

PREGLEDNI RAD

Kornelija IČIN (Katedra za slavistiku Filološkog fakulteta
Univerziteta u Beogradu)

FAKTURA U RAZMIŠLJANJIMA V. MATVEJA, N. BURLJUKA I A. KRUČONIHA

Primljeno 12. 3. 2014.

UDK 821.161.1-1.01:7.03“19“

U radu se analizira pojam fakture u fazi nastajanja ruskog kubofuturizma. Razmatraju se predstave o fakturi, koje u slikarstvu i skulpturi definišu Voldemar Matvej (Vladimir Markov) i Nikolaj Burljuk tokom 1912–1913, kao i razmišljanja Alekseja Kručoniha i Velimira Hlebnjikova o fakturi u poeziji. Polazeći od manifesta Kručoniha i Hlebnjikova “Reč kao takva” (1913), pokazali smo kako se deklarativno zalaganje za fakturu u poeziji transformiše u stvaralačko na primeru pesničke zbirke Kručoniha *Rasprs* (1913).

Cljučne reči: faktura, poezija, ruski kubofuturizam

41

I u poeziji i u slikarstvu ruskog futurizma pojam “fakture” zauzima centralno mesto.¹ Faktura postaje osnovna estetska kategorija na kojoj insistiraju i pesnici, i slikari, i teoretičari.² Među prvima se o fakturi oglašavaju Nikolaj Burljuk sa člankom “Faktura”, objavljenim u zborniku *Samar društvenom ukusu* (1912), i Voldemar Matvej sa člankom “Stvaralački principi u likovnim umetnostima. Faktura” (1913).

Radovi Voldemara Matveja “Principi nove umetnosti” (1912) i “Stvaralački principi u likovnim umetnostima. Faktura” (1913) padaju u vreme pojave futurizma u Rusiji. “Principi nove umetnosti”, koji prvi put progovaraju o dva suprotna puta zapadne i istočne umetnosti (logične, racionalne i nelogične, intuitivne), formulisali su načelo nekonstruktivne

¹ O fakturi su pisali istraživači futurizma (na primer: Hansen-Löve 1984: 15-23; Hansen-Löve 2006: 47-96; Сахно 2002: 155-166; Köhring 2006: 101-124).

² Teoretičar umetnosti Nikolaj Tarabukin fakturi posvećuje posebnu glavu svog istraživanja; za njega je faktura “svojevrsna svakom likovnom delu”, “imanentna slikarstvu u svojoj biti”, ali avangardni umetnici, koje on naziva “fakturistima”, izdvojili su fakturu kao problem i dali “nov kriterijum za ocenu i starog slikarstva” (Тарабукин 1923: 27, 29).

umetnosti koja se ne može podvrgnuti racionalno-konstruktivnom shvaćanju, i time je ovaj rad postao fundamentalan za razvoj ruske avangardne umetnosti. S druge strane, tekst "Stvaralački principi u likovnim umetnostima. Faktura" proširio je pojam fakture na sve tipove umetnosti, a ujedno i na sam pojam fakture, koji postaje umetnička površina na kojoj se sreću dva sveta (realni i nerealni), što će se odraziti na teorijske i pesničke opuse ruskih futurista.

Razmišljajući o umetnosti Istoka, Matvej dolazi do zaključka da je "sva lepota" u "disonanci, u igri teškog i lakog, u ritmu linija, koje se slažu u lirsku himnu Božanstvu", to jest, da "ako se forma, linija, boja, reljef, osvetljenje oslobađaju od nauke, anatomije, perspektive i prirode, onda se otkriva čitav beskonačni svet novih linija, novih boja, novih oblika, rečju, svet novih lepih mogućnosti". On dolazi do zaključka da "slučajnost otkriva cele svetove i rađa čudesa", ali da se lepota slučajnog ne može otkriti konstruktivnim mišljenjem; ona svoje postojanje duguje samo tome što ju je ocenilo i fiksiralo "suptilno oko" (Марков 2002: 27). Definicija slobodnog stvaralaštva kao "majke umetnosti", kao onog što nas uzdiže iznad "ovog sveta", jer je "stremljenje drugim svetovima ugrađeno u čovekovu prirodu", dovelo je Matveja do zaključka da je "od pamtiveka slobodno stvaralaštvo umetnost za sebe", a "gledalac, publika, za njega su potpuno slučajna pojava". Zato, ako "umetnik u svom odnosu prema umetnosti nalikuje primitivnom čoveku, onda će on, nalik njemu, misliti samo o sebi samom" (*ibid.*: 31).

42

U tekstu "Stvaralački principi u likovnim umetnostima. Faktura" Matvej formuliše svoje razumevanje fakture: ona nije materijalna površina, već "buka" koju percipira naša svest, a ta buka u umetnosti nastaje pomoću "boja, zvukova ili drugim putem". Upravo faktura stvara "osećanje materijala", ona obnažuje, očuđava, oslobađa umetničko delo racionalnih potraga za smislom. Markov iznosi zaključak da se "osećaj za fakturu razvijao" kada je "realizam bio u škripcu" i, nasuprot, u vreme realizma taj osećaj se "svodio na nulu" (*ibid.*: 43, 57).

Istraživanja crnačke umetnosti i umetnosti Uskršnjih ostrva, koja je vršio Matvej, zapažanja o obliku, razmišljanja o simbolu-znaku na primeru kineskog pisma i razlike između nacrtanih hijeroglifa i zvučanja kineske reči – sve to je prethodilo kako formalističkim teorijama,³ tako i eksperimentu

³ Razmišljanja Matveja (Markova) o fakturi izvršila su uticaj na radove R. Jakobsona i V. Šklovskog. U članku "Futurizam" iz 1919. Jakobson piše o emancipaciji slikarstva, koja u polje umetnikove svesti uvodi "zapreminske odnose, konstruktivnu asimertiju, disonancu u boji, fakturu", što dovodi do "obnaženog postupka", koji je podrazumevao da "osvešćena

ruskih avangardista. Prvu primenu naučno-teorijskih zaključaka Matveja o fakturi i o crnačkoj umetnosti pronalazimo u umetnosti knjige članova "Udruženja mladih", Rozanove i Filonova.

