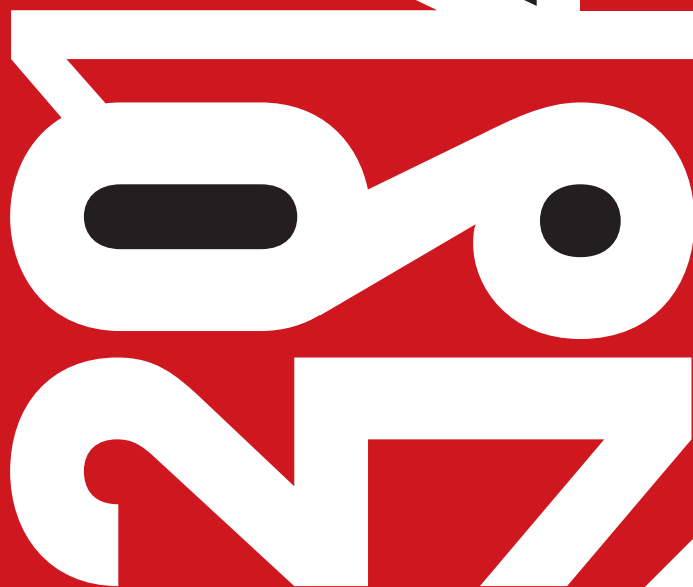


УСКРСНУЋЕ
КЊИЖЕВНОСТИ

100 година руског формализма



Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ
100 година руског формализма

Уредник

Проф. др Драган Бошковић

Уређивачки одбор

Проф. др Душан Иванић (Београд)

Проф. др Александар Петров (Питсбург, САД)

Проф. др Александар Јерков (Београд)

Prof. dr Robert Hodel (Хамбург, Немачка)

Проф. др Милош Ковачевић (Београд / Крагујевац)

Проф. др Гојко Тешић (Нови Сад)

Проф. др Душан Маринковић (Загреб)

Prof. dr Bogusław Zieliński (Познањ, Пољска)

Проф. др Алла Татаренко (Лавов, Украјина)

Зборник је резултат истраживања на пројекту

178018: *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*

Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ

100 година руског формализма

Уредник Драган Бошковић



Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац 2014.

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ¹

*Прва крагујевачка гимназија
Крагујевац*

Ђорђе М. БУРЂЕВИЋ

КОЛИКО ИМАМО ДИМЕНЗИЈА? (РАСПРАВА О УМЕТНОСТИ И ИДЕОЛОГИЈИ РАЗВИЈЕНОГ ЕЛЕКТРОНСКОГ ДРУШТВА)²

Развијено индустријско друштво са својом ноди-
мензионалношћу пронашло је своју критичку те-
орију у марксизму, а корен уметничке теорије у

1 srp1974kg@gmail.com

2 Наслов овог текста недвосмислено упућује на дијалог са студијом марксистичког филозофа Херберта Маркузеа који је, сада већ давне 1964. године, проговорио о механизмима моћи тада развијеног индустријског друштва. Провокација коју нам упућује овакав текст својом актуелношћу, наводи нас на размишљање о таутологијама и усавршавању механизма моћи политичко-економског модела друштва, које је и данас у својој основи с истим циљем (стварања капитала), али је у условима новог, електронског доба развило нове поступке свог одржања.

Следећи редови ове фусноте нису сувишни. Како извођење сваке производње (у овој прилици читај: рада) захтева познавање њених општих правила, тако је и овде потребно кратко упутство за основну реализацију. Даље стратегије ће сваки учесник развити сам. Замисао је да разумемо како је свако теоријско мишљење данас насилно одвојено од праксе и да се сматра маргиналним и непроизводним, бескорисним и, у крајњем случају, у служби наводног појашњења друштвених механизма, који су баш тако разоткривени мање видљиви. То је функција фуснота. Текст се чита паралелно иако се тај захтев читаоцу чини немогућим. Писан у две руке, захтева читање у два гласа, јер тако започиње дијалог. У доба индивидуалности, управо је дијалог тај који је спречен, што води одрживости центра (моћи). Разговор се води између марксизма и формализма, руског формализма и савремених књижевних теорија, и у крајњој линији између два једнодимензионална Субјекта, будући да је овај разговор настао управо путем електронске комуникације. Задовољство размене електронских знакова довело нас је до ове теме о којој говоримо: из позиције Слике (као нове форме) желимо да проговоримо о актуелности руске формалистичке мисли с почетка 20. века. Како се сваки текст, схваћен као надградња, понаша у складу с оптичким законима, тако ће се и овај кретати од основног индустријског модела-сочива (датог у основном делу текста) до техно-лошко-електронског модела-екрана (датог у фуснотама).

Читав претходни век је век формализма у суштинском смислу (исказивања формом); његова уметност је мање-више политичка, његова вера у спољашњу и унутрашњу форму је основица сваке концепције. Његова потреба за симболизацијом идеологема и као крајњи продукт, његов цинизам као жалово стање нестале класе која се некада звала пролетеријатом, једина је преостала отупљена оштрица у односу према процесима друштвених система.

измењеном формализму. Ово ругобно доба, које је вршило насиље над уметношћу, подређујући је не-вредности робе, „завршава” се осветом саме уметности, која пародира репродуктивност и производност. Поп-арт и концептуална уметност, истичу процесуалност као слободни говор унутрашње форме. Како технолошко доба са својом једно-умноженом димензијом, под паролом истицања разлике (у копији), угрожава право уметности на аутономију и њен статус „либидално задовољавајућег рада”? Економско-производно поље више није база већ исходиште. Колико дугујемо руском формализму што данас на овакав начин размишљамо о уметности?

