

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ

Kameni spavač Maka Dizdara
i ruska književna avangarda

BIBLIOTEKA BOSNISTIKA | **MONOGRAFIJE**

B

KNJIGA 3

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ

**KAMENI SPAVAČ MAKA DIZDARA
I RUSKA KNJIŽEVNA AVANGARDA**

© Slavistički komitet i Adijata Ibrišimović-Šabić; prvo izdanje, 2010.

Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne smije se umnožavati na bilo koji način ili javno reproducirati bez prethodnog dopuštenja izdavača i autorice.

Izdavač

Slavistički komitet, Sarajevo

Filozofski fakultet u Sarajevu, F. Račkog 1, Sarajevo, BiH

tel. (+387) 33 253 170 e-mail info@slavistickikomitet.ba

www.slavistickikomitet.ba

Izdavački savjet Biblioteke *Bosnistika* – Književnost i kulturalne studije
Đenana Buturović, Enes Duraković, Dejan Đuričković, Sanjin Kodrić,
Zvonko Kovač, Nazif Kusturica, Munib Maglajlić, Angela Richter,
Fahrudin Rizvanbegović, Elbisa Ustamujić, Bogusław Zieliński

Glavni urednik

Senahid Halilović

Urednik

Sanjin Kodrić

Recenzenti

Enes Duraković

Marina Katnić-Bakaršić

Nazif Kusturica

Adijata Ibrišimović-Šabić

Kameni spavač
Maka Dizdara
i ruska književna
avangarda



Sarajevo, 2010.

B

KNJIGA 3

Objavljivanje ove knjige finansijski su podržali Ministarstvo obrazovanja i nauke Kantona Sarajevo te Fondacija za izdavaštvo / nakladništvo Federacije BiH.

SADRŽAJ

I. Uvod	7
II. Načela ruske avangarde i <i>Kameni spavač</i> Maka Dizdara	10
1. Opće odrednice (negativni znanstveni model)	10
2. Konstruktivna načela ruske avangarde i <i>Kameni spavač</i>	13
2.1. Orijentacija na riječ / <i>ustanovka na slovo</i> /	14
2.1.1. Širenje semantičkog opsega – inovacija poetskog jezika ..	16
2.1.2. Faktura, grafičko izdvajanje, pomak (<i>sdvig</i>) – semantičko opterećenje.	33
2.2. Orijentacija na “tuđi jezik” i “tuđu poruku”	41
2.3. Ekfrazis <i>Kamenog spavača</i> ili <i>Kameni spavač</i> kao ekfrazis	53
2.4. Konstruktivno načelo i problematika žanra	71
2.5. Načelo konflikta / katahreza.	76
III. Zaključak	81
Izvori	85
Rezime	89
Summary	92
Резюме	95
Imenski indeks	99
Predmetni indeks	101
O autorici	107

I. UVOD

U savremenoj književnoj nauci pod avangardom se najčešće podrazumijeva umjetničko razdoblje između 1910. i 1935. godine 20. stoljeća, odnosno “stilska formacija”, kako je definira Aleksandar Flaker, ili “povijesna avangarda”, u smislu Petera Bürgera.¹ Avangarda kao pojam u tom smislu koristi se za obilježavanje umjetničkih pojava tog perioda koje su nastupale pod različitim nazivima: ekspresionizam (njemačkog porijekla), futurizam (italijanskog i ruskog porijekla), nadrealizam (francuskog porijekla); zatim zapadnoevropski dadaizam, kasnije i zenitizam u hrvatskoj i srpskoj književnosti, sumatraizam u srpskoj, poetizam u češkoj književnosti, sovjetski konstruktivizam itd. Pojam avangarde se, dakle, koristi za obilježavanje onih pojava kojima je zajednička osobina bila “niječni odnos prema ustaljenim strukturama i stilskim formacijama” i čije je stilsko zajedništvo “nastalo u stalnoj opoziciji prema tekstovima vremena što je avangardizmu prethodilo.”²

U svojim knjigama i tekstovima o ruskoj avangardi A. Flaker naglašava da se ruska avangarda kao formacija konstituirala ne samo u opoziciji prema realizmu već i prema modernizmu. Pojam modernizma A. Flaker upotrebljava za obilježavanje stilskih skupina impresionizma, simbolizma i secesije, dok avangardu definira kao pojam koji treba da obuhvati raznolike književne skupine čije se jedinstvo očituje u njihovoj opoziciji prema naglašenom estetizmu modernizma.³

Polazeći od ovakvih književnoumjetničkih periodizacija i uvjetnosti njihovih shematskih sistematizacija, svjesni smo da svako umjetničko vrijedno djelo neumitno i “bezobzirno” prekoračuje granice periodizacijskih shema i ograde vlastite historijske, prostorne pa i jezičke omeđenosti, kao što redovito prevazilazi i ograničenja manifestnih i programskih određenja.

¹ Usp. Flaker, A. (1976) *Stilske formacije*. SN Liber, Zagreb; Oraić-Tolić, D. (1990) *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb; Oraić-Tolić, D. (1996) *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb.

² Flaker, A. (1984) *Ruska avangarda*. SN Liber / Globus, Zagreb, str. 16.

³ Usp. Flaker, A. (1984), str. 60.

Polazeći nadalje od povijesnosti avangarde i pojma umjetničke avangarde u značenju koje mu daje A. Flaker (kad je u pitanju ruska avangarda), uzimajući u obzir i sve specifičnosti razvoja bosanskohercegovačke književnosti, u kojoj svakako dolazi do utjecaja ideja avangardne književnosti i umjetnosti (istina s izvjesnim zakašnjenjem), svakako da smo u vidu imali i pojam avangardne kulture, odnosno evropske avangarde kao cjelovite utopijske kulture, kako je određuje Dubravka Oraić-Tolić u svojim knjigama *Teorija citatnosti* i *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*.⁴ Naime, prema ovoj autorici, pojam avangardne kulture omogućuje da se umjetnost 20. stoljeća istražuje kao jedinstven i nedjeljiv proces, što stvara uvjete za lakše razumijevanje pojave avangardnih stilskih tendencija u 50-im i 60-im godinama 20. stoljeća, koje očigledno ne pripadaju avangardnom umjetničkom razdoblju u užem smislu.⁵

Kad je riječ o avangardnoj kulturi, ako prema D. Oraić-Tolić avangardnu povijesnu kulturu zamislimo kao krug krugova u kojem najvažniju ulogu igraju središte i periferija,⁶ suodnošenje i sučeljavanje poetike i programskih načela ruske književne avangarde sa najznačajnijom zbirkom

⁴ Usp. Oraić-Tolić, D. (1990, 1996).

⁵ Parafrazirajući Jurija Lotmana, A. Flaker će u knjizi *Stilske formacije* (1976) posebno istaći da avangarda ne teži stvaranju cjelovite stilske formacije, i upozorit će, također, na širok opseg utjecaja avangardnih umjetničkih načela na književnost 20. stoljeća općenito: "(...) ona je antiformalna, a čim njezini postupci uđu u veće strukturirane cjeline – oni prestaju biti avangardnim. Zračenje načela avangarde znatnije je stoga od njezinih ostvarenja, zona djelovanja na književnost 20. st. daleko veća od njezinog jezgra, pa će biti da o avangardi kao stilskoj formaciji možemo govoriti samo uvjetno, uvijek iznova naglašavajući njezine suprotnosti unutar jedinstva u prevrednovanju sustava i opiranju izgradnji bilo kojeg novog i zatvorenog sustava." (Istakla A. I. Š.), str. 208.

⁶ U svojoj *Teoriji citatnosti* (1990) Dubravka Oraić-Tolić sinhronijski model avangardne povijesne kulture razjašnjava pomoću kategorijalnog semiotičkog četverokuta (semantika+sintaktika+pragmatika+kulturna funkcija). Desete i dvadesete godine 20. stoljeća bile su vrhunac avangardnog umjetničkog razdoblja u kojem se, na poetici ruskog futurizma i akmeizma, mogu jasno označiti i središnji i periferni model avangardne kulture po terminologiji ove autorice. "Osnovna značajka *središnjeg modela* avangardne kulture na *semantičkoj je razini* bila *destrukcija* svih poznatih, a napose institucionaliziranih smislova europske civilizacije, na *sintaktičkoj razini* načelo *aleatoričke montaže*, na *pragmatičkoj razini* *monološka svijest* (...), na razini *globalne funkcije*, (...), takvo "prevrednovanje svih vrijednosti" (...) u kojemu je vlastita civilizacija trebala biti iz temelja *srušena* (...).

Osnovna značajka *perifernog modela* avangardne kulture na *semantičkoj je razini* bila *konstrukcija novih*, dotad *nepoznatih smislova*, na *sintaktičkoj razini* načelo *intelektualne montaže*, na *pragmatičkoj razini* *dijaloška svijest* koja svoje poruke ne želi nikomu nametati, nego ih razlistati u bezbroj mogućnosti, a na razini *globalne funkcije* takvo preocjenjivanje

Maka Dizdara, u smislu propitivanja prisutnosti nekih od ovih načela u *Kamenom spavaču*, značilo je – istražiti poetiku i estetiku ovog djela našeg pjesnika preko naslijeđenih umjetničkih postupaka središnjeg avangardnog modela (preko načela ruskog futurizma i formalizma), s jedne strane, i preko naslijeđenih postupaka perifernog modela (preko načela ruskog akmeizma), s druge strane.