Briga o fakturi je prisutna i kod neoprimitiviste Aleksandra Ševčenka, koji govori o tome da u umetnosti svuda vidimo "isto ono mešanje materijala, isti princip orazličavanja fakture" (Шевченко 1989b: 44–45). U tekstu "Neoprimitivizam. Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegovi dometi" Ševčenko naglašava da umetnici zahtevaju od svojih dela "dobru fakturu, tj. onaj vizuelni utisak od slike koji stvara njena površina, njen živopis – kičica, punoća boje kao kolorita, karakter gornjeg sloja živopisa, jednom rečju, sve ono što vidimo na površini slike i što se odnosi na njenu realizaciju" (Шевченко 1989a: 57).

Avangardni umetnici uspevaju da oslobode umetnost od likovne, tematske funkcije, razvijajući sam materijal, fakturu i njene mogućnosti. Faktura izražava materijalnu suštinu slike. Linija i boja slike određuju fakturu i kompoziciju slike. Na vezu fakture s bojom i linijom ukazao je još Le Dantju: "Sva saznanja o predmetu u potpunosti prenosi faktura boje u sprezi s fakturom linije. Osim toga, faktura može svojom beskonačnom raznolikošću da prenese i fabulu, čak apstraktni zadatak" (Ле-ДАНТЮ 1992: 329). Faktura služi kao sredstvo estetskog delovanja, budi emocije koje se pojavljuju od percepcije same materije, boje, površine slike. O tome piše i Zdanjevič u tekstu o Larionovu, kada naglašava da je emocionalnost fakture u tesnoj vezi s čulom dodira i čulom mirisa, pa stoga i Larionovljeva zasluga nije samo u stvaranju nove fakture, nego i u tome što umetnik prenosi univerzalno stanje stakla pomoću zbira svih osećanja koja se dobijaju od stakla (Эганбюри 1913: 32).

faktura više ne traži nikakvo opravdanje, postaje autonomna, traži za sebe nove metode osmišljavanja, nov materijal. Na sliku se lepe komadići hartije, sipa se pesak. Najzad, počinju da se upotrebljavaju karton, drvo, lim i sl." (Якобсон 1987: 414-415). Jakobson pravi paralelu u postupcima koje koriste slikarstvo i književnost: "Kubizam i futurizam široko koriste postupak otežalog opažaja, kome u poeziji odgovara stepenasta građa, koju su otkrili savremeni teoretičari" (*ibid.*: 416). Godine 1981. Jakobson će se vratiti pitanju fakture u poeziji u belešci "Faktura jednog Puškinovog katrena". Što se tiče Šklovskog, podsetimo na njegov članak "O fakturi i kontrareljefima", u kome povezuje fakturu sa formalističkom koncepcijom otežale forme, odnosno "otežavanja opažaja" kao estetske recepcije, i gde se umetnikov rad posmatra kao težnja da se "stvori neprekidna stvar čije se svako mesto oseća – fakturna stvar"; on pojam fakture prenosi na zvukovnu materijalnost "samosvojne reči" pesničkog jezika, izjednačavajući time fakturnu i pesničku reč, jer fakturnu reč imamo "u zvučanju, ona se dogovara i dosluša", u: Шкловский 1990: 99).

O fakturi piše takođe Nikolaj Burljuk u prvom futurističkom zborniku *Šamar društvenom ukusu*. U tekstu "Kubizam" on skreće pažnju na površinu i fakturu, dve komponente slikarstva XX veka, zahvaljujući kojima ono počinje da dodiruje, i taj pronalazak on pripisuje Sezanu,⁴ kao analog u poeziji on ističe "vers libre – čiji je jedini i najlepší predstavnik u savremenoj poeziji Viktor Hlebnjikov" (*ibid.*: 97, 101). Podrobnije on posmatra zadatke savremenog slobodnog slikarstva u članku "Faktura", čija je glavna tema "površina slike" i "površinska građa slike", dok su "razmišljanja o idejnom sadržaju slike" odbačena; štaviše, on direktno poziva na "bavljenje prefinjenom petrografijom – tajnama malih divnih zemalja, gde su izmešane planine, ravnine, provalije, mat boja, metalni odsjaj – ti lepi prostori, stvoreni sposobnošću čoveka da vidi, tom esencijom vida-slike" (Н. Бурлюк 1913б: 103-104).⁵ Burljuk vrlo zanimljivo prenosi svoje utiske od pažljivog posmatranja "Katedrale u Ruanu" Monea, gde je "ispod stakla rasla mahovina", čija boja je "imala korenje svojih končića – oni su stremili uvis od platna – prefinjeno mirišljavi" (*ibid.*: 105–106).

