

Новица Петковић

ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА

Неке, на први поглед, занемарљиве појаве које се у култури (духовној као и материјалној) понављају понекад нам о њој могу рећи много више но што нам се чини. Јер, ма колико да оне саме по себи могу бити ситне, њихово понављање обично није случајно. Једну од таквих мањих појава из књижевности и језика, коју ћемо овде покушати нешто ближе да расветлимо, налазимо код српских књижевних критичара и историчара. При томе је нећемо толико посматрати с лица колико с наличја, такорећи – с обрнуте стране. Они, наиме, доста дуго – и у деветнаестом и у двадесетом веку – упорно прекоревају српске писце због слабог знања матерњег језика, недовољне писмености, па и због стилске невештине, која надилазећи синтаксичку раван пресеже у општу композицију текста. И што је нарочито важно, међу тим се писцима налазе и неки од најзначајнијих које имамо, рецимо од Лазе Костића, па до Растка Петровића. Једном је Зоран Мишић сажето и одсечно писао ову појаву: „У језику је удес наше поезије. Ко то није схватио, пресудио је самом себи.”¹ При томе он очигледно не мисли на општи однос између поезије и језика (као њеног медијума) који истичу модерне теорије песништва, него на појаву која карактерише српску културу. Нас она овде управо и занима као карактеристика културе, изражена у самој њеној основици: у језику и на језику изграђеној књижевној уметности.

Ко пажљиво чита имаће прилику да се мало зачуди кад види колико се често код нас појављује оцена да су, на пример, романи неког писца значајни и добри, али им је лош језик или стил и форма. Логично је, међутим, закључити да је у књижевној уметности све лоше ако је већ ово троје лоше. Али би, опет, погрешно било помислити да је ствар само у нелогичном мишљењу. Мишљење овде тече, под невидљивом а осетном присилом, из самог развоја нове српске књижевности као саставног дела

¹ Зоран Мишић, *Реч и време*, II, Београд, 1963, стр. 61.

нове српске културе. Ту, у темељу, постоји нешто „нелогично” или, тачније речено, нетипично што би тек требало разјаснити. А то је већ за нас изузетно тежак задатак, који у овој прилици можемо само узгред дотаћи. Указаћемо најпре на оно што се споља налази, што се непосредно види, да бисмо при крају нешто дубље захватили сам проблем. Свакоме је од нас, пре свега, јасно да се почетак нове српске књижевности у суштини подудара с језичком реформом Вука Караџића, па се као родоначелник нове српске лирике редовно узима Бранко Радичевић. О тој се реформи досад толико писало да се, изгледа, више ништа ново не може рећи. Па ипак, не можемо а да не приметимо да се занемарује сасвим очигледна чињеница да је Караџић, узевши за основицу новоштокавске херцеговачке говоре, наш књижевни језик² практично везао за периферију, а не за средиште српске културе. То није могло да далекосежније не утиче на каснији напредак културе, и нарочито на књижевност.

Постоји још једна често занемаривана и важна чињеница. Вуков књижевни језик потиче из традиционалне усмене и руралне културе, а преузео је основну комуникациону улогу у новој, модерној култури која се тек формирала и која се, већ по својој природи, морала (све више) развијати као писмена и урбана. Ако имамо у виду обе поменуте чињенице, није тешко предвидети какве ће се све недоумице и потешкоће појавити и до каквих ће промена у језику морати раније или касније доћи. А језичке промене, разуме се, не иду саме, него у узајамној функционалној повезаности с осталим променама у култури и посебно у књижевности. Код нас је прешло у обичај да се говори о победи Вукових језичких идеја, о коначној победи „вуковског језика” у другој половини прошлог века, а при томе се превиђа да је – нарочито кад гледамо из књижевности – паралелно текло сложено и мучно прилагођавање тога језика новим потребама. Ми практично све до краја деветнаестог и почетка двадесетог века нисмо имали истински модеран књижевни језик. Он се код нас помало необично појавио, и под необичним именом. Свима нама је познато његово име, само што се углавном не зна шта оно стварно значи. То је, разуме се, такозвани београдски стил.