Osebnost stila, kompozicije i tematike *Kamenog spavača*, jedne od najznačajnijih pjesničkih knjiga u Bosni i Hercegovini po jednoglasnoj ocjeni kritike, ali i, u prvom redu, njegov eksplicitan avangardni stil duboko motiviran samom “građom”, svakako su bili svojevrsni poticaj da se u ovoj knjizi pokuša povući paralela između ove pjesničke zbirke, kao avangardnog teksta, i programskih načela ruske književne avangarde, kao povijesne stilske formacije, kako je definira A. Flaker koji je, zapravo, dao najsystematičniji pregled ovog razdoblja ruske književnosti na južnoslavenskim prostorima.

Cilj knjige nije podrazumijevao pokazivanje ili dokazivanje bilo kakvih “utjecaja”, već se sastojao u tome da se o tekstu *Kamenog spavača*, preko programskih načela ruske avangarde, pokuša govoriti iz drugačijeg ugla. Stoga knjiga ujedno nudi i predstavlja mogućnost još jedne interpretacije ovog beskrajno bogatog bosanskohercegovačkog teksta, mogućnost interpretacije koja proizilazi iz činjenice da je govorenje i promišljanje umjetničke riječi nezamislivo danas bez poredbenog supostavljanja i sučeljavanja (kao provjerene naučne komparativne metode) i polazi od uvjerenja da takve vrste istraživanja i proučavanja višestruko obogaćuju našu spoznaju kako o “vlastitosti”, tako i o “tuđosti”.

vlastite civilizacije u kojemu ona ne bi bila uništena, nego na višem stupnju sačuvana i tako spašena.” (sva isticanja D. Oraić-Tolić), str. 72–73.

II. NAČELA RUSKE AVANGARDE I KAMENI SPAVAČ MAKA DIZDARA

1. OPĆE ODREDNICE (NEGATIVNI ZNANSTVENI MODEL)

Ruska avangarda obuhvata niz književnih skupina koje su nastupale s različitim programima i manifestima: zahvata jednim dijelom simbolizam i akmeizam, zatim u cijelosti ruski futurizam, ruski formalizam (u književnoj kritici i znanosti o književnosti), dijelom ruski imažinizam; poslije Oktobarske revolucije formiraju se: Lef, Novi Lef, Serapionova braća, ruski konstruktivisti LCK (Književni centar konstruktivista), 41°, Oberiu i mnoge druge skupine koje nisu imale značajnijeg utjecaja na opća umjetnička kretanja tog perioda. Upravo na osnovu njihovih poetoloških programa i manifesta, ali i na osnovu mnogobrojnih pojedinačnih iskaza stvorena je "avangardno-konstruktivistička književna doktrina".⁷ Međutim, treba naglasiti da će za neka načela ruske avangarde od velikog značaja biti već iskazi pojedinih predstavnika ruskog simbolizma (osobito najistaknutijeg teoretičara ovog pravca Andreja Bjelog), dok će stavovi ruskog akmeizma, sa njihovom orijentacijom na *predmetnost pjesničkog jezika* i njihovim poimanjem *pjesništva kao rekreiranja strukture predmeta*⁸ predstavljati svakako jednu od glavnih poredbenih okosnica u ovoj knjizi. Od posebnog značaja u tom smislu bit će teoretski iskazi i stvaralaštvo Osipa Mandeljštama.

Već iz površnog pregleda različitih skupina, šarolikosti njihovih teorijskih iskaza i poetoloških programa, a osobito umjetničke prakse, kojoj se na prvi pogled jedva mogu naći opće ili zajedničke odrednice, proizilazi da je "avangarda (...) izuzetno dinamičan model, koji svoju heterogenost i entropičnost prevodi u estetski kvalitet, dinamično načelo koje ne organizira, već dezorganizira (i reorganizira – A. I. Š.), a počiva na primarnoj društvenoj funkciji estetskog prevrjednovanja (...)",⁹ istaći će u svojoj knjizi

⁷ Usp. Flaker, A. (1976), str. 209.

⁸ Flaker, A. (1976), str. 209.

⁹ Moranjak-Bamburać, N. (2003) *Retorika tekstualnosti*. Baybook, Sarajevo, str. 116.

Retorika tekstualnosti Nirman Moranjak-Bamburać i dodati nešto dalje: “Avangarda (...) počiva na obilnoj uporabi (ponekad zlouporabi) *negativnih definicija poetoloških programa* (istakla A. I. Š.), usljed čega je Flaker ispravno određuje kao ‘poetiku osporavanja’ (...)”¹⁰ Opravdano polazeći od takvih “negativnih definicija” u manifestima i programima predstavnika ruske avangarde u pokušaju iznalaženja stilskog jedinstva jednog historijskog perioda, Aleksandar Flaker, logično, prvenstveno označava njihove zajedničke niječne odrednice, među kojima izdvajamo: osporavanje postojećih struktura, a prema tome i izražavanje odnosa prema njima, isticanje “književnosti činjenica” (rus. *literatura fakta*), ukidanje granica između estetskog i ne-estetskog, književnosti i ne-književnosti, umjetnosti i ne-umjetnosti; dehijerarhizaciju struktura, strukturnog sistema u cjelini, odnosno borbu sa hijerarhiziranim sistemima književnih rodova i vrsta; ukidanje estetskih zabrana na području leksike, metaforike i tematike književnog djela; razbijanje logične sintakse, “stare” semantike, zatvorenih struktura utemeljenih na “zdravom smislu” i dr.¹¹

Jerzy Faryno, poljski filolog, semiotičar i teoretičar književnosti, također će istaći da “negativni znanstveni model odražava pravo stanje avangardnog ‘teksta’. Glavni mu je pak *nedostatak* (istakla A. I. Š.) u tome što se ne propituje o mehanizmima koji su doveli do tog negativnog stanja, pa stoga ne formulira pitanje o njihovoj povijesnoj nužnosti.”¹² Dakle, ako je u osnovi tzv. središnjeg modela avangarde i bilo rušenje i osporavanje sistema što su avangardi prethodili sve do osporavanja *uređenog* jezičkog sistema (sa njegovom vlastitom hijerarhijom) u poetici *zauma*, tj. razvijanje *velike citatne polemike*,¹³ to svakako nije bilo “jedino radi samog rušilačkog čina i nipošto se to nije činilo naslijepo, slučajno i besmisleno, već se rušilo upravo ono najsystematičnije, rušili su se baš najbitniji mehanizmi prethodne (klasične) proizvodnje tekstova”,¹⁴ s primarnim, mada ne i jedinim, ciljem *ponovnog / novog viđenja, deautomatizacije govora, očuđenja* (prema terminologiji ruskih formalista), jednom riječju *estetskog prevrednovanja*.¹⁵ Zbog toga nam se čini vrlo produktivnim zaključak Jerzyja

¹⁰ Moranjak-Bamburać, N. (2003), str. 117.

¹¹ Usp. Flaker, A. (1976, 1982, 1984).

¹² Faryno, J. (1993) *Dešifriranje ili nacrt eksplikativne poetike*. (S ruskoga rukopisa preveo Radomir Venturin), Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, str. 17.

¹³ Usp. Oraić-Tolić, D. (1990).

¹⁴ Faryno, J. (1993), str. 17.

¹⁵ Čini nam se da pojam *prevrednovanja* najadekvatnije iskazuje temeljnu težnju avangardnih umjetnika za slobodom umjetničkog iskazivanja, koja se ispoljila kao “objava rata”

Faryna da “(c)ijela ta slika zadobiva svoju logiku ako se komunikacijski čin avangardista *ne bude promatrao kao porušeni klasični* (istakla A. I. Š.), nego kao okrenut unatrag, koji se odvija u suprotnom smjeru, odnosno kao onaj koji ne šifrira, već dešifrira”,¹⁶ tj. kreće ka ponovnom / novom iščitavanju kulturnih tekstova.

Definirajući poetiku avangarde kao poetiku dešifriranja, Jerzy Faryno postavlja nekoliko teza kojima smo se, pored načela ruske avangarde, poslužili za definiranje avangardne poetike *Kamenog spavača*, među kojima smo izdvojili:

- orijentaciju na tuđi jezik i tuđu poruku i “orijentaciju na poruku kao takvu”;
- sadržaj avangardnog teksta kao jezik i model svijeta koji on pretpostavlja;
- uskršavanje arhaičnih mitoloških sistema u avangardnim tekstovima;
- pjesničko “Ja” kao primalac, oblikovatelj-učvršćivač i prijenosnik “tuđeg” teksta;
- sveprisutnost katahrestičnih konstrukcija u avangardnim tekstovima.

svim vrstama ograničenja, kanonizacije i institucionalizacije umjetnosti. Dvadesete godine 20. stoljeća u ruskoj književnosti predstavljaju, zapravo, period najveće umjetničke slobode, o čemu svakako svjedoči prisustvo različitih skupina, pravaca i škola, manifesta i programa, ali i sveprisutno “načelo eksperimentiranja” koje je, kao princip umjetničkog traganja, pogodovalo snažnom procvatu umjetnosti u ovom periodu, umjetnosti čije djelovanje je osjetno i danas, bez obzira što je ova sloboda bila ugušena na nemilosrdan način u tridesetim godinama.