44

Na ideje Matveja i Burljuka o fakturi odazivaju se avangardni pesnici pre svega manifestima, ali i svojim pesničkim eksperimentom. Pre svih Kručoniha i Kuljbin – "Deklaracijom reči kao takve" iz 1913. godine. U proglassu "Deklaracija reči kao takve" oni govore o umetniku koji je spreman da se izražava "ne samo opštim jezikom", nego i ličnim, i jezikom koji "nema određeno značenje (koji se nije okamenio), zaumnom", jer mu takav jezik dozvoljava da se izrazi punije (Крученых 1999: 203). Drugim rečima, zaumni jezik, jezik bez određenog značenja i jeste taj sami pesnički cilj za sebe, o kome je govorio Burljuk u vezi s novim slikarstvom, dok je zajednički (opšti) jezik u shvatanju Kručoniha bio blizak Burljukovoj definiciji starog slikarstva kao sredstva "za prenošenje spoljašnjeg oblika predmeta" (Бурлюк 1913б: 106). Odatle ide insistiranje Kručoniha na novoj književnoj formi koja stvara "nov sadržaj", jer su svetu potrebna nova imena, obnovljena čistota, koja se, očigledno, najbolje izražava samoglasnicima što

⁴ Upor.: "Sezan se prvi dosetio da prirodu možemo da posmatramo kao plohu (površinsku tvorevinu). Ako su linija, senčenje, boje bili poznati i ranije, plohu i površinu je otkrilo tek novo slikarstvo. Takođe, tek sada je bila shvaćena beskrajna važnost fakture u slikarstvu" (Н. Бурлюк 1913а: 98).

⁵ O fakturi u starom slikarstvu Burljuk govori kao o nečemu "slučajno dostignutom", jer ona nije bila "sama sebi cilj", za razliku od savremenog slikarstva, koje je u celosti "samo sebi cilj"; zbog toga "stvaralaštvo mnogih savremenih slikara možda je moguće prihvatiti, ako se u njihovim slikama oslobodi faktura od svega slučajnog i nepotrebnog" (*ibid.*: 106–107).

rađaju "vaseljenski jezik" i zaumnom poezijom, u kojoj se "dostiže najviša i konačna planetarnost i ekonomija" (Крученых 1999: 203–204).⁶

Odmah potom Hlebnjikov i Kručoniha 1913. izdaju manifest "Reč kao takva" s ilustracijama Maljeviča i Rozanove, u kojem trasiraju puteve pesnikovog rada sa rečju. Oni izjavljuju da se zalažu za rečtvorstvo budućnjana što umesto okamenjenog jezika stvaraju grub jezik današnjice, koji pre podseća na "testeru ili otrovnu strelu urođenika" (Крученых i Хлебников 1913: 10). Ovakva izjava je nesumnjivo imala polemički karakter. Prvi put se postavlja pitanje fakture jezičkog tkiva, njegove građe, njegovog karaktera. Zahtev iz manifesta "da se piše teško i čita teško, neudobnije od namašćenih čizama ili kamiona u salonu (bezbroy čvorova, zavežljaja, petlji i zakrpa, trnovita površina, vrlo hrapava)" realizovan je u pesničkoj avangardnoj poetici. Nove reči, nepravilnosti i pogreške u jeziku određuju fakturu pesničkog teksta. Faktura reči je neposredno vezana za ideju deformacije reči kojom su bili opsednuti svi futuristi. S jedne strane, to je vodilo ka stvaranju neologizama, s druge – otkrivanju novih mogućnosti "fakturne obrade" reči.⁷ Oni reč doživljavaju kao likovni materijal – mogu da je razvlače i skupljaju, dele i spajaju s drugim delovima reči. Reč se produžava u zvučanju, raseca u korenu, prekomponuje, ona postaje teška oku, uhu i jeziku. Rad na fakturi reči odvodi Hlebnjikova ka oživljavanju arhaičnih oblika i obnovi interesovanja za etimologiju i prajezik, a Kručoniha ka zaumu. Kručoniha piše: "Zaumni jezik dozvoljava da se krune reči u skladu s određenim fonetskim zadatkom" (Крученых 1923: 9). Reč je doživljavana kao tečno stanje, što ju je dodatno povezivalo s bojom u likovnoj umetnosti. Upravo ovu osobinu reči Pavle Florenski pripisuje u zasluge futuristima: njima pripada ovladavanje "neposredno-stvaralačkom tečnom stihijom jezika" (Флоренский 1990: 186).

Fakturna reč je pre svega reč koja se čulno prima. Nikolaj Burljuk je pisao u tekstu "Pesnička načela" iz 1914. da reč "menja svoje osobine u zavisnosti od toga da li je napisana ili odštampana ili zamišljena" i deluje na sva naša čula (Бурлюк 1967: 77–78). Vasilisk Gnjedov je pisao da građevinski materijal poezije ne treba da budu samo zvučne rime, kao mile-

⁶ Kao primer Kručoniha navodi svoju pesmu "o e a / i e e i / a e e e", t.j. molitvu "Oče naš" izgovorenu samo vokalima (*ibid.*: 203).

⁷ Pri konstruisanju reči veliku ulogu je odigrala težnja pesnika ka skraćivanju, o čemu su otvoreno govorili i Kručoniha (umesto "treba" dovoljno je reći "tre" ili umesto "svidati se" – "svi") (cit. prema: Крусанов 1996: 146) i Burljuk: "Ruski jezik treba kompakirati... titlovati... skraćivati... zasecati" (Д. Бурлюк 1994: 41).

nijumima unazad, već i rime koje se mogu okusiti, pomirisati, dodirnuti, videti (Гнедов 1992: 129). Faktura reči se dovodi u vezu sa bojom (živopis, polihromnost) i sa bukom (zvučanje, polifonija). Prvi put se razumeju mogućnosti faktura slova i zvuka.