Кључне речи: форма, конструкција, слика, језик, формализам, марксизам

О чему, заправо, размишљамо, неактуелне актуелности старе један век

Развијено индустријско друштво са својом једнодимензионалношћу пронашло је своју критичку теорију у марксизму, а корен уметничке теорије у формализму који је форсирао раскид с естетичким добом. Ово, у суштини ругобно доба, које је вршило насиље над свим облицима нематеријалних делатности подређујући их не-вредности робе, завршава се осветом саме уметности, која пародира репродуктивност и производност (које су у основи самог индустријског доба). Поп арт и концептуална уметност, флуксус и хепенинг истичу процесуалност као слободни говор унутрашње форме. То је јединствен начин преживљавања саме уметности. Шта се збива у времену после индустрије? Како технолошко доба са својом једно-умноженом димензијом, под паролом истицања разлике (у копији), а не истости, чини исто, угрожавајући право уметности на некакву аутономију? Политичко несвесно у савременој уметности бива уграђено у врхунски симулакрум: Исто-Исто-Исто...-Различито. Економско-производно поље више није база већ исходиште, док је конструктивистичко начело данас усмерено на разбијање целине, а не на стварање хетерогене суперструктуре као у историјској авангарди (која је практична потпора формалистичке теорије).

Какве су нове конструкције? Шта су савремене идеологеме? Има ли транзициони модел опозицију или смо у ћорсокаку и без могућности агон-а? И да ли је још увек могућа утопистичка пројекција уметности као

„либидално задовољавајућег рада”, или производња неекономски процењиве робе. Колико дугујемо руском формализму што данас на овакав начин размишљамо о уметности и , уже гледано, о књижевности?

Дијалог после једне цензуре

Књижевно-теоријска и књижевно-историјска мисао 20. века нам је довољно предочила компликован однос између руског формализма (који је претендовао на то да буде комплексна и свеобухватна наука о уметности) и марксизма као владајуће филозофско-теоријске основе индустријског друштва. Но, тај антагонизам није до краја ни јасан ни завршен. Позната нам је друштвено-теоријска ревизија формализма коју је још 1928. године дао П. Н. Медведев у књизи *Формални метод у науци о књижевности*, заправо, резултат рада у „групи младих марксиста окупљених око Бахтина” (Медведев 1976: XII) па се и њено ауторство повезује са увек загонетним Бахтином. Јер сам метод проучавања књижевности у оно доба у Русији (да ли само тамо!) „све више и више, постајао је и политичко питање” (Вуковић 1976: XIV). Део полемике о методи јесте и чувена политичка цензура која је помоћу својих културних механизма натерала Шкловског да напише свој одричући текст *Споменик научној грешци*, износећи своје наводне младалачке заблуде и вјерују у један другачији поглед на природу и статус уметности, другачији од оног марксистичког који му се наметао. То одрицање је можда индикативно место за размишљање камо је одвела једна цензура. Свакако не у ћорсокак! Постављена су питања, иако скривено, шта је сам предмет изучавања науке о књижевности, да ли текст и његов језик, поступак као главни јунак писаног уметничког дела, оличен у такозваном онеобичавању (о чему ће шире бити речи касније), конструкција текста као својеврсно сликање језика, форма као доминантно средство исказивања садржине и у таутолошком односу с њом, или оно што је марксизам захтевао, друштвено-производна база и књижевно дело у њој као њен продукт? Формалистичка свест о разлици материјала и предмета истраживања довела је до веома важног закључка о плурализму истина, јер ако се исти материјал може приказати у виду више различитих предмета онда су сви они легитимни и без права првенства, што је пољуљало марксистичко али и шире филозофско веровање у једно, у чињеницу и истину. То на још ширем плану отвара и размишљања о природи знака који не мора, као што је то случај у ранијој теорији, да буде уско и прецизно одређен. Знак упућује на више ствари. Концепција заува у руском кубофутуризму јасно упућује на другу страну знака, на огромно поље означе-

ног које заборављамо (а и потиче из музичког и заборављеног предстања језика, како Шкловски објашњава). Проблем настаје у оном историјском тренутку када под утицајем марксизма, теорија не дозвољава апсолутну друштвену независност знака. Она инсистира на условљености знака друштвеном базом. Сва ова питања разјашњаваће знатно касније семиотичари, који признају своје модерне почетке у раду руског формализма. У прилог томе Новица Петковић не признаје далеко порекло савремене семиотике, не сме се кретати од стоика или Аристотела и Платона, јер тако посматрано извори теорије се могу наћи било где, а то су само „накнадно створени претходници и претече” (Петковић 1984: 6), док је извор семиотике књижевности као целовите теорије искључиво творевина 20. века и налази се у тартуско-московској семиотичкој школи у којој се „о књижевној уметности говори као о систему који се изграђује или надограђује над природнојезичким” (Петковић 1984: 7). Поред језичких питања која наизглед немају везе са друштвеном стварношћу и уређењем у производном смислу, формалисти су издвојили књижевни низ као аутономан низ у односу на све остале друштвене низове, вероватно у својој утопистичкој тежњи да сачувају књижевност од неизбежног карактера робе до ког је индустријско друштво води. Они су тиме „отворили свест” о тактици и насиљу које производно друштво чини над уметношћу. Тако су признали један дијалектички однос између тзв. базе и надградње (чак и несвесно) а о том односу говори, па чак узима и за своју велику тему уметност не-оавангарде, поп-арта и концептуализма, знатно касније.³ Наиме, читаву

