступке, англоамерички нови критичари нису развијали идеје о уметничком тексту као група већ су њихове сродности утврђене накнадно (Милосављевић 1991: 16). Нова критика се јавља двадесетих годи-

на 20. века у Енглеској као, како објашњава Никола Кољевић (1967: 9), „низ идеја о поезији” и „критички поступак”, а размере покрета добија у Америци током наредне две деценије. На основу одломка из историје савремене англосаксонске критике америчког професора С. Е. Хајмана, који нам преноси Кољевић (10), почеци нове критике се приписују делу Ајвора Армстронга Ричардса *Начела књижевне критике* (*Principles of Literary Criticism*, 1924), као и Т. С. Елиоту и Вилијаму Емпсону који су својим идејама о поетском језику и комуникацији инспирисали нову критичку мисао. За утемељивача нове критике у Америци се узима Џон Кроу Ренсом и његово дело *Нова критика* (*The New Criticism*, 1941) према којој покрет добија име, а у најзначајније представнике се убрајају Ален Тејт, Роберт Пен Ворен и Клиент Брукс (Кољевић 1967: 11). Од посебне важности за даљи развој идеја нове критике су два дела америчких теоретичара објављена 1954. године, *Језичка икона* (*The Verbal Icon*) Вилијама Вимзета и *Пламшећа фонџана* (*The Burning Fountain*) Филипа Вилрајта. Назив „нова критика” требало је да укаже на то да је реч о новим тенденцијама у критици (Христић 1973: 9) и различитим критичким приступима (Кољевић 1967: 11), а не о теоријском јединству или једнообразном току мишљења о књижевности.

Представници нове критике делају упоредо са руским формалистима, али независно и знатно дуже од њих (Милосављевић 1991: 16). Приликом проучавања књижевног дела представници обе школе стављају акценат на сам текст примењујући сличне поступке у циљу одбране поезије али и, како објашњава Кољевић у вези са новом критиком што се може рећи и за руске формалисте, „одбране *помоћу* поезије” (1967: 13).

ОДБРАНА ПОЕЗИЈЕ: РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И НОВА КРИТИКА

Руски футуристи, посебно Мајаковски и Хлебњиков, својом поезијом, гледиштима о поезији и осећањем за језик инспирисали су руске формалисте за предано изучавање поетског језика, а инсистирањем на аутономности поетске речи и увођењем алогичног, заумног језика у руску поезију актуализовали „потребу за стварањем систематизоване емпиријске поетике” (Петров 1970: 12).

На принципима учења А. Н. Веселовског и А. А. Потебње о уметности речи и унутрашњој и спољашњој форми Виктор Шкловски у *Ускрснућу речи* развија низ тема – реч-слика, окамењивање, обнављање речи, васкрс ствари, враћање доживљаја света – којима ће се служити у одбрани футуристичке поезије (16). Тада пише да се процесу аутоматизације или окамењивања речи, који је карактеристичан за практични говор, опиру дела писана „полуразумљивим језиком” (17). Будући да је форма, унутрашња (сликовита) и спољашња (звучна), обавезан чинилац уметничког доживљаја (17), неопходно је обнављање уметничких поступака који ће њену снагу учинити делотворнијом.

Позивајући се на Алексеја Кручониха, руског песника и теоретичара руског футуризма, и његову формулацију да уметник има слободу да се изражава властитим, заумним, језиком који не поседује одређено значење и смисао, Шкловски поставља за циљ свог есеја „О поезији и заумном језику”, објављеном 1916. године у првом *Зборнику за теорију њоејској језика*, ревалоризацију „звукоговора” (Шкловски 1970б: 121). Кроз велики број примера, преузетих из других теоријских радова, запажања песника, и новела и песама, Шкловски разрађује тезу да се комбиновањем појединих звукова повећава сугестивност дела. То нису само слике-речи, како их је назвао Вунт (123), којима се осећа склад између изазване слике (визуелне или некакве друге) и гласова, већ и речи-покрети које, поред специфичних емоција, изазивају неме грчеве говорних органа (124). Том чаробном инструментацијом речи, која је противна благозвучју, поезија се гради и ствара, и не прима се као реч-појам већ као реч која голица сећање, језик, естетски доживљај и смисао.