Osim toga, i povijest književnosti avangardni umjetnici poimaju na specifičan način. Prema Vladimiru Burljuku, jednom od braće Burljuk koji su bili pripadnici ruske skupine *budućnosnika* (rus. *budetljane*, što je, zapravo, izvedenica), koju danas poznajemo pod imenom *futurista*, povijest književnosti “nije traka koja se kontinuirano razmotava, već *višestrana prizma* koja se obrće oko svoje osi i okreće se prema čovjeku čas jednom, čas drugom svojom stranom.” (Istakla A. I. Š.) Prema tome, pojam *prograsa*, kada je riječ o povijesti književnosti, ovi umjetnici jednostavno ne priznaju. (Citirano u vlastitom prijevodu prema Livšic, B. (1933 – Lenjingrad, 1991 – Moskva) *Polutoraglazjy strelec. / Jednoipooki strijelac /*, Hudozhestvennaja literatura, str. 46) Sličnu misao izreći će i J. Zamjatin: “Progres, to nije jednosmjerna linija, to je kretanje u eksplozivnom smislu u svima smjerovima. To je rasprsnuće nečega što pršti na sve strane u trideset tri pravca, tako da stvar ne raste, kao što se obično predstavlja, grafikonski monotono u jednoj liniji, nego kao stablo: u zemlju i u nebo, gore i dolje, lijevo i desno, u zlo i dobro, u mudro i u glupo.” Citirano prema: Flaker, A. (1982), str. 37. Ili kod O. Mandeljštama: “Pa kakav uopće može biti progres u poeziji u smislu poboljšanja (...) Koliko novina, toliko i izgubljenih tajni (...)” Mandeljštam, O. (1983) *Proza*. Ardis, Michigan, str. 45–46.

¹⁶ Faryno, J. (1993), str. 17.

2. KONSTRUKTIVNA NAČELA RUSKE AVANGARDE I KAMENI SPAVAČ

Već u prvim manifestima ruskog akmeizma (M. Kuzmin: *O predivnoj jasnosti* (rus. *O prekrasnoj jasnosti*), N. Gumiljov: *Naslijede simbolizma i akmeizam* (rus. *Nasledie simvolizma i akmeizm*), O. Mandeljštam: *Jutro akmeizma* (rus. *Utro akmeizma*) i dr.) i futurizma (kao najznačajniji: *Šamar društvenom ukusu* (rus. *Poščočina obščestvennomu vkusu*), u čijem sastavljanju su učestvovali: D. Burljuk, A. Kručonih, V. Majakovski, V. Hljebnikov, *Riječ kao takva* (rus. *Slovo kak takovoe*) – A. Kručonih, V. Hljebnikov, *Ribnjak sudaca* (rus. *Sadok sudej*) – D. Burljuk, E. Guro, N. Burljuk, V. Majakovski, E. Nizen, V. Hljebnikov, B. Livšic, A. Kručonih) izdvajaju se neka konstruktivna načela koja će postati temeljna za definiranje avangardnog teksta uopće.

Baveći se intenzivno problematikom umjetničke avangarde i, osobito, problemom ruske književne avangarde, A. Flaker je, u nizu članaka i knjiga posvećenih ovom pitanju,¹⁷ dao, između ostalog, i sažet pregled njenih temeljnih konstruktivnih načela. Od tog pregleda i polazimo u ovoj knjizi s ciljem da pokušamo odrediti i definirati u kojoj mjeri i na koji način su ova načela prisutna u najznačajnijem djelu našeg pjesnika Maka Dizdara, djelu koje je, prema mišljenju svih onih koji su se, na ovaj ili onaj način, susreli s *Kamenim spavačem*, ocijenjeno kao jedna od najznačajnijih pjesničkih zbirki 20. stoljeća u Bosni Hercegovini. Upravo zbog cilja što smo ga sebi postavili, od svih temeljnih konstruktivnih načela ruske književne avangarde, koja je izdvojio i klasificirao A. Flaker, mi izdvajamo za nas najinteresantnija:

1. načelo – definirali smo kao *orijentaciju na riječ*. Naše određenje obuhvatilo je ono što A. Flaker naziva načelom širenja semantičkog opsega i semantičkog opterećenja riječi: leksičke inovacije u najširem smislu, grafičko izdvajanje riječi, fakturu i pomak (rus. *sdvig*), sve do poetike zauma (rus. *zaum'*);

¹⁷ Među najznačajnije knjige svakako spadaju: *Stilske formacije*, Zagreb, 1976, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb, 1982, *Ruska avangarda*, Zagreb, 1984, i, naravno, *Pojmovnici ruske avangarde 1–9*, Zagreb, 1984–1990, koje je A. Flaker uredio zajedno sa Dubravkom Ugrešić. Mnogstvo članaka, referata i drugih tekstova o ruskoj književnoj i umjetničkoj avangardi pisanih za različite prilike i objavljenih u renomiranim časopisima šireg evropskog slavističkog kruga, koje, nažalost, na ovom mjestu nismo u prilici nabrojati, svjedoče svakako o svestranom, istrajnom i izuzetno plodotvornom istraživačkom radu čuvenog hrvatskog slaviste.

2. načelo – definirali smo kao *orijentaciju na tuđi jezik, tuđu poruku i orijentaciju na poruku kao takvu*. Definirano na ovaj način, unekoliko je modificiralo i iskoračilo iz okvira Flakerovog pojma “osporavanja”, ali je sačuvana veza sa onim što ovaj autor naziva *izgradnjom novih struktura na pozadini* (rus. *na fone*) *određenog književnog sistema*. U okviru ovog načela pokušali smo se osvrnuti na problem citatnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti *Kamenog spavača*;
3. načelu – (koje A. Flaker određuje kao težnju prema sprezi različitih vidova umjetnosti, prema tzv. sinkretizmu umjetnosti) – posvetili smo poglavlje o *ekfrazisu*, s obzirom na, u avangardi osobito naglašenu, vezu između likovnih umjetnosti i književnosti i s obzirom na osnovnu umjetničku referencu *Kamenog spavača*;
4. *konstruktivno načelo i načelo montaže* – načela koja su povezana, između ostalog, i sa problemom žanrovske neodređenosti *Kamenog spavača*;
5. *načelo disonancije i konflikta* u avangardnim strukturama, koje smo pokušali povezati sa pojmom *katahreze*, s obzirom na vezu sa tematskom i idejnom osnovom *Kamenog spavača*; kao i druga načela i avangardni umjetnički postupci o kojima će u knjizi svakako biti riječi.

2.1. ORIJENTACIJA NA RIJEČ (USTANOVKA NA SLOVO)

Ali čeka se nova riječ
(Dizdar, bbbb)

Jedno od temeljnih načela ruske avangarde, prema A. Flakeru, bilo je rušenje ili osporavanje kako realizma, tako i modernizma. Međutim, ma koliko da se avangarda deklarativno suprotstavljala, prije svega, simbolističkom idealizmu u borbi za “planetu Zemlju” i “jasan pogled na svijet”, ruske avangardne skupine baštinit će mnogo od ove stilske formacije.¹⁸ Upravo će ruski simbolisti označiti prvu jasnu pobunu u ime poezije, a simbolizam – onu “krajnju stanicu, odakle počinju novi putevi”, kako je svoje viđenje

¹⁸ Poimajući puni značaj simbolizma za razvoj ruske književnosti, N. Gumiljov će u članku “Naslijeđe simbolizma i akmeizam” (rus. *Nasledie simvolizma i akmeizm, 1913*) istaći: “Slava predkov objazyvaet, a simvolizm byl dostojnym otcom.” (“Slava predaka je obavezujuća, a simbolizam je bio dostojan otac.”). Citirano prema: Džimbinov, S. (2000) *Literaturnye manifesty ot simvolizma do naših dnei*. Soglasie, Moskva. Dostupno na: <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/statyi.html>.

ove stilske formacije formulirao Andrej Bjeli. Polazeći od Verlenovog “muzika prije svega” i teze A. Potebnje da je “jezik umjetnika njegova umjetnost”, simbolisti prvi obraćaju pažnju na zvukovnu stranu poezije i dolaze u svojim stremljenjima sve do stvaranja “zvučnih simbola”. Simbolisti će se, također, osvrnuti i na pitanje oblika pjesničkog govora, tako da su oni, zapravo, prvi dali smjernice i poticaj razvoju pjesničkog izraza i inovaciji poetskog jezika, dovodeći riječ u središte pažnje, čime su otvorili put za potpuno “uskrsnuće riječi”.

Kritikujući estetičke poglede A. Potebnje, koje su s oduševljenjem prihvatili upravo simbolisti, osobito njegovu tezu da je poezija mišljenje u slikama, V. Šklovski će u tekstu “Umjetnost kao postupak” naglasiti da je osnovna karakteristika poetskog jezika “primjetljivost strukture”, da je poetska slika samo jedno od sredstava poetskog jezika, te da se “osjećati” može “akustička, izgovorna, semasiološka strana riječi.”¹⁹ “(P)ostupak je umjetnosti postupak ‘očuđenja’ stvari i postupak otežale forme, koji otežava i produljuje vrijeme primanja (...)”²⁰

Pjesništvu je, dakle, imanentan “začudan” govor, pogled iz neobične perspektive, što je teza koja, kako ističe Šklovski, potiče još od Aristotela. Međutim, u ruskoj avangardi ovaj zahtjev dobit će novi kvalitet koji neće biti samo u znaku zaokreta prema dijalektu (Remizov, Kljujev, Jesenjin), barbarizmima (Igor Severjanjin) ili “jeziku ulice” (Majakovski). U pitanju je bila “snažna tendencija prema stvaranju novog specijalno poetskog jezika” na čijem je čelu stajao Vladimir (Velimir) Hljebnikov.²¹

U manifestu *Šamar društvenom ukusu* (1913), kao prvi zahtjev svog programa pjesnici-futuristi navode “poštivanje prava pjesnika na povećanje obima vlastitog rječnika izvedenim i izmišljenim riječima”, nazivajući ovo načelo *slovo-novšestvo* (*rječe-novatorstvo*), što je izraz težnje za stvaranjem nove riječi, samim tim i novog značenja i smisla. U manifestu *Riječ kao takva* (1913) pjesnici su proglašeni *rječotvorcima* (rus. *rječotvorcy*), a poezija *rječo-stvaranjem* (rus. *slovtvorčestvo*), dok će *Ribnjak sudaca* (1914)

¹⁹ Nilsson, N. *Osjet jezika*. U: *Pojmovnik ruske avangarde 1*. (1984), uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Grafički zavod Hrvatske / Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 117.