3 Како се развијено индустријско друштво трансформисало у технолошко друштво (а овом приликом говоримо из позиције уметника тог „новог” доба, који су прихватили мисао о дијалектичком односу друштвеног уређења и уметности као вида производње, полемишући око ове теме), уметност је за свој задатак поново узела да онеобичи или отустави стварност, како би дала један другачији, отежавајући али и раскривавајући поглед на нове квазипроизводне односе који иду ка томе да поставе апсолутног бога-капитал, и новог једнодимензионалног човека у њему. Поп-арт са својом серијалношћу се понаша баш као машина и тиме зауставља перфидан процес технолошког друштва које тежи да претвори човека у објекат. „Разлог због кога радим на тај начин је у томе, што желим да будем машина...” (Шуваковић 2011: 541), говорио је Енди Ворхол. Серијалност, производност, копије до у бескрај, постављају кључно питање онтологије савременог човека и уметности, као и болно питање епистемолошких немогућности која је опште жељено стање капиталистичког центра моћи. Укључујући у себе и у свој концепт што више предмета из савремене потрошачке културе, поп-арт (као и наш сигнализам истих година) поред отпора свеопштем претварању производа културе у робу, жели да каже и реч о механизмима како се то постиже. За искључиву онтолошку „потпору” *homo fabera* поставља се роба, истост серијалних производа, у којима он треба да пронађе задовољење својих пост-радних сати. Нема разлике у томе да ли то задовољство потиче из конзерве супе или уметничког дела. Оно је спектакл производње коју треба славити. Притом, та производња је дом, искључиви начин живота, али је јалова. Праве уметности као „либидално задовољавајуће производње” о којој говори Херберт Маркузе, у оваквом уређењу не би требало да буде. То је утопистички пројекат развијеног технолошког друштва. Свака репродукција у поп-арту је пародијске природе према друштву као капиталисти и према елитистичкој уметности која још живи у својој самопроизведеној аутономији (желећи да говори о неактуелној

уметност после историјског формализма у овом случају посматрамо као изванредан дијалог изазван једном плодном цензуром, једно до у бескрај трансформисано трвење и узајамно коментарисање уметности с друштвеним теоријама и производним праксама које настоје да себи подјарме сваки низ који није у функцији производње капитала и јачања моћи. Поред Шкловског који је „признао своје заблуде” почетком 1930. године и Јакобсон и Тињанов, нешто раније, 1929. године пишу да „Конкретан проблем правца, или бар изабране доминанте, не може бити решен без испитивања односа између књижевних серија и других социјалних серија. Тај однос систем система- има своје посебне структуралне законитости које се морају испитивати. Разматрати тај однос између система без разматрања иманентних законитости сваког система понаособ је погубна методолошка заблуда.” (Петров 1979: 366). Постојање система система јесте свест о интертекстуалности, у данашњем смислу текста који је све. Утрврши пут структурализму, формалисти овим пуштају у себе мноштво теорија, па и марксистичку, на мала врата.

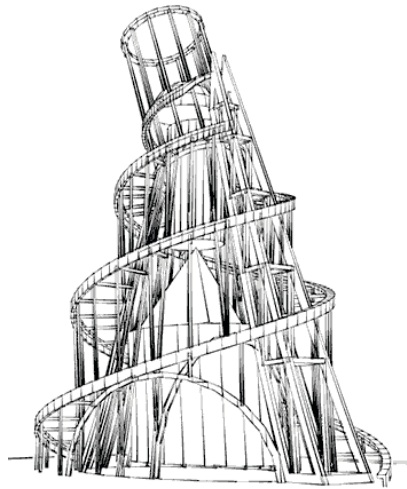
Овај „сукоб” траје у данашњој полемици између облика друштвених система и још увек свежих идеја руских формалиста, јер је целокупна уметност прошлог века формалистичка у ширем смислу, а исто би се могло рећи и за овај нови век.

и вечној истини) и јасно казује да од уметности која јесте у минерском суодносу с друштвеним процесима треба видети јасне односе и стратегије центара моћи. То јесте, у неку руку, нови вид онеобичавања, а он се састоји у мимикријском поступку да се уметност претвара у део друштвено доминантних стратегија а да их суштински демаскира и депласира. Низови „истих” или копираних слика, указују на бесмисленост серијалне производње али и на то да свако бескрајно умножавање на крају резултира различитом сликом. Понављање, наиме, суштински не истиче сличност него управо супротно, оно производи разлику, ма колико идеално у копирању било машинско понављање. То својство понављања, показало се касније, (у овом добу које је изданак технолошког доба, а назвали смо га електронским добом) као кључни поступак онеобичавања стварности у симулакруму. Несвесни разлике јер смо произведени у идеалне потрошаче и научени да форме сазнања нису битне јер су лажне (има их превише па не знамо којој да се приклонимо), заведени смо у потпуно лажном свету машинских црта и реза, суштински неписмени за свет око нас, одбацивши свако Писмо као сувишно, јер већ поседујемо оно идеално електронско које задовољава све наше либидалне потребе. Све време говоримо о Форми, и по овом питању су формалисти били у праву. Уметност говори спољашњом и унутрашњом формом, а она јесте условљена обликом друштвеног управљања. Претходни пример Ворхолових радова нам је то показао а таквих примера је прегршт у уметности истог времена. Не ради се само о свесном или несвесном уграђивању идеологема као политичког несвесног у сваки текст, како шире културе, тако и у уметнички текст, већ о узајамном коментару између друштвено-политичке и производне стварности и уметности, који се бескрајно пролиферира.