У претходно споменутом *Зборнику* објављен је и есеј Лава Јакубинског „О звуцима језика стиха” у којем се, на самом почетку, поставља концизна подела језичких појава према њиховој функцији. У практичном, разговорном језику пажња није усмерена на звукове као у језику стиха: у поетском језику „звукви су предмет пажње, испољавају властиту вредност, продиру до прага свести” (Јакубински 1970: 140). Као што показују честа упућивања на есеј „О поезији и заумном језику” Јакубински развија своје тезе у дијалогу са Шкловским те разматра и већ запажени емотивни однос према звуковима неразумљивих речи. Избор звукова је условљен, бар када је реч о песницима са аудитивном маштом, осећањем покрета говорних органа (152) или прецизније „способношћу органа говора за изражајне покрете” (148), па се и одређује у складу са датом емоцијом (153), а емотивни однос према звуковима утиче на стварање везе између звуковне и семантичке стране у поетском језику. Наведени есеји Шкловског и Јакубинског истичу да је звучна страна *differentia specifica* поетског језика у односу на практични (Петров 1970: 23) у којем речи немају самовредност већ су само „средство комуникације” (Јакубински 1970: 137).

Ставовe које је изнео у *Ускрснућу речи* Шкловски је ревидирао у свом следећем есеју „Уметност као поступак” (1917). И овде је једна Потебњина мисао, „уметност је мишљење у сликама” (Шкловски 1970а: 81), полазна тачка, али за, како се испоставља, критику Потебње на којој ће Шкловски поставити један од најутицајнијих појмова у теорији књижевности:

Потебња и многобројни припадници његове школе поезију сматрају посебним обликом мишљења – мишљења помоћу слика, а задатак слика је за њих – да омогуће груписање разнородних предмета и акција, па да се тако непознато објашњава познатим. (Шкловски 1970а: 81)

Шкловски прво оспорава ову тврдњу истичући да је у песничким школама више заступљено „сећање на слике” – процес нагомилавања, разраде и прераспоређивања постојећих слика – него мишљење у сликама (82), а затим изводи закључак да тврдња проистиче из Потебњиног неразликовања „слике као практичног средства мишљења” и песничке слике „као средства појачавања утиска” (83). Разлика између практичног и поетског језика се може видети и на основу закона економисања стваралачких снага, и у прилог томе Шкловски цитира Херберта Спенсера који је сматрао да један те исти захтев, а то је очување пажње, одређује избор и употребу речи, а у већини случајева главни циљ јесте најлакши начин да се сазна тражени појам (84). Максимална економичност снаге опажања, према којој ствари не видимо већ их само препознајемо, јесте одлика практичног, разговорног језика. Циљ уметности и поетског језика је, с друге стране, да се „осећање ствари да преко виђења а не препознавања” (86). Тако Шкловски долази до појма онеобичавања (*осиранение*) као суштинског уметничког поступка који има за циљ отежавање перцепције како би се доживео процес стварања, а предметима и појмовима вратило осећање живота.

Шкловски истиче да се проучавањем песничког језика увек долази до исте карактеристике уметничког као нечега што одступа од норме и ствара се са свешћу да читаоца истргне из аутоматизма уобичајених доживљаја. Ту способност поетског израза да делује естетски Роман Јакобсон описује, позивајући се на Хлебњикова, као „уобличавање самовредне 'самовите' речи” (Јакобсон 1970: 102). На основу тога Јакобсон изводи закључак да предмет проучавања књижевности мора бити „литерарност” или оно што дело чини књижевним, а то је управо уметнички поступак (102) или усмереност на израз којом управљају иманентни закони (101). Док се са Јакобсоновим схватањем поетског језика и приступом поезији поједини чланови формалистичке школе нису слагали, његова формулација да је основно питање проучавања књижевности оправданост примене уметничког поступка представља срж руске формалистичке школе (Петров 1970: 21).