Изгледа да су књижевници највише криви што је „београдски стил” погрешно схваћен као посебна стилска вештина писања, пре свега у књижевности, али и код научника са особитим стилским даром.³ Александар Белић је, међутим, тачно образложио да то уопште није стил у

² У данашњем значењу стандардног језика, а не језика књижевности.

³ Уп.: Исидора Секулић, *Београдски стил I–II*, у: *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. четврта *Из домаћих књижевности I*, Београд, 1977.

уобичајеном значењу, него један новији облик српске и књижевног језика који се формирао у београдској средини.⁴ Његови представници нису (само) Београђани (по рођењу), него потичу из свих српских крајева и прихватају га и узимају учешћа у његовој изградњи као јединственог средства официјелног општења у култури. Кад се боље промисли, види се да је то заправо био преко потребан процес културне хомогенизације и појачани хијерархијски поредак. Будући да култура, у крајњој линији, није ништа друго но изграђени систем вредности, као што је језик систем знакова, у београдскоме језичком и књижевноме кругу формирала су се јасна, оштра и у примени јединствена вредносна мерила. То се јасно осећа почевши од књижевних и језичких огледа Љубомира Недића, па током целог трајања модерне и паралелног излагања кључног часописа – *Српског књижевног гласника*. Кратко речено, успостављена је вредносна национална вертикала, која несумњиво појачава отпорну моћ културе, од центра па до најудаљеније њене периферије.

Овде се не може описати шта је све од „вуковског језика” промењено у „београдскоме стилу”. Али на две-три важније промене можемо указати. Језик непосредно преузет из усмене културе оставио нам је у наслеђе тешко савлађивање вештине писања. Осећа се то код многих наших писаца, особито у прози. Синтакса усменог излагања, у којој прозодија (уз пратилачке парајезичке елементе) има улогу коју ће касније добити интерпункција, разликује се од синтаксе писменог излагања, где управо систем интерпункције (без пратилачких парајезичких елемената) омогућава склапање сложених хипотаксичких конструкција, али је за то потребна већа умешност, као и дисциплина инстанчанијег мишљења и писања. Једна друга промена још је значајнија. Језик руралне средине не зна за функционалне стилове онако како се они данас одређују и проучавају у лингвистици. Зато је наш књижевни језик могао да добије функционалне стилове као што су научни, журналистички и слично – за које знају сви модерни језици – тек у Београду као административном, образовном, научном, уметничком, односно уопште културном и привредном центру. Стога није сасвим прецизно кад се каже да је Слободан Јовановић писао „београдским стилем”, он је заправо писао изванредним научним стилем који се, као и научни стил Љубомира Недића и Богдана и Павла Поповића, формирао у нашем модерном књижевном језику а у београдској културној средини.

⁴ Александар Белић, Београдски стил, у: А. Белић, *Око нашег књижевног језика*, Београд, 1951.

За књижевност, особито за роман, разлучивање функционалних стилова од изузетног је значаја. Функционалне стилове Михаил Бахтин назива за теорију прозе, можда, прикладнијим термином *говорни жанрови*.⁵ А прозу, поглавито роман, описује као књижевну структуру саткану од множине говорних жанрова или, просто, множине говора који се међусобно преплићу у сталном дијалогу. Сада се већ могу назрети бар неки, и то чисто језички, разлози због којих је наш роман био жанр који приметно касни. Сразмерно често се писало о кашњењу српског романа, и до Првог светског рата и у међуратно време и убрзо после Другог светског рата. Али се ретко помињао језик, његови говорни облици у разним градским срединама, односно у широко узетој социјално-професионалној стратификацији. За проучаваоца нашег романа остају отворене многе језичке недоумице, чак и у случају када је он доживео прави процват у другој половини овог века.