Конструкције и деструкције

Формалисти су необично много пажње полагали на конструкцију текста. Направљен је веома значајан заокрет читаве науке о књижевности, са питања Шта? (које се односило на уметничку поруку и идеје дела) прешло се на питање Како? (односно на начине организације тог Шта?) У том смислу, њихова проучавања изградње текста су веома занимљива и драгоцене за каснију наратологију. Шкловски се подробно бавио начинима конструкције приповетке и романа. Тако је, када је реч о тзв. унутрашњој форми, говорио о прозном тексту који се конструише на различите начине. Он наводи степенасту конструкцију, прстенасту конструкцију, паралелну, али и поступке оквира, загонетке и лукавства и поступак низања (мотива) из других текстова.⁴ Зашто о овоме говоримо? Зато што је

4 Овом приликом треба јасно схватити статус слике у формалистичкој мисли. Како су се формалисти противили слици која у симболистичкој уметности фигурира као највиши и најпожељнији облик исказивања у књижевности, они су такву слику везивали за ону која настаје сликањем речима. Заправо, нису се слагали са тако једноставном идејом да језик треба и може да слика стварност. Прво, зато што језички знак није једноставан и што се оваквом концепцијом представа о стварности заправо скрива, друго, зато што ни сама слика није верна ако је плоха која се нуди из једног угла. Горепоменут утицај теорије кубистичког, футуристичког и апстрактног сликарства на формалисте треба проширити и значајним схватањем конструктивизма татлиновског типа. На тај начин, формалисти су признали међуусловљеност производног система и уметности. Најбоља илустрација за наведене типове конструкције текста о којима говори Шкловски



јесте Татлинов рад *Споменик III интернационали*:

Ако ову слику-конструкцију схватимо као текст, јасно је да она показује све типове конструкције и поступке о којима теоретичар говори. Степенаста конструкција је видљива у спратовима Споменика, прстенаста (или конструкција омче) у накривљеним хоризонталним слојевима архитектонске масе, паралелна конструкција у подупирачима нагнутих слојева, док су поступци оквира, загонетке и низања (тј. производног процеса као на траци) везани за семантику текста, овде споменика. Поступци упућују на оквирно поље, на друштвени контекст, на индустријско друштво

први пут пробуђена свест о изградњи или архитектоници текста као важна у процесу настанка значења. Наиме, по први пут постоји тежња да се у књижевном делу форма посматра одвојено од садржине и да јој се призна властита семантика. На ова истраживања ће се наставити и Бахтин када буде говорио о монолошкој и дијалошкој, полифонијској конструкцији дела. Сви они, текст доживљавају као скуп сегмената који изграђује систем, фрагменти се у првом случају групишу око доминанте и тако систем остварује целину, док бахтиновци не верују у доминанту већ говоре о дијалогу као начелу оцеловљења текста. Али скретање пажње на комплексне међуодnose у целини и на тзв. „социјалну оцену” као спрегу и везиво целине, веома је важна. Не треба посебно ширити ни причу о значају оваквог поимања текста и унутрашње форме за структурализам касније. Само је важан чињеница да се формалисти, ти заљубљеници у

које јесте у основи конструктивистичко-инжењерске концепције уметности. Конструктивизам је замисао уметности која се примарно води поступцима конструисања и индустријске производње уметничког дела. Конструктивизам је веома радикалан по политичким питањима која формирају саму уметност. Тако се он залаже за напуштање стваралачке идеје уметности, против апстракције као алтернативног и свеобухватног сликарства а за уметност поступка, конструкције и производње. Чврсто се везује за политичке идеје смрти уметности и њен преображај у инжењерску праксу. Ово становиште, наизглед супротно формалистичком, доводи руске формалисте на исту замисао о уметнику као произвођачу нове друштвене стварности, а то је мисао конструктивизма. Видели смо да је овај став утицао и на каснију уметност поп-арта јер и у том тренутку уметник себе хоће да види као произвођача, а једини произвођач у развијеном индустријском друштву јесте машина. Непотребно је поновити онај Ворхоллов узвик, иако би му овде било место. Поново се показује да се формалисти неуспешно и утопијски опиру доминацији производне стварности над уметношћу, али да су је свесни. Истицање форме неоспорно води у истицање конструкције. Без обзира што је сам конструктивизам базиран на идеји формалног извођења уметничког дела, он није формалистички. Кључно место разлике ова два система је оно болно становиште о аутономији уметности за које се толоко здружено боре формалисти, али јесте место које указује на неминовне заблуде и једних и других теоретичара. Једних који не признају хијерархијски однос базе и надградње у корист прве и других који је признају без резерве. Шкловски је први који на те заблуде оштро реагује и признаје потребу изучавања базе: „Како се књижевна дјела у техници мијењају прилично брзо и, у сваком случају, у 10 година често претрпе врло озбиљне промјене, и да би се на њима објаснили утјецаји којих је база социјална - мора се та база истраживати у истом размјеру.” (Шкловски 1979 142). Али такође стоји и чињеница да су одређене књижевне појаве надживеле социјалне појаве па је искључивост оних који се баве социолошком методом ограничена тиме што занемарују специфичност саме грађе. Завршавајући свој говор о социолошкој методи, Шкловски предсказује будуће стање у уметности, наиме биће неопходно да се напише историја књижевних хонорара. А у томе ми видимо оно чега је уметност друге половине 20. века свесна и против чега повремено диже свој глас. Конструкција је важна али само ако нам указује на злоупотребе над уметношћу, која се ставља у службу подршке друштва заснованог на аксиологији капитала. Огољена конструкција може да буде отрежњујућа и да нам упери поглед на саму производњу уметничког дела. Оно није производ настао из задовољства рада, нити је само роба за уживање. Технолошко друштво, које је створило идеалног конзумента, избрисало је поступак производње (и у њему уложеног рада) као део процеса. Оно истиче само задовољство, техником произвођења жеље, а то задовољство се конзумира и плаћа. Следеће, електронско друштво, поред тога што нема свест о процесу производње и сили уложеног рада у њу, оно нема ни свест о томе да се роба плаћа. Новац је невидљив, ништа се не даје за задовољство, утопија већине је остварена у екрану а владајући центар моћи се лако одржава на својој позицији.