Огледи представника нове критике показују разноврсност гледишта у вези са предметом њиховог интересовања – функцијом поезије и природом песничке имагинације, песничког језика и сазнања које поезија изражава (Кољевић 1967: 15–17). Неповерење према теоријским уопштавањима и формулисању строгих појмовних оквира, што је нову критику учинило непопуларном у тренутку „прокламовања амбициозних и обухватних теорија” (Христић 1973: 11), указује на суштинску тенденцију у критици која поставља питање „новог” и „новине”. Теорији није додељена апсолутна већ инструментална вредност, а задатак критике се огледа у томе да читаоцу отвори пут ка механизмима текста којем коначна реч и припада (11), што је Ц. К. Ренсом 1951. године изразио на следећи начин:

Али књижевност је тајанствена, она је делфијска у својој мучној нејасно-сти. ... Оно што је очигледно у њој, било је очигледно пре него што га је књижевност усвојила, тако да се после извесног размишљања то враћа међу оне ствари које су изгубиле углед. Критичар је тај који нас мора научити да нађемо оно што је истински ауторитативно али скривено; критичар испитује и просуђује књижевно дело, које има један видљиви и други не тако видљиви садржај. (цитирано у Кољевић 1967: 144–145)

Како би проникли у механизме који књижевном делу дају аутономну вредност, или анализирали оно „што песма као песма каже” (Брукс 1949: vi), нови критичари уводе и придржавају се праксе пажљивог читања (енгл. *close reading*) књижевног текста. Такав један поступак подразумева отклањање „спољашњих” чинилаца, то јест посматрања песме искључиво као продукта доба у којем је настала или као израза личности аутора. Упркос свим тешкоћама које је такво читање наметнуло, њему треба тежити ако поезија постоји као поезија (v).

Пракса пажљивог читања је, може се рећи, проистекла управо из разматрања тешкоћа са којима се рецепијент суочава. Низ експериментална у анализирању поезије које је спровео А. А. Ричардс прерасли су у студију *Практична критика* (*Practical Criticism*, 1929) у којој аутор најављује да ће пружити „једну нову технику за све оне који желе да открију шта мисле и осећају о поезији” (Ричардс 1930: 3). Експерименти су подразумевали анализу тринаест песама без контекста – имена аутора и године када су написани. Анализом одговора Ричардс процењује да критика зависи од више фактора и да може бити ометена како пројектовањем личних уверења, осећања и искустава читаоца тако и непознавањем и неразумевањем поезије као исказа и израза, поетских слика и специфичних техника, па и недостатком осећаја за кретање речи и ритма. Један од главних принципа којим би сваки читалац – критичар – требало да се води јесте устручавање од примене „спољашњих” стандарда и очекивања на анализу песме (203–204). Ричардсов експеримент је показао, како запажа Христић (1973: 12), колико је процес уочавања конкретних појединости у песми и описивања онога што се у песми догађа захтеван. Задатак критичара, према Ренсовом мишљењу, огледа се у томе да открије начин на који песник тежи да предмет свог интересовања учини поетским. Да би то спровео, критичар мора раставити песму и анализирати њене особености у деловима што је свакако „мањкав” приступ у односу на пулсирајућу потпуност, недељивост песме (Ренсом 2004б: 108). Тешкоће у тумачењу поезије расветљава и Т. С. Елиот у делу о сврси поезије и критике објављеном 1933. године. Песма се може учинити тешком (а модерна поезија се управо сматра таквом) из више разлога: први је да се песник опскурно изражава, а други да песма поседује новину која стоји насупрот лако препознатљивим елементима; трећи чини могућност да читалац приступа песми са ставом, било да је он сугерисан од стране другог или се заснива на претпоставци читаоца, да ће песма бити тешка, док четврти произлази из могућности

да је аутор изоставио „нешто” са чим се читалац обично раније сретао или на шта је по конвенцији навикао па се тумачење може претворити у просто трагање за недостајућим елементом, то јест за „значањем које не постоји, и није предвиђено да постоји” (Елиот 1949: 150). Разлози које Елиот наводи проистичу из његовог схватања да песма као облик „комуникације” постоји негде између песника и читаоца: „песма поседује реалност која није само реалност онога што писац покушава да 'изрази', или његовог доживљаја писања песме, или доживљаја читаоца или писца као читаоца” (30).