S tim u vezi su i tvrdnje Kručoniha i Hlebnjikova o slovu kao takvom, izrečene u istoimenom tekstu iz 1913. godine. U njemu futuristi iznose dva stava: da "raspoloženje menja rukopis tokom pisanja" i da rukopis koji se menja od raspoloženja "prenosi to raspoloženje čitaocu, nezavisno od reči". Istovremeno oni postavljaju pitanje o slovima, "vidljivim i opipljivim znacima, kao rukom slerca" (Хлебников и Крученых 1967: 60–61), čime, zapravo, uvode temu fakture u poeziju. Zato budućnjani i odbijaju da svoje pesničko čedo povere sлагаču. Oni predlažu da pisar te samopisne knjige ne bude rečar (pesnik), već umetnik, podsećajući na prve takve eksperimente prilikom izdavanja budućnjanskih knjiga, tj. knjiga Kručoniha: Larionov je prepisivao *Starinsku ljubav*, Kuljbin – *Rasprs*, Rozanova – *Pačje gnezdo... loših reči*...⁸ Neke od knjiga 1912–1913. prepisivao je sam pesnik ili u saradnji sa slikarima: *Svetodkrajja* Kručoniha i Hlebnjikova prepisivali su Kručonihi, Larionov i dr.; *Igru u paklu* Kručoniha i Hlebnjikova prepisao je samo Kručonihi.⁹ Vizuelna, prepisana slova, pod uticajem doživljaja umetnika, po rečima Hlebnjikova i Kručoniha, bila su u stanju da prenesu trenutak "strašne oluje nadahnuća" (Хлебников, Крученых 1967: 61).¹⁰

Intuitivni doživljaj pesme u umetniku, princip slučajnog u njenom ispisivanju, kretanje pera ili boje prilikom pisanja slova po površini papira – sve to je stvaralo pesničku buku, fakturu, t.j. pomak koji je prenosio pažnju s

⁸ Dodajmo i druge knjige tog perioda, koje su prepisali svojom rukom Rozanova (*Bub šumski* Kručoniha i Hlebnjikova), Larionov (*Poluživ* i *Pomada* Kručoniha), Gončarova i Larionov (*Le Futur* Boljšakova), Vasilij Čekrigin (*Ja!* Majakovskog).

⁹ Po mišljenju V. Kričevskog, Kručonihi je, protestujući protiv štamparskog sloga, počeo da "forsira nemarnost i infantilnost rukopisa", trudeći se da piše što je više moguće neravno i "škrabopisno", čime je dokazao da i "antikalgografija zahteva kaligrafsko umeće" (Кричевский 1998: 54).

¹⁰ U komentarima uz "Deklaraciju reči kao takve" N. Gurjanova navodi odlomak iz "Game samoglasnika" Kručoniha i Hlebnjikova iz 1914, koja razvija misao o uzajamnom dopunjavanju "apstraktnih vizuelnih i zvučnih elemenata u procesu intuitivnog saznavanja": "Već sam govorio o važnosti crteža (o slovu, o rukopisu i dr.) dela, sada se može pisati ne samo samoglasnicima ili suglasnicima nego i običnim zvucima, pri čemu se raznovrsnost i nijanse prenose različitim crtežom različitih slova!"; "da bismo preneli potpunu slobodu književnog stvaralaštva, mi koristimo slučajne reči kako bismo se oslobodili sivea, proučili muziku reči, slogova, zvuka"; "Razlika između reči koje su nekada postojale i naših reči je kao razlika između pojma i doživljaja" (Гурьянова 1999: 396).

idejno-smisaonog nivoa pesme na materijalni – slovo i zvuk. U ovom kontekstu umetnička koncepcija Kručoniha, izgrađena na dinamičnosti jezika, na njegovim “skliskim” elementima podložnim transformacijama, podržavala je fakturu u poeziji. Slučajni spoj reči bliskih po zvučanju postaje osnova momentalnog pisma Kručoniha,¹¹ koje prenosi intuitivno razumevanje neuhvatljivog, promenljivog, pokretnog jezika.¹² To čisto zvučanje, faktura reči, omogućavalo je da izbiju na površinu najdublji slojevi nesvesnog i budu ispisani odgovarajućim bojama. Zato futuristi biraju za svoja izdanja litografiju, jer je ona nemi krik rukopisa nesvesnog,¹³ u njoj su slova oslobođena od predmetnosti, od pisanja u redu, od jednog zadatog pravca, pa tako zvuci postaju analogni suprematističkim ravnima Maljeviča kao ovaploćenju čistog dinamizma i mogućnosti da se izade u kosmički, transcendentni prostor, u bespredmetnost. Suprematistički pokušaj Maljeviča da se sav predmetni svet svede na nulu i iskorači izvan nule, u prazan prostor (koji se od vremena Kanta shvata kao čista, prazna forma, što izražava ideju Ništa), predstavljao je eksperiment vizuelne rekonstrukcije ideje zauma, koju je predlagao Kručoniha.¹⁴

U *Rasprsu*, jednoj od najizražajnijih ranih knjiga sa tendencijom ka zaumu, vidimo brzi tempo pesničkog govora koji dovodi do morfološkog pomaka (галь ся; пугаль; взорваль; в спрят; батульба), do ritmičkih smena (dvoiktusnog i jednoiktusnog akcenatskog stiha), do paronimijskih ponavljanja (глаз глав; слух слуг; чорт чрево), do paronomazije (окончен – утончен; смерти – сердце), do neočekivanih složenih rima (испугался – откуда галь ся; вдәли кол – далеко; копыты – и ты).¹⁵ Ritmičku brzinu Kručonihovog

¹¹ O momentalnom pismu Kručoniha J. Bobrinska piše kao o formulaciji “osnovnih principa zaumnog jezika”, ono je “poseban način aktualizacije nesvesnog”, bez kojeg umetničko delo, po rečima Kručoniha, gubi “ono najvrednije” (Бобринская 2003: 98).

¹² J. Bobrinska razmatra “princip slučajnosti” Markova u kolažima Kručoniha 1910-ih, koji su u sebi spajali “etikete, crteže, apstraktne nalepnice hartije u boji, fotografije, ponekad rukopisne tekstove”, čija je haotična izmešanost stvarala “utisak ‘zaumnog koncerta’” (Бобринская 2005: 116).

¹³ S druge strane, J. Kovtun tačno primećuje trag rukopisnih srednjovekovnih knjiga na rukopisnim knjigama futurista, podsećajući takođe na pozivanja N. Burljuka na radove N. Fjodorova, koji je istraživao estetski značaj drevnih slova (Ковтун 1989: 79).