уметност, истицањем форме и конструкције боре за еманципацију уметности од одређености идеологијом и садржином.

Формалистичко противљење позитивизму и реалистичкој књижевности, која је по дефиницији требало да миметички ослика друштвену стварност, одвело их је иза огледала, у распарчани свет пре слике. Ликовна уметност је исту тежњу показала у кубистичком и футуристичком сликарству, а књижевност у расутиим облицима и техници монтаже.⁵

Суштински, формалисти су се противили матрици миметичног осликавања, огледалности која је стављана као задатак уметности и прењеног настанка. Реалистичко огледало је равно и заборавља се да чак и такво огледало даје обрнут лик. Формалисти су о слици стварности (једном виду материјала који се казује речима-другим видом материјала у литерарном сликању) мало јасније и детаљније размишљали. Послужимо се једном полунаучном алегоријом да прикажемо могуће облике одраза у формалистичком начину размишљања. Користећи модел осликавања лика код сферних огледала (или сочива), покушаћемо да прикажемо начине на које друштвена база злоупотребљавајући стварност, ствара уметност. Интересује нас какво је уметничко дело исход сваке од ових ситуација. У зависности од тога да ли је представљени предмет (овом приликом симболизована предметност из стварности) ближе или даље од центра огледала, лик, који је производ уметничке симболизације, је различит. Ако се у самом центру огледала налази база која контролише друштвену стварност а посебно културну индустрију, иако она не воли да се „фотографише”, онда се све остало што се у истом огледалу појављује понаша у складу с том центрираношћу. У првом случају, када је предмет веома далеко од центра и од огледала, добијени лик је доста умањен, али је веома близак самом центру, и притом је обрнут. „Моћник”

5 Вратимо се сада статусу слике у формализму али и у историјској авангарди. Основна замисао кубизма у сликарству јесте приказивање света у геометријски апстрахованим формама, које су најчешће обликоване у умноженим тачкама гледишта. То је полазиште и формалне школе у теорији књижевности. Тиме се доводи у питање поједностављена перцепција стварности. Још ближе формалистима стоји руски кубофутуризам са својом колажношћу, тежњом за приказивањем покрета, са увођењем вербалних записа на поље слике и заступањем поетике примитивизма. Књижевност, како би остварила исте захтеве за отежавањем банализованог погледа на свет, посеже за техникама покретних слика, за колажом из сликарства и монтажом из области филма. Тако настају авангардна уметничка дела која су синкретична и намењена за гледање, слушање и извођење. Графички идентитет, нарочито поезије, не само да упућује на интердисциплинарност ове нове поезије, не само да даје поступку на значају, не само да потенцира на форми, он даје ново рухо слици у књижевности. Сликајући речима, он читаоца-посматрача води у друге углове речи; Конструишући представе у простору, он указује на недовршене слике стварности, отржењује доба конструкције које је лепо и опасно у исти мах. Тако су преко форме довели до запитаности о поступку. Узвикујући, монтирајући, лепећи ошамарили су нас по друштвеном укусу и вратили још једном на лепе речи пре него што смо их извукли у пакао конвенционалног језичког система.

овако претвара стварност у фикцију и њу чини много подеснијом и ближом, односно новом извитопереном сликом, која му је потребна како би постојао. У случају када се представљени предмет налази између центра и огледала, односно када је предмет већ постао део система, његов лик је увеличан, и налази се ван центра, тачније- окружује га, а заправо- база из себе пројектује слику која је увећана, и која је опет фиктивна представа тог ње саме. Оваквим ликом центар се проширује. Најзанимљивији је случај када се сам предмет налази у фокусу, односно на половини растојања центра и огледала. У досадашњим случајевим фокус је био тај кроз кога су пролазили преломљени зраци, и који је у суштини формирао лик. Сада нема ничега што би могло да формира лик, јер се управо у месту настајања уметности налази стварност, а уметности нема. Тако настаје Човек и уметност једне димензије, тачке. То је човек који је сам слика без идентитета, потрошач чије су слободе укинуте, то је уметност као роба која слика јефтине фикције које се продају оном истом потрошачу. У овом случају, лик се формира али у бесконачности, и ми га не видимо. Он је изван нашег домета видљивости, он је слободан у свом бескрајном огледању у самом себи. То је база која је успела да се сакрије, да се уклони и од прозивог ока уметника. Да не би до тога дошло, формалисти, попут кубиста и футуриста предлажу ломљење огледала. У његовим пукотинама и измењеним перспективама погледу ће бити могуће да продре и у ту скривену одају у којој се налази лик центра моћи. Сви уметнички поступци које формалисти хвале односе се управо на плурализацију тачака гледишта, на актуелизацију и отежавање перцепције, која би требало да укаже на скривене слојеве и намере, које база подмеће дајући огледалну слику света.⁶