Много мање недоумица има у поезији. Она је у време Караџићеве реформе једноставно узела стиховне облике из усмене поезије и језик којим су ти облици испуњавани. Сматрало се да је он свеж и природан, непосредно захваћен са народнога говорног извора. Као што се сматрало да је и Вук Караџић у књижевни језик положио простонародни говор. Данас је, међутим, и једно и друго спорно. Као подлога књижевног језика очигледно није узет или је само делимично узет обичан, свакодневни говор, а делимично језик народне књижевности, који се деценијама, па и вековима уобличавао и у усменој је култури имао извесну улогу и нека својства по којима га можемо приближно поредити с књижевним језиком у писменој култури. Тај је језик с добрим разлозима назван *новоштокавска фолклорна коине*. Према томе, он није органска, него неорганска језичка творевина мешане природе. За поезију су посебно важне оне особине фолклорне коине које налазимо непосредно у усменом стиху. Јер је ту језик служио за изградњу стиха, његове ритмичке структуре, а имао је и уметничку улогу у склопу једне особите – фолклорне поетике.

Фолклорна поетика, као што је познато, намеће велика ограничења оригиналности. Индивидуална иновација подвргава се колективном оверавању. Наши народни певачи обично одбијају да су они сами нешто ново саздали, него су то, кажу, од старијих наследили и запамтили. Још на почетку века Р. Јакобсон и П. Богатирјов доста прецизно су описали какво место и значај у усменој песништву има такозвана *колективна цензура*: све што сам певач као индивидуа створи даље се преноси од уста

⁵ М. М. Бахтин, *Проблема речевих жанров*, у: М. М. Бахтин: *Естетика словесно-го творчества*, Москва, 1986.

до уста и с поколења на поколење, а задржава се и памти само оно што колектив може прихватити.⁶ Остало се заборавља. У пуној супротности с тим, европски романтизам своју поетику заснива на оригиналности, иновацији и субјективности. Није случајно што су први пут у романтизму прекорачиване жанровске границе, што је дошло до појаве која је названа „мешање жанрова”. Неки теоретичари иду тако далеко да у поменутиим поетичким начелима откривају чак и рани зачетак авангардне књижевности из првих деценија двадесетог века.⁷ Сада није тешко замислити у каквом су се противречном положају нашли песници нашег романтизма када су се приклонили усменој стиху и језику, чиме су се приближили и фолклорној поезици.

За српски романтизам обично се, и с правом каже да је нетипичан. Али би се то могло узети и као теоријски еуфемизам, чим се мало дубље зађе у анализу језика, стиха, строфе и композиције песме. И ако се и на неке песнике може односити на почетку цитирани Мишићев суд да је у језику удес наше поезије, онда су то свакако романтичари, почев од Радичевића и Змаја. Пре свега, језик који им је заједно с усменим стихом наметнут био је, као песнички медијум, крајње нееластичан. Према познатој Перијевој и Лордовој теорији,⁸ он је пун формула. Формулативност као општа особина може се посматрати и процесуално: као понављање, па устаљивање и најзад окоштавање једног скупа образаца по којима се комбинују речи у синтагматске и реченичне спојеве. Формуле су заправо само видљиви врхови испод којих се осећа општа тежња ка типизираним, једноликом уланчавању говорног низа, у складу с основном ритмичко-интонационом контуром стиха. Друга значајна појава коју овде само узгред можемо поменути јесте везивање синтаксе за метар: синтаксичке јединице прате метричке и избегава се њихова међусобна колизија. Зато се и на синтаксичко опкорачење стиха гледа као на одступање, грешку или неспретност, а у нешто блажој мери је однос и према опкорачењу цезуре, при чему је јасно да се у начелу њено нарушавање не допушта.

Основне језичке потешкоће на које су наилазили песници у доба романтизма сада можемо кратко и готово овлаш поменути: они су најпре морали одвојити синтаксу и њену интонацију од метра, да би реченични низ слободније водили из стиха у стих, не нарушавајући при томе меру његових полустихова. То им није сасвим полазило за руком, па им стога или синтакса изгледа сиромашна и укалупљена или се, с друге стране,

⁶ Уп.: Роман Јакобсон, *Кристина Поморска, Разговори*, Београд, 1998.

⁷ Уп.: Ренато Пођоли, *Теорија авангардне уметности*, Београд, 1975.

⁸ Уп.: Алберт Б. Лорд, *Певач прича I–II*, Београд, 1990.