¹⁴ U svojoj poznatoj studiji “Poetika A. J. Kručoniha u vreme ‘41’”. Nivo zvuka” R. Cigler skreće pažnju na Kručoniho “suprematističko shvatanje” samoglasnika, takođe na njegove pojmove “teška, otežala faktura” i “brza, laka faktura”, koji su “karakteristika likovnog sveta Maljeviča” (Циглер 1982: 237).

¹⁵ Podrobnije o fakturi u knjizi *Rasprsa* videti: Ичин 2009: 281–294.

stih i ekonomiju govornih sredstava (putem uvođenja morfoloških analoga u neologizmima), koji opterećuju čulo vida, čulo sluha i čulo govora, vešto su pratila leteća slova koja se odvajaju od zemlje, a koja su slikali Kuljbin i Rozanova u prvom i drugom izdanju iz 1913.¹⁶ U prvom izdanju zbornika već su same korice Kuljbina s ručno ispisanim imenom Kručoniha i nazivom *Rasprs* govorila o kontrastu, disharmoniji, suprotstavljenosti centripetalne i centrifugalne sile, na kojima je bio izgrađen zbornik. Dalje se to potvrđivalo slovima usmerenim ka raznim pravcima, koja su stvarala utisak slova koja padaju i podižu se, lete ("ь" u reči obesiti se – "повѣситься")¹⁷ i sudaraju se (vukukonji – "тянуткони", letimdoamerike – "лечукамерикам").

48

Unikalno čitanje Kručonihovog zauma predstavljaju crteži Maljeviča uz knjigu *Rasprs*; kubistički crteži "Molitva" i "Smrt čoveka istovremeno na aeroplanu i na železnici" svojim površinama-presecima treba vizuelno da proniknu u zaumno-transcendentni prostor, poput zaumne sposobnosti Kručoniha da skroz vidi predmete, o čemu je govorio u deklaraciji "Novi putevi reči": "Mi smo presekli predmet! Počeli smo skroz da vidimo svet" (Крученных 1967: 71). Zato u "Molitvi" ispučene ravni s metalnim bljeskom i zvukovne vibracije zadobijaju antropomorfizovani lik žene u molitvi; s druge strane, u drugoj litografiji Maljevič pokušava da vizuelizuje prasak pesničkog pomaka Kručoniha mehaničkim sudarom dve brzine, ograničene svojom predmetnošću (aeroplanom i vozom). U svakom slučaju, eksplozije Kručoniha, Maljeviča i Rozanove objedinjavala je zajednička misao o neophodnosti praska u svim oblicima umetnosti; u tom smislu se sama knjiga *Rasprs* pretvarala u bombu, čime je, saglasno Gurjanovoj, tragom Ničea i Malarmea, bila iskorišćena "ključna metafora u modernističkom diskursu" (Gurianova 2002: 27).

Korišćenje u knjizi papira različitog formata, boje i tipa (od omota za bombone do providnog papira), a takođe različite tehnike (litografije, hektografa, grafitne olovke, štamparskog sloga), koje je pesnik poveravao različitim autorima, stvarana je neophodna heterogenost; ona je trebalo da istakne pesničku zamisao, da obrati pažnju na slovo kao takvo, da razume fakturu same knjige. U drugom izdanju knjige *Rasprs* briše se granica između

¹⁶ O živim slovima Kručoniha Sergej Tretjakov je pisao: "I zaista, ona lete, kotrljaju se, igraju trule kobile, penju se i galopiraju po celoj stranici. Ljudi se čude: to su stihovi? Ne, nisu stihovi. To su crteži; u njima prevladuje grafika, ali slova grafika, koja nosi sa sobom, kao muzičku pratnju, osećanje zvučanja i nagomilavanje asocijacija povezanih s rečezvucima" (Третьяков 1991: 532).

¹⁷ Svi citati iz dva izdanja zbirke *Rasprs* navode se u originalnoj ortografiji.

slova (pisma, teksta) i crteža. Same korice koje je ilustrovala Olga Rozanova prenose zvukovno i vizuelno jedinstvo naziva *Rasprs*; njega dodatno naglašavaju futuristička tema grada-smrti i kubofuturistički praskovit postupak u umetnosti (fabrički dimnjaci što se puše i nestabilne gradske zgrade koje se prelamaju u prostoru). Vizuelni, taktilni doživljaj letećih slova različite veličine na obojenoj stranici primorava čitaoca da se zaustavi upravo na slovu u svim njegovim "hipostazama": likovnoj, zvukovnoj, prostornoj, dinamičkoj. Skrenimo pažnju, na primer, na zeleno-narandžasto zvučanje zaumnog "беляматокияя", koje po dijagonali preseca ravan, a koje nose lastavičina krila i pojedina lebdeća slova poput "т", "п", "д".

Umesto crno-belih crteža Kuljbina, Rozanove, Gončarove, Maljeviča u prvom izdanju zbirke, u drugom izdanju knjige *Rasprs* zaumni stihovi Kručoniha, preneti autorskim rukopisom, dobijaju obojenu bespredmetnu ramovsku konstrukciju. Više odgovara pesničkoj zamisli crtež Olge Rozanove za drugo izdanje *Rasprsa*, koji ispunjava stranicu lučističkim "praskom" forme, paralelnim ludom ritmu stihova. Kompoziciono i znakovno jedinstvo rukopisa, crteža, boje i zvuka (možda i pod uticajem obojenog zvuka kod Skrjabina) na površini lista hartije potvrđuju mnogi primeri. Vizuelna percepcija letećih slova različite veličine na obojenoj stranici primorava da se usredsredimo upravo na slovo u svim njegovim "hipostazama": likovnoj, zvukovnoj, prostornoj, dinamičkoj. Tu je, na primer, stih-definicija "нони: умертвители", koji posebnim stilom pisanja slova "m" i "li" umanjenim slogom (zarad dodatnog smisaonog opterećenja – orijentacije na "um", koji beži u "mrtvo", i na upitnu rečcu "li", s kojom ostajemo pred nerazrešenim tajnama) dobija odgovarajući živopisni znak na površini – ravnu liniju debljine slova (kardiogram umrlog ili nadgrobnu ploču).¹⁸