6 Значај деструкције је подједнак значају конструкције. Деструкција разлаже слику и ломи лик па је „слаб” и у тој слабости нам показује и она скривена места која иначе не бисмо видели. Резови су наша посматрачко-производна снага. Разлагање и поновно слагање, нова коауторска конструкција нам даје другачији статус, више нисмо само уживаоци робе. Иако је уметност „прихватила” игру и пристала на самоиронишућу позицију да буде продавана и да се ценом мери њена вредност. Та цена није цена уметности, већ цена отржењења. Аура није ни на уметнику, ни на његовом делу, ни у цени која је достигнута на институционализованој аукцији, она је на екрану и у јачини којом је одјекнула цена и популарност. Овакво пародирање саме уметности само је део тактике коју је смислио још Јуриј Тињанов када је писао о пародији као најчистијем виду у еволуцији уметности. Јер специфичност саме пародије јесте што подражава стару форму и даје јој нову функцију. Тако је пародија огледало с раселинама и пукотинама, слика коју даје је изломљена а тиме очуђена и указује на она раније скривена места. То јој је нова функција. Интертекстуална је јер у себе увлачи и друге облике текстова у најширем смислу, па чак и политичко-идеолошке текстове базе. Тако уметничко дело-роба које се продаје по највишој цени истиче своју пародијску разлику од оне робе која се продаје за јефтине паре, а то је управо висина цене. Цена је рез кроз који видимо лице основе. Бар му је начињен ожиљак и није више тако примамљиво. Тако функција уметничког дела није да подржава и подражава стварни поредак и производни модел већ да га доводи у питање.

Напуштајући дуго доминантан модел огледала, прелазећи на сочива, формалисти су указали на пут на ком ће уметност бити у технолошком друштву. Шта се дешава данас, у мутацији технолошког друштва?⁷

Производња овог пута није била у функцији продаје већ исмевања и деструкције идеалне слике конзументског друштва.

Деструкција се појављује и у новом разлагању књижевног система. Колико год инсистирали на целини, формалисти су свесни да је књижевни систем, као и књижевни низ, скуп великог броја елемената, па се и њихов приступ тексту састоји од анализе делова, доминанти, односа различитих природа у систему итд.

7 У електронском друштву деструкција слике се већ одиграла. Она је разложена на пикселе, велики број микро огледала који електронским путем дају обрнуте сегменте слике. Пиксел је тачка, та једнодимензионалност данашњице која укида уметника и уметност. Што већи број пиксела - то је слика у својој суштини лажнија. Откриће бесконачно малог у прошлом веку јесте место додире технике и уметности, у њему се потврђује „извитоперена природа опажања” (Франкастел 1964:184) Под паролом Исто-Исто-Исто добијамо у ствари Различно. Говоримо о данас доминантној слици стварности, о симулакруму који се продаје као вернија слика од оне праве. Како уметност покушава да доскочи овом перфидном поступку? Све већом експанзијом игрових форми. Под условом да нису јефтина забава, оне су вид онеобичавања стварности. Од почетка (расуте структуре, фрагментирани и деструисани слике), игре у уметности захтевају извођење, свестан процес изградње и производњу нове слике, која може бити стварнија од оне која нам се сервира као једина права и истинита. Могућа слика, могућа прича и форма којом је огрнемо одводи у ону гносеолошку функцију уметности, али не да сазнамо идеје уграђене у материјалу, већ да радимо и тако кроз процес либидално задовољавајућег рада престанемо да будемо потрошачи, док производимо можда можемо да знамо свој идентитет. Поново долазимо до потреба за повратком целини, коју смо после доба модерне изгубили. Али са свешћу о значају занемарених и невидљивих делова, са предметом који се креће и у том кретању отвара све више и више комбинација.

Свако друштво које жели доминацију мора прво да укине сваку агоналност и опозицију. Зато му треба уметност која му „служи” да му буде потпора, а не да га демаскира. Чинећи свет једноставно Једним, статичним и истим, друштвени апарат осигурава себи положај. Како се уметност бори против ове неслободе? Она никако не жели да буде статична.

Све се, заправо, одвија у правцу тражења нове димензије. Као што су кубисти ломили предмет желећи да му додају још једну димензију која ће бити видљива у кретању па су је истраживачи називали димензијом времена у сликарству (то свакако јесте потреба за вишедимензионалношћу у уметничкој слици), тако су и остале уметности показале отпор према агресивној намери индустријског и технолошког друштва да сведе човека на тачку- једну димензију. Тако је кретање први и нужан услов опстанка уметности. Други је свесна и критички обучена форма, трећи активна и сустваралачка конструкција (која је свесна машине-субјекта и Аутора-објекта и томе се супротставља) и наредни, неки облик онеобичавања стварности.