Комуникацији и уметнику А. А. Ричардс посвећује велику пажњу у *Начелима књижевне критике*. Прогласивши уметност за „највиши облик комуникативне активности” (Ричардс 1973: 64), а неколико редова раније свест за инструмент комуникације (63), Ричардс је изложио психолошку теорију поезије коју ће сâм аутор као и други представници нове критике развијати и кориговати даљим радом (Кољевић 1967: 10). Ричардс полази од става да је људска свест медијум који прима стимулусе из спољашњег и унутрашњег света и систематизује их (Милосављевић 2000: 424–425): свака ментална активност се догађа негде између стимулуса и одговора (Ричардс 2004а: 77). Песничка комуникација представља начин испољавања искуства јер уметник покушава да усклади и представи искуство од којег зависи вредност дела. Ричардс на следећи начин завршава један део *Начела књижевне критике* – есеј „Комуникација и уметник”:

Уметност је наша ризница забележених вредности. Она се ствара у оним часовима у животу изузетних људи, у којима је њихова контрола и власт над искуством на врхунцу, и те часове овековечује; часове, када се променљиве могућности егзистенције најјасније виде, а различите активности, које могу искрснути, мире на најизванреднији начин; ... Она бележи најважније судове које имамо о вредностима искуства. ... [Б]ез помоћи уметности могли [бисмо] да поредимо веома мали број наших искустава, а без таквог поређења једва бисмо се могли надати да ћемо знати којима треба дати предност. (Ричардс 1973: 69–70)

Одломак може послужити за сумирање сличности као и кључних разлика између руских формалиста и англоамеричких нових критичара. Уметност је резултат контроле и власти над искуством, то јест резултат оног момента када песник на одређени стимулус одговори на организован начин³ (Ричардс 2004а: 179). Наводећи да у том смислу формални елементи имају приоритет над садржином (Ричардс 1973: 64), која се путем специфичног поступка преображава, Ричардс се приближава схватањима руске формалистичке школе. Са друге стране, својим хуманистичким ставом према уметности као ризници забележе-

3 “As a basis for every art, therefore, will be found a type of impulse which is extraordinarily uniform, which fixes the framework, as it were, within which the rest of the response develops. These are among the most uniform impulses, among those which come nearest to having a one-one correlation with their stimuli, of all those which we experience.” (Ричардс 2004а: 179)

них вредности, Ричардс усмерава нову критику на изучавање не само начина на који се „мисао развија у материјалу“ (Христић 1973: 16), већ и на изучавање значаја те мисли.

Претходно наведене идеје и ставове Ричардс проширује у есеју „Псеудоискази“ (“Pseudo-Statements”, 1926) наводећи да се песников задатак састоји из уобличавања низа искустава у организовану целину, чиме она стичу слободу (Ричардс 2004б: 93), а затим наставља у правцу рашчлањивања језика на језик науке и језик поезије. Псеудоисказ представља једну од функција речи у песми путем којег се, такође, саопштава истина с тим што је та истина другачија у односу на ону која се сматра научном. Одатле се песничком исказу додаје префикс „псеудо“ који треба да укаже на то да се на процењивање оног поетског не могу применити *научна* мерила истинитости. То, међутим, никако не значи да се поетски исказ не може сматрати истинитим већ само другачијим: у језику науке искази се подударују са чињеницама и резултат су логичке организације, док се у језику поезије уочава емотивна употреба језика која се заснива на систематизацији унутрашњих стимулуса (94–95). Истом тезом се води и Ренсом како би направио разлику између поезије идеја и поезије предмета/ствари (енгл. *physical poetry*), то јест слика која се, као код имажиста, обраћа објективној стварности (Ренсом 2004а: 97), а помирење те две види у метафизичкој поезији. Када би поезија идеја или платонска поезија, како Ренсом одлучује да је назове, била чиста поезија апстрактних идеја без икаквих поетских слика, онда би се могла сматрати научним документом. Стога се може рећи да и платонска поезија залази у ствари (98) служећи се алегоријом, али тако да се ствари сваког тренутка могу превести у идеје (99–100). Та поезија, међутим, резултат је платонског импулса који тежи да свет, у свој разноликости, сведе на једну сцијентистичку идеју (100). Платонски импулс, „урођен, учестао, са тенденцијом да у потпуности запоседне наше умове“ (100), може се редуковати кроз изучавање лепих уметности које може показати на које све начине разум ограничава перцепцију (101). Разлике између поезије ствари и поезије идеја могу се видети из Ренсомове формулације слике и идеје. Идеја је изведена и може се укротити, док се поетска слика налази у свом природном и неукротивом стању и она се мора открити у складу са сопственим законима (97). Наука је подређена сопственим циљевима и апстракцијом уништава (поетску) слику јер одстрањује вредности слике које она поседује у свом природном облику. Тиме се губи моћ имагинације или било које друге способности која нам омогућава да спознамо ствари онакве какве јесу или што би руски формалисти рекли да их видимо, а не препознамо. Научним исказом опажање се завршава, док га поезија иницира (102).