²⁰ Usp. Šklovskij, V. (1983) *Iskusstvo kak priem / Umjetnost kao postupak / U: O teoriji prozy*. Sovetskij pisatel', Moskva, str. 15.

²¹ Tinjanov, J. (1990) *Stihovna semantika. Arhaisti i novatori*. (Priredio i pogovor napisao Nazif Kusturica, s ruskog preveli Nazif Kusturica i Branko Tošović), Veselin Masleša, Sarajevo, str. 273.

možda najdetaljnije razraditi zahtjeve za “novim principima stvaralaštva”, “novom poezijom” i “novom riječju”.²²

“U *Kamenom spavaču* pjesnik je prepoznao sebe *rječotvorca*, izrazitog heretika, i svakog čovjeka – potencijalnog *prijestupnika Reda i Kanona*”²³ (istakla A. I. Š.), rekao je Kasim Prohić u svojoj knjizi o poeziji Maka Dizdara. *Rječotvorstvo* je kod našeg pjesnika duboko motivirano samom temom njegove pjesničke zbirke, jer su odgonetanje ne samo teksta i ornamenta već i krnje, oštećene, kamene riječi i slova stećka, dakle, izbor građe i materijal na kojem je pjesnik radio, po sebi upućivali na temeljnu futurističku lozinku “riječi kao takve” (rus. *slovo kak takovoe*), “riječi koja samuje” (rus. *samovitoje slovo*), “samovrijedne riječi” (rus. *samocennoe slovo*).

2.1.1. Širenje semantičkog opsega – inovacija poetskog jezika

Ovo načelo ukazuje, prije svega, na to da je *inovacija*, u najširem smislu, u ruskoj književnoj avangardi shvaćena kao uvjet estetske vrijednosti. Povezano je sa općim zahtjevom umjetničke avangarde za ukidanjem estetskih zabrana na svim nivoima, pa tako i na nivou leksike, i predstavlja prvu, najuočljiviju razinu, po kojoj se najlakše prepoznaju avangardni tekstovi.²⁴ Međutim, avangardna praksa pokazuje da *slovo-novšestvo* poprima različite oblike, mada s jednim ciljem – deautomatizacije ustaljenih mehanizama recepcije, što izaziva snažan efekat *očuđenja* (rus. *ostranenie*).

²² Ne pretendujući da na ovom mjestu damo cjelovit prijevod manifesta, navest ćemo djelomično program iz *Ribnjaka sudaca*, koji zahtjev za novom poetskom riječju artikulira na slijedeći način: 1. ne posmatramo više riječi prema njihovim gramatičkim pravilima, rasklimali smo sintaksu, 2. mi smo dali smisao i sadržaj riječima u skladu sa njihovim grafijskim i fonetskim osobenostima, 3. shvatili smo ulogu prefiksa i sufiksa, 4. u ime slobode ličnog slučaja – osporavamo pravopis, 5. imenicu pobliže označavamo ne samo pridjevima već i drugim vrstama riječi, čak slovima i brojevima, 6. uništili smo interpunkciju, uloga “verbalne mase” naglašena je i shvaćena prvi put, 7. samoglasnike poimamo kao vrijeme i prostor, suglasnike – kao boju, zvuk i miris, 9. mi smo uništili rimu, Hljebnikov je istakao novi poetski ritam – žive razgovorne riječi, prestali smo tražiti ritam u udžbenicima, 10. bogatstvo pjesnikovog rječnika – njegovo je opravdanje, 11. smatramo da je riječ – tvorac mita; riječ, umirući, rađa mit i obratno (...).

Citirano prema: Džimbinov, S. (2000) Dostupno na: <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/statyi.html>. (Prilagodila i prevela A. I. Š.)

²³ Prohić, K. (1974) *Apokrifnost poetskog govora. Poezija Maka Dizdara*. Veselin Masleša, Sarajevo, str. 83.

²⁴ “(...) kategorija novine i težnja stvaralačke svijesti da iskaže maksimum samobitnosti u procesu deautomatizacije Tradicije nigdje nije tako radikalna, tako obavezna, niti predstavlja tako sveobuhvatan atak na umjetnost kao sustav, kao što je to slučaj sa ‘historijskim’ avangardizmom.” Moranjak-Bamburać N. (2003), str. 119.

a) Za prvi niz leksičkih inovacija, koje su vrlo prisutne kod najistaknutijih predstavnika ruske književne avangarde, A. Flaker kaže da je obilježen uvođenjem izrazitih antiestetizama i turpizama iz “prirodnog” jezika, leksike savremene tehničke civilizacije i publicistike, kao i “jezika ulice”, ulice koja je do pojave avangarde bila, kako kaže V. Majakovski *bezjezična* (rus. *bezjazykovaja*), jer u pitanju nije bilo toliko uvođenje žargonizama, koliko se radilo o leksici vezanoj za vizualnu percepciju ulice, sa njenim automobilima, olucima, reklamama.²⁵

b) “Drugi niz inovacija su izvedenice, kako one koje se uvode za označavanje novih pojmova (neologizmi u užem smislu riječi), tako i one koje se stvaraju radi inovacije pjesničkog jezika.”²⁶ Ovaj niz leksičkih inovacija tijesno je povezan sa načelom eksperimentiranja i jezičkih kreacija koje, da ponovimo, započinje već u okvirima ruskog simbolizma sa eksperimentom Andreja Bjelog, što ga je ostvario prevashodno u svojim *Simfonijama*.²⁷ Što se tiče ruske književne avangarde, smatra se da su najdalekosežniji eksperimentatori na području ruskog pjesničkog jezika bili V. Majakovski i V. Hljebnikov.²⁸ I dok su za Majakovskog karakteristični neologizmi i antiestetizmi, V. Hljebnikovu pripada zasluga za oživljavanje, odnosno rekonstrukciju arhaizama (tobožnjih i pravih) koji su trebali da upozore na temelje iskonskog ruskog, ali i drugih slavenskih jezika.

²⁵ Usp. Flaker, A. (1976), str. 215. S obzirom da ovaj niz inovacija nije relevantan za našu knjigu, smatrali smo da je dovoljno dati samo kratku osnovnu informaciju.

²⁶ Flaker, A. (1976), str. 215.

²⁷ Načelo eksperimenta karakteristično je za djelo A. Bjelog u cjelini (V. Majakovski je izuzetno cijenio ovog ruskog simbolistu, između ostalog i stoga što je u njemu vidio jednog od najzaslužnijih inovatora pjesničkog jezika u okviru ruske književnosti 20. st.), ali njegove *Simfonije*, kako ističe npr. Lena Szilárd, ne samo da su utjecale na “estetsku prozu” pjesnika Baljmonta, Mandeljštama, Pasternaka i na nešto kasniju prozu “orijentiranu na maksimalnu aktivizaciju ‘estetski preobražavajuće riječi’” već su predstavljale i primjer potpuno originalne kristalno čiste strukture, koja ni izdaleka nije shvaćena niti ocijenjena na adekvatan način. Usp. Szilárd, L. (1984) *Ornamentalnost / ornamentalizam*. U: *Pojmovnik ruske avangarde* 2, str. 87–101. Primjer *Simfonija* A. Bjelog čini nam se paradigmatičnim kada je u pitanju “eksperimentalna književnost” uopće, naravno, ako je snaga talenta pjesnikovog takva da “eksperiment” izvede čisto do kraja.

²⁸ Ovdje moramo upozoriti na to da se eksperimentalno načelo u književnoj avangardi ostvaruje na svim razinama, pa su poznati sintaksički eksperimenti Cvetajeve i Pasternaka, eksperimenti sa žanrovima na koje nailazimo kod Majakovskog, Hljebnikova, ali i Ane Ahmatove (akmeizam), a i *Simfonije* A. Bjelog prije svega su žanrovski eksperiment. Međutim, u ovom dijelu knjige nas prije svega interesira *orijentacija na riječ*.

“Orijentacija na arhaičnu riječ kao stilski novum”²⁹ temeljna je orijentacija i našeg pjesnika u zbirci *Kameni spavač*.