Динамичним морамо сматрати и опирање стилу, који је продужена рука статичних модела. Говорећи о функцији уметности у техницистичком друштву, Пјер Франкастел наводи да „треба поставити основну разлику између начина и стила. Стил није збир пролазних одушевљења једног друштва. Стил се одређује полазећи од других вредности и он задовољава друге функције. Док начин задовољава вечиту жељу за покретљивошћу, стил задовољава, жеље једног друштва које би хтело да је вечито и које верује да је вечито.” (Франкастел 1964: 231). Индустријска естетика је та која потенцира на стилу, уметност је та која се опире формом, или начином како га назива Франкастел. Дизајн је потчињени Франкештајн, Субјекат који то није, онај ко се сложио са законима стила, захтевима техницизма, уметник у доба данашње техничке колере.

Заумље, отуостављеније и обичавање

Конечно, бавећи се језиком као средством и материјалом од ког књижевност обликује свој предмет, формалисти у разматрање појма поступка укључују говор о тзв. остраници.

Владислава Рибникар Перишић у својој студији *Руски формализам и књижевна историја* истиче да су у Шкловскојевом тексту *Уметности као поступак* присутна два различита тумачења литературе (Рибникар Перишић 1976: 34-35). Једно од њих је оно од ког руски формалисти одступају, а то је Потебњин став да је поезија мишљење у сликама, док је друго оно које подразумева да је поступак стварања једног текста најважнији део уметности, односно литературе. Тај поступак, популарно у нас преводен као онеобичавање, затим сингуларизација, за шта се опредељује поменуто Рибникар Перишић (Рибникар Перишић 1976: 27), или очуђење у *Речнику књижевних термина*, потиче од руске речи *остраннение*, што подразумева да се досад препознавани предмет посматрачу „может показаться необычным, странным”⁸. Међутим, само *остраннение* је шире од ових преводних термина. С једне стране, онеобичавање значи учинити нешто необичним, или шире речено новијим, непрепознатљивијим, док са друге стране сингуларизација значи ојединити нешто, издвојити га из плуралности, учинити га једним – јединственим. Проблем код необичности је тај што је немогуће да необично буде универзално, односно оно што се једном читаоцу може учинити необичним, за другога је сасвим обично, и сл. Необично, јединствено и чудно не морају нужно да означавају оно што тражи Шкловски – враћање зачудног погледа посматрачу. Како је српски језик лепотом богат речима, покушаћемо да дамо алтернативни превод ове проблематичне руске речи. Такву реч, која у потпуности одговара поменути захтевима, управо проналазимо у једном запису са маргине, Ђорђа Марковића Кодера⁹. Отустанљивање као *остраннение*. Уђимо најпре у саму реч – састоји се од префикса оту(д) и морфеме стан – постојање, постанак. То постојање које „отуда” долази, које долази са врела језика, односно живота, управо је оно чудо које ствара то необично и очуђено, острањено.¹⁰ Та вилска Сила, о којој говори Кодер, озрачује,

8 <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-1881.htm>, датум преузимања 25. 09. 2014.

9 Ан, точка постојка, која се умложењем, и мудрине разметом, и премом Силе или виле у целокупности једнога створа, вилом заволела. Или краће рећи: *раздевањем Силе, или Девесиљем* (тј. вестником, који раздева вистира силе, озрачила, *отустанила* (подвукли С.Р.П. и Ђ.Ђ), постала, то јест *оживила*) (Кодер 2009: 7).

10 Када Шкловски говори о заумном језику, он не жели да се такве речи тумаче кроз њихов емотивни тон. Истина је да је нестао или је мање важан сликовни елемент речи и да се некакво значење које оне носе приоближава гласовима, али то није потпуно тачно. Заум је звуковна слика

постаје, оживљава. То је сила која из несмисла звука отвара бескрајно поље смисла. Зар није ово оно о чему говори Шкловски и за чиме трага? Притом, генерално гледано, у склопу је самог формалистичког дискурса боље користити овакву, отустанвљену реч, него горе поменуте, колоквијалне и самим тим, аутоматизоване. У процесу отустанвљивања се сам предмет, појава, стварност, поново враћају на сам почетак свог постојања, и као такви, у овом случају заиста нови и необични, делују на рецепијента својом свежином и чудесношћу.

Заумити, отустановити, значи вишеструко иселити уметност. Одвести је до других и другачијих предела, празнине (и празнина је место отустановљења), подсвести, уметности, па је потом вратити овамо као нову и зачудну, не би ли се продрмала успавана стварност у језику. Овако схватање језика код формалиста, Фредерик Џејмсон сматра савременим и блиским феноменолозима и структуралистима, јер се не признаје примарност спознаје као задатак језика, а „остали модалитети свијести не бацају на ризину емоције, магије и ирационалнога” (Џејмсон 1978:50). Заправо, формалисти не признају границе језика јер се појам саме границе доводи у питање. Где се језик сазнаје? У акцији и контемлацији или у практичном и перцептуираном? Нема више тих опозиција, формалисти отварају огромно поље језика другачије од сосировске лингвистике, додуше, не формулишу га тако, али ће ова промишљања заумног језика и отуствања бити плодно полазиште за мишљење језичких игара о отвореност језичког знака.¹¹

Кључ: Овако изабрана форма научног текста кореспондира са идејама формалиста о поступку, конструкцији, форми и пародији, које су у служби отежане перцепције. Стога би овај есеј требало да баца поглед из другог угла на формализам, на књижевно-научни дискурс, на стварност као материјал, на технолошку базу и њене електронске механизме доминације и управљања.