Како би постигли максимални учинак перцепције, песници су развили различита техничка средства – стилске фигуре – од којих Ренсом посебно издваја метафору којом су се у великој мери и на посебан начин служили метафизички песници 17. века. Према Ренсомовом

мишљењу, поезија метафизичара представља најоригиналнији, најзбудљивији и најзрелији вид поезије, а њихов облик метафоре, кончето (енгл. *conceits*), представља посебан облик поређења ствари које се изглед не могу поредити (104). Оно чудесно, наднаравно настаје када песник неком сопственом аналогijом утврди сличности између ствари које пореди и на тај начин покушава ближе да одреди оно што је непотпуно. Метафизички песници су се дивили научним методама и језик њихове поезије се приближава техничким, сведеним и логичким конструкцијама, што би била одлика научног, али не са циљем постизања научног исказа већ очаравајућег учинка метафоре (107). Појам „метафизички”, како га употребљава Ренсом, из овог разлога се не односи само на поезију која се смешта у оквиру наведене „школе” песника већ и на сву поезију која је изражено метафоричка (Петровић 2004: 27). Ричардсово мишљење да се сва суптилна емотивна стања могу изразити једино путем метафоре дели и Клиент Брукс (1973: 307). Како би метафору оживели и прочистили, што његова анализа песама Џона Дана и Вилијама Вордсворта тежи да покаже, песници често изражавају оно о чему певају кроз нове и неочекиване комбинације. У основи таквих поетских „ситуација” и песничког израза Брукс проналази језик парадокса који, као „језик надмудривања, тежак, луцидан, духовит” (301), подрива (науком) утврђена значења речи. Стога је „песничково усмерење”, каже Брукс, „разбијачко” (307), али и органско у Колрицовом смислу креативно-синтетизујуће снаге којом се нескладно и противречно, истоветно и различито, опште и конкретно стапају у целину чије значење превазилази суму појединачних делова.

Интересовање за метафизичке песнике, које је подстакнуто поновним откривањем и ревалоризацијом њиховог стваралаштва у 20. веку (Емпсон 1949: viii), омогућило је новим критичарима „обиље материјала за осветљење духовитости, ироније, фигуративног изражавања” (Милосављевић 2000: 424), па и основу за успостављање разлике између језика науке и језика поезије. Инсистирајући на својеврсностима поетског израза, вредностима које се исказују кроз речима преобликовано искуство, својствима уметничког да подстакне опажајни импулс, Ричардс, Ренсом и Брукс проналазе начин да се супротставе престижу „етички неутралног научног мишљења” (Кољевић 1967: 13) или „савршеном знању које би да загарантује савршен живот” (Ричардс 2004б: 95) као једином начину спознавања истине о свету. Упркос позитивистичким тежњама да сведе тоталитет песме на емпиријски и здраворазумски, „чудо комуникације”, тврди Брукс (1949: vi), опстаје.

ЗАКЉУЧАК

На основу издвојених ставова новокритичара и руских формалиста можемо закључити да се значај обе школе огледа у томе што су изучавањем поетског језика и разлика између језика поезије и језика науке показали да се песништву може и треба приступити на темељан и прецизан начин. У том смислу су заслужни за један нови приступ не само у проучавању, већ и доживљавању књижевности, па и стварности кроз књижевност. Било да су носиоци тог приступа онеобичавање и самовита реч, или парадокс и метафора, посебна терминологија коју су развили, као и примена комплексног, ироничног и интелектуалног језика у проучавању књижевности, указали су на специфичне проблеме науке о књижевности (в. Суботин 1966: 10; Петров 1970: 78; Христић 1973: 20).