Arhaična riječ srednjovjekovne Bosne u *Kamenom spavaču* postaje upravo *razriješana, oslobođena* riječ koja vrvi smislom. Takve su, zapravo, sve riječi za koje je sam pjesnik smatrao da trebaju pojašnjenje, pa ih je izdvojio i protumačio u *Bilješkama*. Na vrlo sličan postupak nailazimo kod Hljbnikova koji je pravio posebne *glosare* značenja.³⁰ Upotreba stilski “obojene” riječi, kao onog mjesta iz kojeg bujaju značenja, kod Maka Dizdara duboko je motivirana samom temom. U pokušaju da estetski izrazi težinu i tvrdoću materijala, tvarnost kamenog elementa i fakturu grobnog slova u njegov uklesanog, pjesnik će posegnuti za “oživljavanjem” okamenjene riječi bosanskih epitafa, pokazujući majstorski kako se “bude” kreativni potencijali pjesničkog jezika, što opet korespondira sa nekim programatskim načelima ruskih futurista. Naime, na ovu vrstu “*zahtjev(a) za novinom u domeni oblikovnih postupaka, koji istovremeno dopušta tradicionalnost u izboru predmeta (...)*”³¹, koji je karakterističan za Hljbnikova, nailazimo i u programatskim iskazima A. Kručoniha:

“(...) ‘Naše jezikotvorstvo izazvano je *novim poniranjem* duha i na sve baca novo svjetlo.

Novi predmeti (objekti) stvaralaštva ne određuju njegovu istinsku novost.

Novo svjetlo bačeno na stari svijet može *uroditi najčudnovatijom igrom*’ (...)”³²

Jezikotvorstvo ili rječotvorstvo Maka Dizdara upravo je ova vrsta *novog poniranja duha* u nijemi iskon rodne zemlje i kulture, što je *Kamenom spavaču* osiguralo auru samosvojnog, jedinstvenog i neponovljivog djela.

²⁹ Kusturica, N. (2002) *Doticaji i suočenja II*. Filozofski fakultet, Sarajevo, str. 212.

³⁰ Možda je u tom smislu najinteresantniji primjer – Hljbnikovljevi *Zangezi* (1922), eksperimentalni žanr kojeg autor naziva *nadpripovijesću*, jedna vrsta “super-žanra” koji je trebao na jedno mjesto sabrati i prezentirati sve oblike pjesnikove umjetnosti, od kratkih lirskih pjesama do “znanstvenolikih književnih vrsta” i glosara značenja, i na taj način, u jednom totalnom obliku, osigurati istodobnu izgradnju ontološkog koda i njegovo tumačenje. Usp. Oraić-Tolić, D. (1996), str. 27. Čini nam se da i za ruskog pjesnika vrijedi ona misao Enesa Durakovića koju je izrekao povodom *Kamenog spavača* “o vazda prisutnoj žudnji pjesnika za Knjigom koja bi u sebi zbirala svekolik smisao zemaljskog i nebeskog zbivanja.” Duraković, E. (1998) *Govor i šutnja tajanstva*. U: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Knjiga III (Novija književnost – poezija), Alef, Sarajevo, str. 391. (Na problem žanrovskog određenja *Kamenog spavača* upozorili su skoro svi kritičari koji su pisali o njemu, pa se stoga u ovoj knjizi u nekoliko navrata i na različite načine dotičemo tog pitanja).

³¹ Benčić, Ž. (1984), str. 151.

³² *Novye puti slova (jazyk buduščego smert' simbolizmu)*, Sb. *Troe*, Spb., 1913. Citirano prema Benčić, Ž. (1984), str. 151.

Svoju autentičnost poezija i zadobija kada “proizilazi iz pune svijesti da pjesma mora nositi korijenske sokove baštinjenog naslijeđa (...)”³³

I Hlebnikov je već u svom prvom članku-deklaraciji, *Svjatogorova humka* (rus. *Kurgan Svjatogora*, 1908), ukazao da je pravi izvor njegove inspiracije folklorna, duboko narodna rječotvorba: “(...) Zar ćemo ostati gluhi na glas zemlje: usta mi dajte! (...) Zar ćemo se odreći onog prava koje nam nudi sama volja narodna: prava na rječotvorstvo. Ko poznaje rusko selo, zna za riječi koje su stvorene za (dati) tren i koje žive vijekom leptira.”³⁴

Očigledan primjer oslanjanja na folklornu rječotvorbu u *Kamenom spavaču* predstavlja, prije svega, pjesma:

BLAGO

(*Pastir Pastirici kao i Kralj Kraljici*)

Liblaliga linelima

Lido lioličilinjeg livilida

Lidraliža lisi limi

Liod lioločiliju

Lidraliga

(Dizdar, 1996: 133)

Duboko uronjena u bosanskohercegovački folklor,³⁵ zasnovana na dobro poznatom (pa, samim tim, donekle ipak automatiziranom) postupku skrivanja smisla igrom prefiksacije (što je i danas prisutno kod mladih ljudi, kod djece, kod, kako navodi Dizdar u *Bilješkama*, pastira, postupku što ga još uvijek čuvaju zabilježene narodne pjesme, i kojeg prepoznajemo i u tzv. “šatrovačkom žargonu”), ova pjesma ne iscrpljuje efekat *očuđenja* svojom verbalnom stranom. Igra riječi je kod Maka Dizdara tek polazište.

³³ Duraković, E. (1998), str. 388.

³⁴ U prilagođenom vlastitom prijevodu citirano prema: Hlebnikov, V. (1971) *Sobranie sočinjenij IV*. Wilhelm Fink Verlag, München, str. 7. Riječ je o obnovljenom izdanju Hlebnikovljevih neobjavljenih radova koje su 1940. godine u Moskvi za štampu priredili i komentare napisali N. Hardžijev (poeme i stihovi) i T. Grica (proza).

³⁵ “Naša narodna poezija puna je ‘letrizma’ i ja ne krijem činjenicu da nju radije oslušujem nego tekovine nekih novih ‘izama.’” Dizdar, M. (1996) *Kameni spavač. Bilješke*. IP Sarajevo Publishing, Sarajevo, str. 208. “Moja ljubav prema našoj narodnoj lirskoj pjesmi nije obična pasija, strast koja dolazi u časovima odmora (...) Ona je sastavni dio mog svakodnevnog interesovanja za riječ i zvuk, njihovog organskog vezivanja za ljepote drevnosti i mogućnosti razvoja u jednom sutrašnjem vremenu (...)” (istakla A. I. Š.) Dizdar, M. (1981) *Izabrana djela. Knjiga III. Eseji, kritike, dnevnik*. Svjetlost, Sarajevo, str. 257.

Snažan efekat *očuđenja* ova pjesma ostvaruje zahvaljujući mjestu koje joj pjesnik dodjeljuje u cjelini *Kamenog spavača*. Jer, na prvi pogled, čini se da se ova pjesma ne uklapa u tešku i ozbiljnu tematsku i idejnu njegovu zasnovanost. Međutim, uzimajući u obzir, prije svega, iskaz samog Maka Dizdara iz njegovih *Bilježaka*, koji se odnosi na ovu pjesmu, polazeći nadalje od činjenice da u poeziji (osobito savremenoj) ništa, ili gotovo ništa, nije slučajno (a ako i jeste riječ o *slučajnom*, ono se, bar u avangardnoj poeziji, proglašava za *karakteristično* i *pravo* koje je “samo prigušeno slijepom navikom”³⁶), i ako uzmemo u obzir da, kako kaže J. Lotman, “um(j)-etnički postupak nije materijalni elemenat teksta, nego odnos”,³⁷ te da su riječ, stih, pjesma, ciklus, zbirka, specifični konstruktivni faktori koji se nalaze u dinamičnom suodnošenju (*su-protiv-postavljanju*), morali bismo se zapitati bar: u kakvom suodnošenju stoje naslov i podnaslov ove pjesme kao “jake pozicije” u odnosu na sam sadržaj skriven iza jednostavne igre prefiksacijom? I također: u kakvom suodnošenju stoji sama ova pjesma sa *Kamenim spavačem*, kao izuzetno uspjelo ostvarenom cjelinom?

Riječ *blago*, stavljena u “jaku poziciju” naslova, za savremenog čitatelja ne posjeduje jednoznačno asocijativno polje. Ono je krajnje ambivalentno i prvi asocijativni niz izrazito je negativan: *zgrtanje, gomilanje, škrtost, licemjerje, prevara* itd. sve do *pogibije i smrti*. Ovaj asocijativni niz nalazi svoju potvrdu, u okviru cjeline ciklusa i zbirke, i u suodnošenju sa drugom pjesmom iz istog ciklusa *Slovo o zemlji*, koja, također, sadrži riječ *blago* u svom naslovu:

ZAPIS O BLAGU

Nikad nikom ne rekoh

Kako stekoh blaga

Sada nek se zna

Da tagda u ruke vruga

Stigoh

Da s njega

Zbog blaga da pogiboh

(Dizdar, 1996: 140)

³⁶ Usp. Tinjanov, J. (1990) *O Hljebnikovu*. U: *Stihovna semantika. Arhaisti i novatori*. Veselin Masleša, Sarajevo, str. 285.

³⁷ Lotman, J. (1970) *Predavanja iz strukturalne poetike*. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, str. 89.

koja širi polje negativnih asocijacija (*Da tagda u ruke vruga / Stigoh* sadrži motiv prodaje duše đavolu).

Isti motiv, sličnih negativnih konotacija, sadrži i pjesma *Zapis o odlasku*, također, iz ciklusa *Slovo o zemlji*, u kojoj se u tri navrata spominje riječ *blago*, ali ovaj put ta riječ nije i naslovom istaknuta: *Na svijetu ovom dugo ja žih / Bih osamdeset i osam ljeta na sijemu svijetu // U svoj dom mnoga blaga spremih i skrih / Ne časih ni časa namjernika ne častih ne pogostih gosta // Na svijetu sijem ja živjeh dosta / I mnoga blaga revno ko mrav u dom svoj nesoh // Sada u končini / Odlazim // Sa sobom ništa ja ništi ne ponesoh / Pusto iza mene sve blago osta* (Dizdar, 1996: 113).