Pokretna, živa slova pesme "Vukukonji", ispisana prvo krupnim (4 stiha), potom sitnim rukopisom (naredna 4 stiha), sa izdvojenim zaključnim slovima-stihovima "вдали / кол / далеко", koji su napisani najkrupnijim rukopisom, prikivaju pogled perspektivom koju otkrivaju, a to su "preteća" slova koja jurišaju na čitaoca. Pesma je uokvirena takođe "pretećim" oštrougaonim oblicima, koji zadobijaju formu koca. Uravnoteženo-napetim se čine slova pesme "Vukukonji" u pratnji apstraktnog crteža u zelenoj, ljubičastoj, plavoj i crnoj boji. Nasuprot ovome, dinamičnost je karakteristična kako za reči-stihove pesme "Rasprs" tako i za ljubičasto-crni crtež koji svojom rasprsnutošću na dva dela u potpunosti prati stihove (u donjem levom uglu

¹⁸ Drugo izdanje knjige *Rasprs* citira se po: Будетлянский клич! 2006: 116–141.

prikazan je konj u galopu sa istaknutom crvenom bojom temom vatre, u gornjem desnom uglu – konture posećenih "ив" i "див"). Na ovoj stranici, kao i na narednoj, zajedno s pesmom "Zastraš" crtež kao da prodire u stihove i obrnuto. Ako je pesma "Rasprs" napisana u vidu lestvice i pomalo pome-rena u stranu kako bi se "provukla" između crteža, stihovi pesme "Zastraš" su smešteni u gornji levi ugao lista, dok apstraktni ornament Rozanove u crno-narandžastim tonovima izlazi na prednji plan i zauzima tri četvrtine lista, uokviravajući pesmu sigurnim pravolinijskim i sferičnim potezima kičice. S druge strane, u pesmi "Bez misli" od ženskog akta, smeštenog na levoj strani lista, prostiru se u raznim pravcima (gore i dole) reči-stihovi, koje time kako su napisane kao da imitiraju nastanak pesme inspirisane naslikanim, što se dodatno ističe narandžastim i zelenim lučističkim linijama između reči-stihova.

50 Posebnu pažnju zavređuje stranica knjige izrađena tehnikom hektografije ("Oko glava završeno"), koju će Kručonihi obilato koristiti prilikom izdavanja knjiga kavkaskog perioda,¹⁹ povezujući ih i na taj način s Kavkazom iz pomenute pesme. Dečji crtež jednookog čovečuljka i leptira, zvuci dečje brzalice u stihovima "мис – кис – рис" – sve na tom listu govori o dečjoj neposrednosti, uključujući i zvučni doživljaj sveta, zasnovan na različitim ponavljanjima (paronimija, paronomazija, rima). U tom duhu je stvorena i pesma "Kralj drži đavola", ali u njoj Kručonihi koristi štamparska slova i slogove (poput "чаша полн") različite veličine i kvaliteta otiska na hartiji, u zavisnosti od debljine sloja boje i pritiska na nju. Slovo "о" (loptasto, okruglo što se podiže uvis "о") koje ispada, izleće iz reda, pojačava dominantnost asonantnog "о" u četiri retka naporedo s dominantnim aliteracijskim "ч" i "р".²⁰

¹⁹ V. katalog knjiga kavkaskog perioda: Крученых 2002. U periodu 1917–1921. Kručonihi u Tiflisu i Bakuu izdaje niz knjiga u litografskoj tehnici, hektografom, ispod indigo hartije, ispisanih grafitnom olovkom, tušem, gvašem, u obliku kolaža, koristeći štamparski slog ili pisaču mašinu. Najčešće su autografska izdanja Kručonihi u tifliskom periodu izdata kao kombinovana tehnika, na papiru različite fakture i veličine, kako donosi i opis kolekcije (42 naslova, 58 primeraka) koja se čuva u Muzeju Majakovskog u Moskvi. Kručonihi zapravo nastavlja tradiciju stvaranja samopisnih knjiga iz 1912–1913. godine, u kojoj su učestvovali i stihovima i crtežima njegovi avangardni saborci Rozanova, Hlebnjikov, Larionov, Kamenski, Filonov, Terentjev, K. Zdanjevič, Rodčenko, Večorka. – O avangardnom životu u Tiflisu v.: Никольская 2000, Никольская 2002, 11–38.

²⁰ Ova pesma razvija temu đavola iz "Vukukonji" (lik "rogatog"), zadatu zvukom "ч" (чорт), a takođe i naredna pesma "Nove scene iz 'Igre u paklu'", svojevrsni nastavak zbirke Kručonihi i Hlebnjikova iz 1912. godine.

U pesmama "Urastao sam u zemlju" i "Lupa u srcu" Kručoniha koristi različite stamparske slogove, čiji otisak i razmeštanje na papiru stvaraju utisak volumena, pokreta i ritmičnosti (dodavanja brzine ili usporavanja, računajući i pauzu između reči); osim toga, rad Kručoniha sa stamparskim slogom predstavlja svojevrstni slovni kolaž. Bez obzira na temu smrti i stvaralaštva u ovim pesmama, očito polemički nastrojenim u odnosu na pesmu Ljermontova "Izlazim na cestu u samoći",²¹ njihov likovni okvir je dat u radosnim, premda statičnim žuto-ružičastim tonovima ("Urastao sam u zemlju"), i u dinamičnim, ljubičastim tonovima koji prodiru u stihove ("Lupa u srcu").