Док су представници обе школе развијали своје приступе покушавајући да елиминишу субјективне примесе из читања књижевног дела, руски формалисти су, за разлику од нових критичара, у испитивању функције језика у поезији искључивали вантекстовну стварност. Књижевни поступак је за англоамеричке формалисте био значајан у смислу који му додељује Ричардс: поступак открива јединствена значења кроз која се спознају и вредности искуства (Петровић 2004: 31). Ипак, каснији књижевни радови Виктора Шкловског показују да се овај теоретичар, или неакадемски знанственик како себе описује, није „затворио у уске оквире своје доктрине” (Суботин 1966: 16). То сведочи и интервју који је Шкловски дао 1972. године приликом гостовања на Струшким вечерима поезије:

Структуралисти су сматрали да је знаност о књижевности знаност о језику, дио лингвистике и да структура језика објашњава структуру књижевности. Они, можда, чак мисле да осим језичког сазнања човјек више ништа не поседује. Међутим, мит Опојаза у томе је да умјетност разним средствима надграђује реални свијет. Заправо, ми мислимо да знаност ствара модел свијета не да би се играла тим моделом, већ да би с помоћу тог модела схватила стварност којој се приближавамо. (Шкловски, Павићевић 1972: 4)

Апсихолошко схватање књижевности се ипак, можда, погрешно приписује Виктору Шкловском. Иако се новим критичарима даје већа заслуга у испитивању поезије у њеној психолошкој и етичкој перспективи (Кољевић 1967: 266), не треба заборавити да сфера опажања, коју формалисти уводе у објективно проучавање форме, указује на психолошку претпоставку. Како објашњава Лав Виготски, уметност као поступак има свој циљ који се не може дефинисати другачије него психолошким појмовима јер је у основи тога „учење о аутоматизму свих наших уобичајених доживљаја” (Виготски 1975: 73). Управо у том смислу ће се поступак онеобичавања, преко Брехтовог епског позоришта и његове технике зачудности, наћи у средишту теорија о позоришту и разматрати као кључни естетски захват у позоришној уметности 20. века (Павићевић 2014:

200–201). Шкловски у *Пријовестима о прози* (1966) поново истиче да уметност приближава реч појави управо тиме што је лишава њеног конвенционалног контекста (Шкловски 2017: 271), али и додаје да је, након четрдест и више година откако је мислио да је увео појам онеобичавања у проучавање књижевности, схватио да је у средишту уметности жеља да се продре у живот (273). Стога се суштина одбране поезије и одбране помоћу поезије, у основи обе школе, може описати као „спасавање од аутоматизма егзистенције” (Епштејн 2014: 18) или својеврсно надграђивање, оплемењивање, мењање ванкњижевне стварности.

Литература

- Брукс 1949: C. Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, London: Dennis Dobson.
- Брукс 1973: K. Bruks, Jezik paradoksa, prevod N. Koljević, u: *Nova kritika*, izbor tekstova, predgovor i beleške J. Hristić, Beograd: Prosveta, 301–318.
- Виготски 1975: L. Vigotski, *Psihologija umetnosti*, preveo J. Janičijević, Beograd: Nolit.
- Елиот 1950: T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, London: Faber and Faber.
- Емпсон 1949: W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus.
- Епштејн 2014: М. Н. Епштејн, Стогодишњица формалне школе. О васкрсењу речи, превео Д. Радуновић, у: *Ускрснуће књижевности: 100 година Руског формализма*, уредник Д. Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 17–20.
- Јакобсон 1970: R. Jakobson, V. Hlebnjikov, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, preveo A. Tarasjev, Beograd: Prosveta, 95–116.
- Јакубински 1970: L. Jakubinski, O zvucima jezika stiha, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, preveo A. Tarasjev, Beograd: Prosveta, 137–154.
- Кољевић 1967: Н. Кољевић, *Теоријски основи нове критике*, Београд: Просвета.
- Милосављевић 1991: Р. Milosavljević, Predgovor, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Р. Milosavljević, Novi Sad: Svetovi, 11–18.
- Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Требник.
- Петров 1970: A. Petrov, Poetika ruskog formalizma, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, preveo A. Tarasjev, Beograd: Prosveta, 7–78.
- Павићевић 2014: J. Павићевић, Деаутоматизација и отуђење у савременом позоришту, у: *Ускрснуће књижевности: 100 година Руског формализма*, уредник Д. Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 195–203.
- Петровић 2004: L. Petrović, The Artist as the Opposing Self: Romantic Legacy in Leavisite and Formalist Criticism, in: *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, edited by L. Petrović, Niš: Prosveta, 1932.
- Ренсом 2004а: J. C. Ransom, Poetry: A Note on Ontology, in: *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, edited by L. Petrović, Niš: Prosveta, 96–107.
- Ренсом 2004б: J. C. Ransom, Criticism Inc..., in: *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, edited by L. Petrović, Niš: Prosveta, 107–108.