која као најближе суседе има „речи” без слика и смисла и опире се било каквом подражавању. То су чудне, заборављене речи, речи из сећања које изазивају у нама неко расположење „па чак и неки смисао, независно од њиховог објективног значења” (Шкловски 1979: 126). У свом чистом облику, заум је бесмислена изрека, а скривено, то су заправо некакве звучне „мрље” још неискристалисане речи. То су слојеви у којима ни песник не разуме самог себе. То су места на којима не разумемо садржај али разумемо звучну праслику и на основу ње прихватамо песму.

11 Шта је са језиком данашње уметности? Он се чини чудесно незаумним, као да се нигде не сели, као да упорно тежи да буде комуникацијски? Можда стога што разговора у доба индивидуализма и једнодимензионалности нема? Или можда зато што је база преузела поступак онеобичавања и заробила нас у том обрнутом свету? Довољно смо онеобичени па нам је потребно обичавање, повратак некаквом виду логоцентризма како бисмо наставили сталну игру мачке и миша између друштвено-економске основе и уметничке надградње. Нашим обичавањем, можда ћемо рашчинити екране.

ЛИТЕРАТУРА

- Vuković 1976: Đ. Vuković, Jedno nerasvetljeno autorstvo, u: P. Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit, IX-LXXXVII.
- Jakobson, Tinjanov 1979: R. Jakobson, J. Tinjanov, Problemi proučavanja jezika i književnosti, u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 364-366.
- Marcuse 1989: H. Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije, rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Sarajevo: Veselin Masleša-Svjetlost.
- Marković 2009: M. Đorđe Koder, *Načala*, Beograd: Službeni glasnik.
- Medvedev 1976: P. Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit.
- Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: Бигз, Јединство.
- Frankstel 1964, P. Frankstel, *Umetnost i tehnika u XIX i XX veku*, Beograd: Nolit.
- Džejmson 1978: F. Džejmson, *U tamnici jezika*, Zagreb: Stvarnost.
- Šklovski 1979: V. Šklovski, Konstrukcija pripovetke i romana, u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 223-240.
- Šklovski 1979: V. Šklovski, O poeziji i zaumnom jeziku, u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 119-136.
- Šklovski 1969: V. Šklovski, U odbranu sociološke metode, u: V. Šklovski, *Uskrснуće riječi*, Zagreb: Stvarnost, 121-143.
- Šklovski 1979: V. Šklovski, Spomenik znanstvenoj pogrešci, u: V. Šklovski, *Uskrснуće riječi*, Zagreb: Stvarnost, 144-150.
- Šuvaković 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.
- <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-1881.htm>, датум преузимања 25. 09. 2014.

HOW MUCH DIMENSION WE HAVE?
(DEBATE ON ART AND IDEOLOGY DEVELOPED ELECTRONIC SOCIETY)

Summary

Developed industrial society with its onedimensionality has found his critical theory in Marxism, and the root of artistic theory in a modified formalism which forced the cancellation of the aesthetic age. This, in essence ugliness age, which does violence to all forms of intangible activities subjecting them non-value goods, „which” the revenge of the art, which parodies the reproducibility and productivity (which are basically the industrial age). Pop art and Conceptual art, Fluxus and Happening stand processuality as free speech inside the form. It is a unique way of survival of the art. What happens in the time after the industry? As the technological era with its one-dimension multiplied, under the banner highlighting the differences (in the copy), not sameness, it also endangers the right art at some autonomy?

The political unconscious of contemporary art is being built in a top simulacrum: Same-Same-Same... - Different. Economic and productive field longer base already starting point, while the constructivist principle today aimed at breaking a whole, rather than on creating heterogeneous superstructure as the historical avant-garde (which is a practical aid formalist theory). What are the new designs? What are the modern ideologems? Is there a transition model or opposition are deadlocked and unable agon? And is it still possible utopian projection art as „libidinal satisfactory work” or producing assessable non-economic goods. We owe very much to the Russian formalism that today in this way we think about art and spent speaking about literature?

Keywords: form, structure, images, language, formalism, Marxism

*Svetlana M. Rajičić Perić
Đorđe M. Đurđević*

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ
100 година руског формализма

Уредник

Проф. др Драган Бошковић

Лектура и коректура

Јелена Петковић

Ликовно-графички и технички уредник

Срђан Стевановић

Издавач

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића б.б.

34000 Крагујевац

За издавача

Проф. др Иван Коларић, декан

Штампа

Занатска задруга „Универзал”, Чачак

Тираж

150

ISBN 978-86-85991-69-1

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.02ФОРМАЛИЗАМ(082)

УСКРСНУЋЕ књижевности : 100 година руског формализма / уредник Драган Бошковић. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2014 (Чачак : Занатска задруга Универзал). - 368 стр. : илустр. ; 24 cm

"Зборник је резултат истраживања на пројекту 178018: Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир ..." --> прелим стр. - Делимично упоредо рус. текст и срп. превод. - Тираж 150. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summary.

ISBN 978-86-85991-69-1

1. Бошковић, Драган [аутор додатног текста]
а) Руска књижевност - Формализам - Зборници
COBISS.SR-ID 212326156