Ovi eksperimenti su vodili ka zaumnim stihovima Kručoniha, kojima se završava zbornik *Rasprs*. Svoje zaumne i vasseljske stihove pesnik propraća teorijskim razmišljanjima o zaumnom jeziku, kome čovek pribegava "u važnim trenucima", kada nešto snažno doživljava; potvrdu za rečeno Kručoniha pronalazi u zaumnim rečima hlista Šiškova,²² izrečenim u *religioznoj* ekstazi.²³ Zaumni stihovi s kraja zbirke *Rasprs*, koji su se pojavili nekoliko meseci nakon obavljanja u zbirci *Pomada* triju pesama, napisanih "na sopstvenom jeziku", čije reči "nemaju određeno značenje" – "Дыр бул щыл", "Фрот фрон ыт" i "Та са мае" – odlikuju se pre svega lebdjenjem i letom; oni i jesu ti sami "vanreci" (kako je Kručoniha nazvao svoju zbirku poezije iz 1917. godine), reči u slobodnom letu. Tako, na primer, zaumne reči-zvuci-slogovi "и / че / де <...>", obrnuto proporcionalno u odnosu na crtež kućice na planini, lete u bezdan ili postaju skamenjene u slobodnom prostoru. Poseban dinamizam karakteriše zaumnu pesmu "Seržamelepeta", koju prate tema cveta i vatre na crtežu (u donjem levom i gornjem desnom uglu), a takođe i poredane u red s leve strane ljubičasto-crne figure u pokretu što podsećaju na oslikavanje srednjovekovnih inicijala. Pažnju posebno skreću slovni oblici podvučeni isprekidanom i punom crvenom i crnom linijom nagore ili nadole, kao afirmacija mogućeg pravca ili čitanja zaumnog jezika. Još radikalnije izgleda

²¹ Up. kod Kručoniha: "я в землю врос", "забился", "не слышу умиленья", "подай мнѣ силы", "сростись с могилой", "стучится в сердце", i kod Ljermontova: "я б хотел забыться", "но не тем холодным сном могилы", "чтоб в груди дремали жизни силы", "чтоб <...> мой слух лелея".

²² Hlisti (ruska reč u značenju bič) – jedan od najstarijih neckrvenih religioznih pokreta među pravoslavnim hrišćanima, nastao sredinom XVII veka; naziv potiče od obreda samobičevanja ili od izmenjene reči "hristi", jer zvanična duhovna lica nisu dozvoljavala upotrebu Hristovog imena u nazivima sekti.

²³ Po mišljenju V. Markova, "teoretski, knjiga *Rasprs* je važna, jer se upravo ovde Kručoniha prvi put poziva na jezički izraz kod ruskih religioznih sektanata, kao prethodnice njegovog *zauma*" (Markov 1968: 202).

stranica od samih samoglasnika – na vaseljskom jeziku: slova-zvuci-krici koji padaju nadole na ljubičastom fonu ("oey / oyo / ae / ee / ии / у / ю") jesu eksplozija i pobuna protiv svega statičnog, racionalnog, utemeljenog u zemaljskom.

Probijanje u onostrano, sveopšte razumevanje i momentalno usvajanje svih jezika Kručonih je objavio u faktografskim stihovima, podvučenim crvenom linijom koji emituju crvenu svetlost: "27. aprila u 3 sata popodne momentalno sam do savršenstva ovladao svim jezicima. Takav je pesnik današnjice". Pesma "То оцнѣг кайд" uokvirena je sa dve ljubičaste ravni koje se ne dodiruju, štaviše, različito su usmerene, što treba da istakne prostorni pomak, koji se već dogodio u pesničkom jeziku. Poslednja reč je pripala jevrejsko-ruskim slovima koje je ispisao Natan Altman (spajajući hebrejsko slovo šin "ש" u rusko "и", odnosno praveći stilizaciju ruskog "ш" i "и" u duhu hebrejskog pisma), čiji smisao je zapravo budućnjanski poklič "шиш" ("šipak").

52

Pitanje fakture pesničke reči, koje su pokrenuli Matvej i Burljuk, duboko je uznemiravalo Kručoniha. O tome govori i činjenica da on piše članak "Faktura reči", u kome daje definiciju: "Faktura je pravljenje reči, konstrukcija, ređanje slojeva, nagomilavanje, razmeštanje na ovaj ili onaj način slogova, slova i reči" (Крученных 1922: 3). Kada je pisao "Fakturu reči" 1922, Kručonih je za sobom imao već stotinu pesničkih knjiga, pri čemu su više od polovine činile samopisne knjige, koje su na svoj način razrađivale fakturu stiha, slova, zvuka. Knjiga *Rasprs* je, svakako, bila prva u kojoj se eksperimentisalo s fakturom. Izlazak u zaumni i vaseljski jezik na kraju knjige predstavljao je zapravo ovaploćenje samosvojne reči, reči za sebe, definisane u Kručonihovom i Hlebnjikovljevom manifestu "Reč kao takva" iste te, 1913. godine.