Drugi asocijativni niz anulira negativni predznak prvog i kreće se preko takvih sintagmi, kao što je npr.: *potraga za blagom*, koju razumijevamo u doslovnom i prenesenom smislu, koja u sebi po pravilu sadrži misteriju i tajnu, ali i pitanje: šta je to *blago* za kojim čovjek žudi? Sintagma *otkriti blago* i *spoznati tajnu* također je ambivalentna jer može značiti kako *blagoslov* tako i *prokletstvo*. (Dizdareva minijatura *Zapis o otkrivanju* iz ciklusa *Slovo o nebu*, potvrdit će ovu misao: *Tamo gdje su psalmi / tu su i prokletstva*)

Ne gubeći iz vida tematsku i idejnu osnovu *Kamenog spavača*, ne zanemarujući ni činjenicu da se pjesnik u nekoliko navrata obraća ovom motivu u okviru jednog ciklusa, u našoj “kontekstualnoj” interpretaciji, kao posljedica sučeljavanja elemenata unutar jedne pjesme *Blago*, zatim sučeljavanja dviju pjesama sličnog naslova *Blago* i *Zapis o blagu*, odnosno pjesama koje sadrže isti motiv (*Zapis o odlasku*), dogodila se jedna vrsta transformacije ili metamorfoze, u kojoj se materijalno počelo poimati kao duhovno, odnosno duševno. Ali, ako se prisjetimo da je patarenska hereza, čiji je pogled na svijet utkan u stranice *Kamenog spavača*, sav materijalni svijet poimala kao sotonino djelo, i da su se stoga bosanski krstjani prema tom svijetu odnosili s krajnjim prezirom – onda ova metamorfoza postaje u potpunosti legitimna. Otkrivajući “pravi” smisao i značenje riječi *blago*, izjednačili smo ga sa igrom riječi skrivenim sadržajem Dizdarevog “dvostih(a), izražen(og) na način narodne lirske pjesme u desetercu”³⁸ (*blago=očinji vid=draga=ljubav*), koji, dakle sadrži vječnu temu ljubavi, o kojoj Dizdar u *Kamenom spavaču* progovara nešto drugačije nego u poeziji koja mu je prethodila.³⁹

U podnaslovu ove pjesme stoji (*Pastir Pastirici kao i Kralj Kraljici*). Ni veliko slovo, ni sintagmatski paralelizam nisu slučajni. Ako je poetski go-

³⁸ Dizdar, M. (1996), str. 207.

³⁹ O preobražaju ljubavne lirike kod Maka Dizdara usp. Duraković, E. (1979) *Govor i šutnja tajanstva. Pjesničko djelo Maka Dizdara*. Svjetlost, Sarajevo.

vor *zamjenički*,⁴⁰ kako npr. ustvrđuje Kasim Prohić, onda formalno gramatičko pridavanje zajedničkim imenicama gramatičke osobnosti vlastitih imenica označava i dubinsku promjenu smisla ovih riječi. Za razliku od *dobrog radojice bijelića* iz pjesme *Zapis na dvije vode* kojemu je upravo formalnim intervencijama “oduzeta” njegova vlastitost oličena u velikom slovu imena i prezimena, čime *radojica bijelić* postaje ne samo “ime i prezime” dobrih krstjana srednjovjekovne Bosne, već prerasta u univerzalni simbol “čovjek uopće”, *Pastir*, *Pastirica*, *Kralj* i *Kraljica* zadobijaju “vlastitost” u značenju: lično i konkretno u zajedničkom i općem. Podnaslov kao da poručuje: ljubav je uvijek konkretna i lična u svakom pojedinom slučaju svog ovaploćenja i uvijek zajednička i opća za sve ljude. Osim toga, semantičko opterećenje prenosi se na poredbeni veznik *kao i*, jer paralelizam sintagmi *Pastir Pastirici*, *Kralj Kraljici* u potpunosti izjednačuje semantiku ovih riječi tako da ove riječi ostvaruju jednu vrstu poetske sinonimije.

Dehijerarhizacija značenja ostvarena igrom riječi, koja je prisutna u Dizdarevoj pjesmi *Blago* (kao *snižavanje uzvišenog*, ali ujedno i svojevrsno estetsko i moralno-etičko prevrednovanje), jedno je od temeljnih načela ruske avangarde, osobito njenog najosebujnijeg predstavnika, Velimira Hljebnikova, pripadnika tzv. “nacionalnog” ili “arhaičnog” krila ruske avangarde.⁴¹

Ono što su ruski avangardisti učinili na planu obnove i oživljavanja poetskog jezika i na planu *estetskog prevrednovanja* tradicije ruske književnosti, uvodeći u književnost “ona područja narodne umjetnosti, za koja se dotad smatralo da su izvan granica priznate umjetničke norme (...)”⁴², Mak Dizdar je učinio svojim *Kamenim spavačem* u okviru bosanskohercegovačke književnosti.⁴³ Dakle, ma koliko se konstituirala kao *poetika osporavanja* ili *rušenja*, “avangardu karakterizira oživljavanje tradicije antinormativne, antikonzvencionalne, često na pučku supkulturu oslonjene, alternativne li-

⁴⁰ Prohić, K. (1974), str. 76.

⁴¹ Arhaičnu bi rusku avangardu, kako ustvrđuje A. Flaker, “predstavljala ona skupina ruskih pisaca koja obnovu jezika vidi u njegovoj ‘barbarizaciji’ i arhaizaciji, orijentirajući se dijelom na neku vrstu infantilizma, dijelom na pučki govor, dijelom (...) na izvedenice koje dozivaju u sjećanje ruske i slavenske arhaizme.” Flaker, A. (1976), str. 245–246.

⁴² Nilsson, N. (1984) *Prvobitnost-Primitivizam*. U: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, str. 133.

⁴³ U našoj kritici već je Mirko Miloradović, na neki način, označio ovu funkciju estetskog prevrednovanja koju ostvaruje *Kameni spavač*, poredeći njegov značaj za bosanskohercegovačku književnost sa značajem što su ga, u okviru hrvatske književnosti, imali Ujevićeva *Poslanica Marku Maruliću* i Krležine *Balade Petrice Kerempuha*. Na ovu činjenicu upozorit će prof. Duraković u svojoj knjizi *Govor i šutnja tajanstva*, str. 107–108.

nije evropske književnosti i umjetnosti.”⁴⁴ (Istakla A. I. Š.) *Kameni spavač* Maka Dizdara u cijelosti nastaje na sličnim avangardnim osnovama.

Folklorna inspiracija,⁴⁵ oslon na narodnu poeziju i oblike narodnog govora, kao i orijentacija na arhaičnu riječ srednjovjekovne Bosne “kao stilski novum”,⁴⁶ na koje je Maka Dizdara upućivao sam izbor “građe” i teme, podsjećaju na sličnu orijentaciju kod V. Hljebnikova. Tako i *Slovo o smijehu* kao da, u drugom kontekstu i drugačijim okolnostima, nastavlja ili obnavlja Hljebnikovljevu *umjetnost kornjeslovlja*:

V. Hljebnikov: ZAKLJATIE SMEHOM

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!

О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево!

Усмей, осмей, смешики, смешики!

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

*О, засмейтесь, смехачи!*⁴⁷

(www.webcenter.ru)

⁴⁴ Flaker, A. (1982), str. 46.

⁴⁵ O folklornoj inspiraciji kod Maka Dizdara vidjeti: Kusturica, N. (2002), str. 210–218; Duraković, E. (1979); Begić, M. (1981) *Četiri bosanskohercegovačka pjesnika. Skender Kulenović, Mak Dizdar, Dara Sekulić, Anđelko Vuletić*. Svjetlost, Sarajevo, str. 21–32; Begić, M. (1998) “Epitafi kao osnova poeziji. O Kamenom spavaču Maka Dizdara”. U: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Knjiga III, Alef, Sarajevo, str. 350–356; Dizdar, M. (1981) *Izabrana djela. Eseji. Kritike. Dnevnik*. Knjiga III, (Priredio Enes Duraković), Svjetlost, Sarajevo.

⁴⁶ Kusturica, N. (2002), str. 212.

⁴⁷ ZAKLETVA SMIJEHOM: *О, засмійте се, сміјачі! / О, насмійте се, сміјачі! / Што се сміју сміјеховима, што сміјанствую сміјājuће, / О, насмійте се осмјехівачкі! / О, засмійаванја надсмјеховних – сміјех осмјівавчких сміјача! / О, ісмій се засмійано, сміјех надсміјачких ісміјача! / Сміјехово, сміјехово! / Осміј, ісмій, сміјехонје, сміјехонје! / Осмјехівачі, осмјехівачі. / О, засмійте се, сміјачі! / О, насмійте се, сміјачі!* Varijante ove pjesme u originalu i prijevodu vidjeti u: Tinjanov, J. (1990), str. 123, također u: *Pojmovnik ruske avangarde 2*, str. 158; i u: Stojnić, M. (?) *Ruska književnost XX veka I*. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, str. 88.