нарушавају метричке границе. Зато су их критичари често прекоревали због неправилног стиха или због недопустивог елиптирања и насилног скраћивања речи. Чинио је то, између осталих и сам Лаза Костић у својој познатој и полемичкој књизи о Змају. До промене је дошло тек када је, једноставно, напуштен народни стих. При томе је, као што је познато, Војислав Илић тај стих заменио античким хексаметром. Али ни у другим стиховним облицима којима се служио не препознајемо народни стих, као да се на њега сасвим заборавило или као да уопште није постојао код претходних песника, романтичара. Народни стих заменили су страним – дванаестерцем и једанаестерцем из француске поезије – и песници који су дошли после Илића: Милан Ракић и Јован Дучић.

Оваква нагла промена стила може се различито тумачити. Познато је да се књижевност не развија као једнолико напредовање, него у виду смене између стилских праваца и целих формација. Војислав Илић се налази на самој граници када је романтизам – а у прози реализам – сменила наша модерна. Његова поезија код нас заузима књижевноисторијско место право парнасоства, иза чега је следио парнасо-симболизам и симболизам у Ракићевој, Дучићевој и Дисовој поезији. Но ипак, дубина промене, готово преокрета, када се туђи стих узима да би се на домаћи сасвим заборавило, говори о извесном дисконтинуитету у нашој поезији, свеједно што је иначе књижевна еволуција дељива, дискретна, а не континуирана и једнолика. Говори нам то, посредно, и о једној од карактеристика наше културе, поготово када имамо на уму промене у језику. Јер оно што романтичарима није пошло за руком, то ће остварити песници модерне. А оствариће, поред осталог, и зато што су напуштањем народног стиха напустили језик који је из њега ишао – у суштини „вуковски језик”, онако како смо га раније описали.

Пажљивом проучаваоцу неће промаћи да већ код Илића, а у пуној мери код Ракића и Дучића, постоји нови вид синтаксе: изграђеније, еластичније, с покретљивијим деловима који ступају у сложеније језичко-логичке односе, с усаглашеним и интерпункцијом добро рашчлањеним хипотаксичким конструкцијама. То је, разуме се, синтакса „београдског стила”, у чијој су изградњи активног учешћа узимали и песници. Уз то је код Дучића, у његовим путописима и огледима, реченица тако пажљиво грађена да је доведена до савршенства, са извесном звучношћу која нам говори о активираној интонацији, по типу најчешће реторичкој. Разумљиво је онда што се реченица сада с лакоћом води из стиха у стих и из строфе у строфу, понекад дуж целе песме. Први пут су у нашој лирици рима и римовање, опкорачење цезуре и опкорачење стиха, као и пренос и контрапренос реченице из строфе у строфу, не само регуларни

(по правилима изведени) него се употребљавају и с извесном виртуозношћу: с једном врстом игре између оствареног и превареног очекивања ће се одређени песнички поступак појавити. Ова игра је, штавише, доста често служила за означавање завршетка строфе или целе песме, дакле као поентирање, до чега је иначе Дучићу нарочито било стало, и о чему је и писао у својим огледима о српским песницима.

На почетку века српски стих и поезија достигли су своју пуну уметничку зрелост. У основном је изграђен и прилично стабилизovan књижевни језик, усаглашен с потребама једне модерне културе у настајању. Занимљиво је да наши научници новог поколења тада пишу узорним књижевним језиком, као и књижевници, књижевни критичари и теоретичари. То је сигуран знак узајамне повезаности у све једноставнијој култури. И с правом се могло очекивати да ће све више губити свој предмет стари, на почетку поменути прекори о слабом знању језика, недовољној писмености и стилској невештини. Али је однос између језика и поезије, па и уметничке прозе, замршенији него што смо га ми овде описали. Њихов развој не мора тећи (не мора увек) паралелно, и стабилизovани књижевни језик не служи само као чврста подлога на коју се поезија ослања, него може постати и предмет који она у мањој или већој мери разграђује. Десило се то већ код Диса, који је – сасвим неважно да ли хотимично или нехотично – почео да нарушава претходно усавршене језичке и песничке структуре и облике. И критичари су одмах – са мање разумевања и више жестине поново посегли за старим прекорима о неписмености и: стилској невештини.