- Ричардс 1930: I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- Ричардс 1973: A. A. Ričards, *Комunikacija i umetnik*, prevod K. Anastasijević, u: *Nova kritika*, izbor tekstova, predgovor i beleške J. Hristić, Beograd: Prosveta, 63–70.
- Ричардс 2004a: I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London and New York: Routledge.
- Ричардс 2004б: I. A. Richards, Pseudo-statements, in: *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, edited by L. Petrović, Niš: Prosveta, 93–96.
- Суботин 1966: С. Суботин, Предговор: О Виктору Шкловском, у: *Зоо или њисма не о љубави; Трећа фабрика*, превела Л. Суботин, Београд: Српска књижевна задруга, 7–17.
- Христић 1973: J. Hristić, Predgovor, u: *Nova kritika*, izbor tekstova, predgovor i beleške J. Hristić, Beograd: Prosveta, 8–32.
- Шкловски 2017: V. Shklovsky, Concept Renewal, in: *Viktor Shklovsky: A Reader*, edited and translated by A. Berlina, London: Bloomsbury, 269–274.
- Шкловски 1970a: V. Šklovski, Umetnost kao postupak, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, preveo A. Tarasjev, Beograd: Prosveta, 81–94.
- Шкловски 1970б: V. Šklovski, O poeziji i zaumnom jeziku, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, preveo A. Tarasjev, Beograd: Prosveta, 119–136.
- Шкловски, Павићевић 1972: Svjedok riječi: razgovor s Viktorom Borisovičem Šklovskim, razgovor vodio S. Pavićević, preveo M. Nikolić, *Telegram* (hrvatski list za pitanja kulture), br. 49 (565), god. 2 (XII), Zagreb, 4.

Jovana S. Pavićević / Defence of Poetry: Russian Formalism and New Criticism

Summary / The paper aims to present the key concepts that two formalist schools of thought developed in order to defend poetry as a miracle of communication. Russian Formalism takes Shklovsky's defamiliarization (*оcтpанение*) as its key concept and the trans-sense language (zaum) of Russian Futurist poets as a basis for analysing what constitutes *differentia specifica* of poetry. The ideas of the Russian formalist school, through Roman Jakobson, spread first to Eastern Europe, and then to the United States of America, where they influenced a group of critics, who were already inspired by T. S. Eliot's and I. A. Richards' ideas on poetic language and communication, to develop a new critical methodology. The name "New Criticism" was supposed to indicate that this school of thought was about different approaches and new tendencies in criticism. As the paper demonstrates, the key representatives of New Criticism are particularly interested in exploring the function of poetry and of criticism as well as the nature of poetic imagination and language. In order to examine what the poem says as a poem, they developed the practice of close reading and focused on metaphor, paradox, and specific method by which a poet transforms his experience into a poem as autonomous features of poetic expression. The special terminology introduced by Russian Formalism and New Criticism, and the complex, ironic and intellectual language they used not only managed to throw light on what specific problems of the science of literature were, but also enabled a defence through poetry – a kind of resuscitation and refinement of non-literary reality.

Keywords: technique, *оcтpанение*, zaum, poetry, close reading, criticism, paradox, metaphor, value, communication

Примљен: 18. септембра 2020.

Прихваћен за штампу новембра 2020.