M. Dizdar: SLOVO O SMIJEHU

(Kako ga je izgovorio Mravac / tisuću četiri sta pet desetog ljeta / dva na deseti dan februara u Dubrovniku)

Nekad davno ja ti bijah pa se smijah / Vijah i vikah i ijah i ikah i kah i ah // Osmijavah nasmijavah zasmijavah / I sve oha i sve eha I ne spavah od smijeha // Kad se smijah tim se grijah / Sve u svemu kad se smijah tad i bijah // Onda smijeh posta grijeh / Grešni grijeh Grešni smijeh // Pa tad smijač smijulji se Smiješno smije / Preko mice Kradimice Ne u lice Jer se krije // Al od grijeha čuj ti smijeha posta smijeh / Grijeh smijeha Smijeh grijeha // Opet sada ko nekad smijač može da se smije / Smije smijehom smije grijehom / Te se opet osmijavam nasmijavam zasmijavam / Od smijeha od tog grijeha i ne spavam // Od svih kvaka ponajviše smijeh kvači / I od griješnog i od smiješnog smijeh je jači // Kad se smijah tad i bijah / Pa se smijem Tim se grijem Tim se bijem // I na kraju Možda ja to samo snijem / Kako smijem kako smijem // O tom grijehu / O tom smijehu?

(Dizdar, 1996: 141–142)

Dizdarevo *Slovo o smijehu* na najbolji način ilustrira činjenicu da su djela ruskih avangardista svakako bila dio lektire našeg pjesnika, i da je vjerovatno Hljebnikovljeva pjesma poslužila kao podsticaj i inspiracija za pjesničko rješenje “priče” o Mravcu.

Smjehotvorno načelo, na koje upućuju naslovi obje pjesme, naglašeno je jezičkom igrom i izrazitom upotrebom stilskih figura fonetsko-fonološkog reda⁴⁸ koje, sa svoje strane, upućuju, prije svega, na njihovu ludičku funkciju u tekstu i na načelo širenja semantičkog opsega izvedenim riječima. Hljebnikovljeva pjesma se u savremenoj literaturi navodi kao izvanredan primjer paregmenona (u kojemu se zvukovnim suodnosima ističe semantičko podudaranje u riječima) kao konstruktivnog načela pjesme.⁴⁹ U Dizdarevoj pjesmi, pored paregmenona, susrećemo i polisindet i aferezu, ali dominantna je figura paronomazija koja, uz glasovnu homogenost, ističe semantičku heterogenost. Može se reći da je i kod Hljebnikova i kod Dizdara diferencijalni moment (koji je formalan) nosilac smisla (razlike u značenju riječi), ali je on kod Hljebnikova potisnut u drugi plan. U prvom planu je postupak ogoljavanja (rus. *obnaženije*) korijena riječi, koje prema B. Livšicu “nije moglo biti ništa drugo, doli buđenje u riječi usnulih smi-

⁴⁸ Katnić-Bakaršić, M. (2001) *Stilistika*. NUK, Sarajevo, str. 309–311.

⁴⁹ Usp. Benčić, Ž. (1984), str. 158.

slova i rađanje novih.”⁵⁰ U Dizdarevoj pjesmi suočavamo se sa drugom temeljnom odlikom avangardnih tekstova, a to je spajanje semantički nespojivih pojmova.⁵¹ (Rus. *stolknovenie slovesnyh smyslov* – doslovno: sudar jezičkih smislova.) Sučeljavanjem takvih disparatnih riječi, kao što su *smijeh* i *grieh*, uspostavljaju se novi semantički odnosi, ostvaruju neočekivane veze i stvaraju tenzije unutar same pjesme. Zahvaljujući svemu tome u Dizdarevoj pjesmi, svojom semantičkom težinom, izdvaja se, prije svega, riječ *smijeh*, ali i riječ koje nema kod Hlebnikova, a koja širi značenjsko i asocijativno polje *Slova o smijehu* – riječ *grieh*. Smještajući svoju pjesmu u ciklus *Slovo o zemlji* – u kojem se govori o srednjovjekovnoj bogumilskoj Bosni, autor još više pojačava težinu najistaknutijih riječi iz date pjesme. Riječ *grieh* se tako u prvi mah povezuje sa nizom koji je vezan za herezu Crkve bosanske i njenih krstjana, za *babunsku riječ* i *vjeru nevjernu*, a onda, paradoksalno, “kroz smijeh”, za njemu suprotstavljen i supostavljen niz: za *Zakonike* (redovnici, svećenici; crkvena birokratija, koji su zabranjivali smijeh) i *zakone zakonika* (zakone koje su provodili inkvizitori), za *pseći lavež* (dominikance kao istražitelje hereze) i *palež*. I ako se sada ponovo vratimo na semantički nivo, primijetit ćemo da se riječi *smijeh* i *grieh*, oprečne po smislu, dovode u Dizdarevoj pjesmi u maksimalno ekvivalentan položaj. Ova ekvivalentnost ostvaruje se specifično poetskim sredstvima, odnosno postupcima: ritmičkim, fonološkim, gramatičkim, sintaksnim. A poetska ponavljanja različitog tipa u *Slovu o smijehu* “tvore smisaono tkivo velike složenosti koje nadržava opće jezičko tkivo, rezultirajući osobitom, samo stihovima svojstvenom koncentracijom misli.”⁵² Tako će npr. Kasim Prohić ovu pjesmu razumjeti doslovno kao tekst, odnosno knjigu, a ona to uistinu i jeste: “Pjesma ima ‘temu’, čak neobično razgranatu ‘fabulu’ (...) Smijeh kao strogo određen antropološki fenomen počinje gubiti svoju jednoznačnost i traži da ga razumijem kao slobodu, odvažnost, kritičku svijest, individualni i socijalni korektiv. Tako *Zapis o smijehu* iscrtava čitavu aksiološku mapu na kojoj su upisani svi tragovi ljudske zebnje, nade i prkosa.”⁵³

⁵⁰ Livšic, B. (1991) *Polutoraglavyj strelec*. Hudožestvennaja literatura, Moskva, str. 49. (Reprint lenjingradskog izdanja iz 1933. godine).

⁵¹ O pojmu *spajanje nespojivog*, kao o jednom od osnovnih strukturnih zakona umjetničkog teksta govori J. Lotman u svojoj knjizi *Predavanja iz strukturalne poetike*; vidjeti također: Užarević, J. (1984) *Inkompatibilnost*. U: *Pojmovnik ruske avangarde 2*, str 49–65.

⁵² Užarević, J. (1984), str 53.

⁵³ Prohić, K. (1974), str. 29–30.

Za obje se pjesme može reći da ostvaruju funkciju širenja semantičkog opsega s ciljem inovacije poetskog jezika koja se postiže leksičkim (morfološkim) izvedenicama. I dok se za Hljbniokvljevu pjesmu može reći da joj je primarni cilj oživljavanje pjesničkog jezika,⁵⁴ pjesma Maka Dizdara ostvaruje jednu vrstu *katahrestične*⁵⁵ strukture koja je u tijesnoj vezi sa idejnim i tematskim zasnovom cjeline *Kamenog spavača*.

Osim toga, podnaslov (koji navodi ime, godinu i tačan lokalitet), kao i autorsko pojašnjenje dato u *Bilješkama*, upućuju na dokumentarnost, pa se ova pjesma čita i kao činjenična (prema terminu ruskih formalista: *literatura fakta* – činjenice). Dizdarev smijeh, kao intelektualno kritičko načelo, na taj način u *Slovu o smijehu* ostvaruje zapravo ironično relativiziranje praktično svih vrijednosti: smijeh / grijeh, dokumentarnost / fikcija, historija / legenda, vlast / puk, dogma / hereza, dobro / zlo.

Ljepota i privlačnost poetskog sastoje se upravo u tome što riječi stvaraju vlastiti univerzum. Ista riječ nikad nije ravna sebi samoj. U pjesničkom izričaju ona može postati vlastiti antonim, dok npr. “prirodnojezički” antonimi, zahvaljujući specifičnim konstruktivnim faktorima poetskog jezika postaju sinonimični. Upravo se takva vrsta “sinonimičnosti” dispartnih pojmova, kao što su *smijeh* i *grijeh*, ostvaruje u Dizdarevoj pjesmi *Slovo o smijehu*, stvarajući vlastiti svijet *smjehogrijeha / grjehosmijeha*.

Vrlo često se avangardni tekst gradi pomoću korištenja komičnih elemenata. Uz to, vrlo često su komični tonovi teksta u kontrastu s njegovim sadržajem. Čitatelj se, s jedne strane, suočava s tekstom koji ga navodi da se smije nad nečim, čemu se ne bi trebalo smijati (ljubav, nevolja, nesreća, grijeh, nepravda, pa čak i sama smrt), ili, s druge strane, sa tekstom čiji se

⁵⁴ Da bi se dala adekvatna idejna interpretacija Hljbniokvljeve pjesme, potrebno bi bilo posegnuti za kontekstom koji prevazilazi okvire ove knjige. Ovdje ćemo napomenuti da se na planu svojevrsnog vitalizma, kao i folklorne i arhaične orijentacije ovog pjesnika, *smijeh* iz *Zakletve* poima kao magijski ili obredni smijeh, čiji cilj je, kako definiše V. Propp: “da biću koje gine obezbedi novi život i novo otelovljenje.” Novi život i novo otjelovljenje Hljbniokov je davao riječima samim, baš kao i Dizdar. “Smeh pokazuje da je smrt, u stvari takva smrt koja vodi novom životu.” Ova misao korespondira sa Makovom minijaturom *Smrt: Zemlja je smrtnim sjemenom posijana / Ali smrt nije kraj Jer smrti zapravo i nema / I nema kraja Smrcu je samo obasjana / Staza uspona od gnijezda do zvijezda*. Citat V. Proppa preuzet iz: Kosanović, B. (1985) *Komično / prop* (sic!). U: *Pojmovnik ruske avangarde 4*, str. 84.