Можда ћемо се овој доста тамној појави најлакше приближити, са чисто језичке стране, ако се задржимо на синтакси, о којој се овде највише и говорило. Утолико пре што су Дисове најгрубље погрешке управо синтаксичке. Већ смо имали прилике да истакнемо како је он у изврсној песми „Тамница” доследно замењивао ништа мање него однос агенса и пацијенса. То је обртање темељног субјекта-објекта односа, према философско-логичкој терминологији, а он има универзално важење за наше мишљење. Да бисмо боље сагледали чему су уистину водила Дисова нарушавања једном већ сређене синтаксе, вратићемо се поново Дучићу. Он је једном приликом, у огледу о Борисаву Станковићу, казао да је највећи писац „нарочито онај који пише најбољом синтаксом”, а затим додаје: „Синтакса, то је геометрија мисли.”⁹ Дис је, према томе, посредством синтаксе рашчињавао „геометрију мисли”: отуда у његовој поезији толико мрака, ноћи, снова, слутњи, подсвесног и ирационалног. Они се

⁹ Јован Дучић: Сабрана дјела, књига IV, *Моји сапутници*, Сарајево, 1964, стр. 97.

пробијају кад напрсне и коначно се разломи наша уобичајена, разложна и разумљива слика света.

И најзад, да наведемо барем један пример из прозе. И то из прозе Борисава Станковића, о чијој „невештој” и „неписменој” синтакси није писао само Дучић него и сви критичари редом. Други пасус свог есеја „Боре Станковића вилајет” из 1957. године Исидора Секулић почиње тако што донекле двосмислено истиче најтипичнију Станковићеву синтаксичку неправилност: „Он, тај, ту Бора – издашно сам га опет читала, па ми начин говора, локални или лични, у ушима и под пером [...]”¹⁰ Подвучена неправилност у реторици се зове метабола. Код Станковића она изгледа овако: „И уселивши се *ту, она, тамо*, истина на крај вароши али у својој кући, као да одахну.”¹¹ Метабола *ту, она, тамо* – као и толике друге код Станковића – није, међутим, празна: носи додатну и врло важну информацију. *Ту* има анафоричко значење: упућује на оно што је у тексту речено, тј. да је Злата подигла кућу, озидала једну собу и ту се уселила. *Тамо* има деиктичко значење: упућује на место где је кућа, а оно је удаљено од приповедача. Али код Станковића *тамо* има и допунско значење: означава простор на ивици вароши, а она се тог места плаши.

На основу само овог једног јединог примера може се закључити да је синтаксичка неправилност, Станковићева типична метабола, повезана с диференцирањем простора на угодан/неугодан, добар/лош. И заиста код Станковића простор није једнолик, хомоген, без квалитета, него се разликује према степену затворености/отворености и близине/удаљености од средишта вароши, односно периферије. Што је ближи периферији и што је простор отворенији, лик је узнемиренији и подилази га потајни страх. Што је, међутим, ближе средишту и што је простор затворенији, лик се осећа сигурнијим и срећнијим. Очигледно је да овакав, квалитативно издиференциран и активан простор, који видно утиче на понашање ликовна, припада врло давном слоју старобалканске варошке културе.¹² Он се у оваквој облику није могао само у језику сачувати: у непосредноме доживљају и индивидуалној перцепцији, при чему и положај тела узима учешћа. Није се могао ни у самој књижевности накнадно воспоставити, без језика који је очувао специфичну употребу упућивачких речи. На граници језика и књижевности, а то значи и у функционалној по-

¹⁰ Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 5., *Из домаћих књижевности II*, Београд, 1977, стр. 395.

¹¹ Сабрана дела Борисава Станковића, књ. 2, Београд, 1985, стр. 56.

¹² Исцрпан опис простора код Б. Станковића налази се у књизи: Новица Петковић, *Два српска романа*, Београд, 1988.

везаности језичког и књижевног система као саставних делова српске културе (јер се култура дефинише као глобални „систем системâ”), обликован је један специфичан простор који је већ давно био пао у заборав. А књижевни критичари и историчари нису га могли препознати све док су Станковићева синтаксичка одступања проглашавали за слабо знање језика, недовољну писменост и стилску невештину. Све да је и заиста тако, више се ове појаве у српској књижевности не могу објашњавати на стари начин.