LITERATURA

- Gurianova, Nina. 2002. "A Game in Hell, hard work in heaven: Deconstructing the Canon in Russian Futurist Books". U: *The Russian Avant-Garde Book 1910 – 1934*. New York: The Museum of Modern Art: 24–32.
- Köhring, Alexandra. 2006. "Die Malweise in der russischen Avantgarde der 1910er Jahre. Zur Vorgeschichte der Faktura". U: *Faktur*. Wien/München: Wiener Slawistischer Almanach: 101–124.
- Markov, Vladimir. 1968. *Russian Futurism: A History*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

- Hansen-Löve, Aage. 1984. “Faktura, fakturnost”. U: *Pojmovnik ruske avangarde 1*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: 15–23.
- Hansen-Löve, Aage. 2006. “Wie ‘faktura’ zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde”. U: *Faktur*. Wien/München: Wiener Slawistischer Almanach: 47–96.
- Бобринская, Екатерина. 2003. “Теория ‘моментального творчества’ А. Крученых”. U: Бобринская, Екатерина. *Русский авангард: истоки и метаморфозы*. Москва: Пятая страна: 94–117.
- Бобринская, Екатерина. 2005. “‘Принцип случайного’ в теории нового искусства В. Маркова”. U: *Волдемар Матвей и “Союз молодежи”*. Москва: Наука: 113–124.
- Будетлянский клич! Футуристическая книга*. 2006. Москва: Фортуна Эл.
- Бурлюк, Давид. 1994. *Фрагменты из воспоминаний футуриста*. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.
- Бурлюк, Николай. 1913а. “Кубизм”. U: *Пощечина общественному вкусу*. Москва: Издание Г. Л. Кузьмина: 95–101.
- Бурлюк, Николай. 1913б. “Фактура”. U: *Пощечина общественному вкусу*. Москва: Издание Г. Л. Кузьмина: 102–110.
- Бурлюк, Николай. 1967. “Поэтические начала”. U: *Манифесты и программы русских футуристов*. München: Wilhelm Fink Verlag: 77–80.
- Гнедов, Василиск. 1992. “Глас о согласе и злогласе”. U: Гнедов, Василиск. *Собрание стихотворений*. Trento: Università di Trento: 129.
- Гурьянова, Нина. 1999. “Комментарии”. U: Крученых, Алексей. *Память теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Крученых*. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities: 340–452.
- Ичин, Корнелия. 2009. “Вопрос фактуры: Взорваль Крученых”. U: *Russian Literature*. LXV–I: 281–294.
- Ковтун, Евгений. 1989. *Русская футуристическая книга*. Москва: Книга.
- Кричевский, Владимир. 1998. “Типографика футуристов на взгляд типографа”. U: *Терентьевский сборник 2*. Москва: Гилея: 43–74.
- Крученых, Алексей. 1922. *Фактура слова. Декларация*. Москва: МАФ.
- Крученых, Алексей. 1923. *Фонетика театра*. Москва: Тип. ЦИТ.
- Крученых, Алексей. 1967. “Новые пути слова”. U: *Манифесты и программы русских футуристов*. München: Wilhelm Fink Verlag: 64–73.
- Крученых, Алексей. 1999. *Память теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Крученых*. Berkeley.
- Крученых, Алексей i Велимир Хлебников. 1913. *Слово как таковое*, Москва: Тип. “Я. Данкин и Я. Хомутов”.
- Ле-Дантю, Михаил. 1992. “Живопись всеков”. U: Сарабьянов, Дмитрий. *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях*. Москва: Советский художник: 327–333.
- Марков, Владимир. 2002. *Статьи. Каталог произведений. Письма. Хроника деятельности “Союза молодежи”*. Рига: Nerutns.
- Никольская, Татьяна. 2000. “Фантастический город”. *Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921)*. Москва: Пятая страна.
- Никольская, Татьяна. 2002. *Авангард и окрестности*. Санкт-Петербург: Изд. Ивана Лимбаха.

- Сахно, Ирина. 2002. “Фактура слова в кубофутуризме”. У: *Русский кубофутуризм*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин: 155–166.
- Тарабукин, Николай. 1923. *Опыт теории живописи*. Москва: Изд. Пролеткульта.
- Третьяков, Сергей. 1991. “Бука русской литературы”. У: Третьяков, Сергей. *Страна-перекресток*. Москва: Советский писатель: 530–538.
- Флоренский, Павел. 1990. “Мысль и язык: Антиномия языка”. У: Флоренский, Павел. *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва: Правда: 152–199.
- Хлебников, Велимир і Алексей Крученых. 1967. “Буква, как таковая”. У: *Манифесты и программы русских футуристов*. München: Wilhelm Fink Verlag: 60–61.
- Циглер, Розмари. 1982. “Поэтика А. Е. Крученых поры ‘41’°. Уровень языка”. У: *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia: Università degli Studi di Venezia: 231–258.
- Шевченко, Александр. 1989а. “Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения”. У: Гончарова, Наталия, Михаил Ларионов і Александр Шевченко. *Об искусстве*. Ленинград: Фонд “Ленинградская галерея”: 53–68.
- Шевченко, Александр. 1989б. “Принципы кубизма и других течений живописи всех времен и народов”. У: Гончарова, Наталия, Михаил Ларионов і Александр Шевченко. *Об искусстве*. Ленинград: Фонд “Ленинградская галерея”: 35–48.
- Шкловский, Виктор. 1990. “О фактуре и контррельефах”. У: Шкловский, Виктор. *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933)*. Москва: Советский писатель: 98–100.
- Эганбюри, Эли. 1913. *Н. Гончарова. М. Ларионов*. Москва: Изд. Ц. Мюнстер.
- Якобсон, Роман. 1987. “Футуризм”. У: Якобсон, Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс: 414–420.

Abstract

THE CONCEPT OF *faktura* IN THE WRITINGS OF V. MATVEY, N. BURLYUK AND A. KRUCHENYKH

The paper discusses the concept of *faktura* in the early stages of Russian Cubo-Futurism by focusing on the representation of *faktura* in painting and sculpture as defined by Voldemar Matvey (Vladimir Markov) and Nikolai Burlyuk in 1912-1913, and in poetry as envisaged by Alexey Kruchenykh and Velimir Khlebnikov. Based on Kruchenykh's and Khlebnikov's manifesto *Word as Such* (1913), the paper shows how their declarative insistence on facture in poetry transforms into creativity in Kruchenykh's collection of poetry *Vzorval'* (*Exploidity*).

Key words: *faktura*, poetry, Russian Cubo-Futurism