⁵⁵ Prema Smirnovu I. P. (1984): “*Katahrez* (grč. *katákhreisis*) u užem smislu značenja termina predstavlja spajanje leksičkih (morfoloških) značenja koja se međusobno isključuju. U širem se smislu pod katahrezom može podrazumijevati svaka strukturna tvorevina zasnovana na proturječju.” *Pojmovnik ruske avangarde 2*, str. 67.

humorni formalni plan suprotstavlja idejno-smislaonom ozbiljnom ili pak tragičnom finalu.⁵⁶ Takva je npr. Dizdareva pjesma *Zapis o časti*:

(...) *I da e vidimo vsakome / komu se podoba (...)*
Velika čast svakoj vlasti koja je data od gospoda našeg velikog boga / Ve-
lika čast svakoj vlasti što stiže nam bilo ma od koga / Čast kralju našem
i svoj vlasteli rusaga bosanskog / Čast neka je kralju otcu i kraljici majci
/ Čast blagorodnoj djeci kraljevskoj i blagorodnoj kraljevskoj bratiji / Čast
pobratima njihovim i svoj bratskoj satniji / Velikom dvorskom vojvodi bo-
sanskom čast jer bojeve vêle i male vodi i predvodi / Neka je čast kaznacu i
tepačiji neka je čelniku i peharniku / I svim ostalim uzmožnim i umnožnim
bojarima / Svim knezovima županima i drugim glavarima / Svim oblastni-
cima naredbenicima i vlastnicima / Svim dukatarima mitničarima globa-
rima i sokolarima / I glavi glavnoj svim vlaškim katunarima / Čast lastnoj
vlasteli velikoj i maloj / Čast sestrama njihovim / Strinama i nevjestama /
Čast muškim im i ženskim otrocima / Čast zetima i domazetima / Rodbini
toj čast i ostaloj / Čast vlasteli jako i vlastelićima / Čast svakoj vlasteli velim
koliko je ima / Čast i stavilcu ki postavlja poveljenje o časti / Čast neka je
bratijo u časti / I svim inim časnicima // Sa velikog stola časti neka i meni
na kraju ostane nešta – / Čast velika da skažem kmetima i kmetićima i
ostalim svima / Kako podjela te časti bi / Mudra i / Vješta

(Dizdar, 1996: 121–122)

“(S)večarski dostojanstven ton zdravice u kojoj se strogim administrativno-protokolarnim redosljedom vrši groteskna razdioba časti, ironijski je ‘nagrižen’ podrugljivim tonom nazdravničara (...)”⁵⁷ – reći će o ovoj pjesmi E. Duraković. Dodat ćemo da retorički, dostojanstveni ton, očuvan formalno u cijeloj pjesmi, zadobija ironičnu nijansu upravo naglašenim, pretjeranim, čak dosadnim insistiranjem na nabranjanju *mnoštva* časnih *pojedinaća*. Eksplozija smisla odigrava se u finalu pjesme promjenom ritma u stišanom stihu *Sa velikog stola časti neka i meni na kraju ostane nešta* – (kojeg lirski subjekt kao da izgovara za sebe), koji je *grafički izdvojen* i lomi pjesmu na dva dijela, kao i u su-protiv-postavljanju “*mnoštva časnih pojedinaća*” iz prvog dijela pjesme sa svega četiri riječi iz drugog dijela: *kmetima, kmetićima i ostalim svima*.

⁵⁶ O komičnom i humornom u avangardi i dvostrukom estetskom njihovom učinku usp. Tyryškina E.V.: *Ruskij avangard nachala 20-go veka: aspekty pragmatiki*. Dostupno na http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_pragmatika.htm.

⁵⁷ Duraković, E. (1979), str. 97.

I posljednja tri stiha *Kako podjela te časti bi / Mudra i / Vješta* zadržavaju svečarski visoki ton, ali u njima ironija postaje dominantna, zapravo, u posljednjim stihovima ona kulminira, pa se ove riječi poimaju kao njihovi vlastiti antonimi. Promjena smisla i grafički je naglašena: za razliku od dugih stihova s početka pjesme, u finalu riječ biva izjednačena sa stihom. Smještena na dvostrukoj “jakoj poziciji” – na poziciji diobene linije, i poziciji kraja, riječ (kao riječ sama) zadobija svoju vlastitu specifičnu snagu i težinu.

Ironizacija hijerarhije koju ostvaruje Dizdar u ovoj pjesmi (svodeći većinu potlačenih na jedan jedini stih na kraju pjesme) u skladu je opet sa učenjem Crkve bosanske, koja nije priznavala svemoć ni vladajućih crkava ni države, ali je svakako i u doticaju sa avangardnom pobunom protiv svake vrste hijerarhije, kako u umjetnosti, tako i u društvu.

Orijentacija na pučko smjehovno stvaralaštvo (u *Kamenom spavaču* ostvareno kroz oživljavanje riječi srednjovjekovnih bosanskih artista, začinjavaca, nazdravničara u nekoliko citiranih pjesama), odnosno smjehovno načelo uopće, koje bi po Bahtinu trebalo da oslobodi svakog religiozno-crkvenog dogmatizma, mistike i strahopoštovanja, kod Maka Dizdara je prožeto vrlo specifičnim dualizmom. Mada u biti čuvaju osjećanje složene prirode karnevalskog smijeha, koja je po Bahtinu općenarodna, univerzalna i ambivalentna, u ovim pjesmama ne ostvaruje se ono tako specifično osjećanje jedinstva karnevalskog svijeta. Kod Dizdara taj svijet ostaje duboko podvojen, što, prije svega, upućuje na dualističku herezu bosanskih patarena i Crkve bosanske na čijim “tekstovima” nastaje *Kameni spavač*, ali i na *katahrezu*, kao vrlo specifičan, zapravo dominantni (kako ga određuje Igor Smirnov) strukturalni princip bilo koje avangardne umjetnosti,⁵⁸ o kojem će nešto kasnije biti više riječi. Međutim, jasno je da poezija Dizdarevog *Kamenog spavača* ostvaruje jedno drugačije “više jedinstvo”, jedinstvo estetske umjetnine, uočljivo na svim razinama – od pojedine pjesme, preko ciklusâ do cjeline same zbirke.

c) “Treći niz inovacija zapravo prelazi okvire kategorija leksičkog i znači stvaranje nove – paraleksičke kategorije, za koju su predstavnici ruske avangarde stvorili, također, kovanicu *zaum*’,⁵⁹ u biti alogizama, pretežno po svome porijeklu onomatopejske naravi, koje percipiramo tek putem sta-

⁵⁸ Smirnov, I. P. (1984), str. 67–75.

⁵⁹ “Poetika zauma odnosi se na sve one postupke, tekstove, autorske i grupne idiolekte u sustavu pjesničke avangarde gdje se dogodila apsolutizacija ogoljele zvukovne strukture označitelja. Rani Kručonih i rani Hljebnikov bili su početak, njemački dadaisti (...), Kručonih 20-ih godina i sovjetska grupa 41° bili su vrhunac, a francuski nadrealizam s načelom automatskog pisanja – kraj avangardne poetike zauma.” – Oraić-Tolić, D. (1990), str. 77.

novitih asocijacija po zvučanju”,⁶⁰ što, također, vodi porijeklo od simboliističke orijentacije na eufonična načela pjesničkog oblikovanja.

Futuristička lozinka riječ kao takva (rus. *slovo kak takovoe*) vodila je u ovom slučaju ka riječi oslobođenoj od smisla, što je rezultiralo osamostalji- vanjem fonetske od semantičke razine. Poznata su takva eksperimentiranja riječju u potrazi za stvaranjem novog poetskog jezika kod V. Hljebnikova i A. Kručoniha, najreprezentativnijih predstavnika eksperimentalne poezi- je. Zaum je bio, kako kaže Kručonih “nova umjetnost, koju je nova Rusija dala cijelomu izbezumljenom i rastrganom svijetu.”⁶¹ Međutim, u kritici je uočena i protumačena i razlika između ove dvojice ruskih pjesnika. Tako će, npr. Dubravka Oraić-Tolić⁶² istaći da, dok Kručonihovljev zaumni je- zik karakteriziraju: antireferencijalnost, aleatorička montaža, stvaranje si- stema po načelu slučaja (alogično, slučajno, mehanički), transmentalnost, ekstatičnost, antikulturnost i orijentacija na šok i simultanistički spektakl, dotle, u Hljebnikovljevom zvjezdanom jeziku zaum postaje “uman”. Umni zaum (koji je odlika i našeg pjesnika), kao Hljebnikovljev cjelovit lingvo- poetički projekt univerzalnog ontološkog jezika, pridaje riječi, zapravo njezinom unutarnjem obliku (stvarnom ili onom kojeg pjesnik pripisuje riječi u svom vlastitom individualnom pjesničkom sistemu), povijest. Riječ “pamti” svoja stara značenja i stare smislove, svoj kontekst (kako kaže M. Bahtin), pa je riječ u poetskom iskazu najmanje dvoznačna.⁶³ U toj povije-

⁶⁰ Flaker, A. (1976), str. 215.

⁶¹ Citirano prema Oraić-Tolić, D. (1996), str. 35. O zaumu, “kao poetici ruske nacional- ne avangarde” i “ključnoj pojavi u širem sustavu europske avangarde” (Oraić-Tolić, D. 1996: 35), pisano je mnogo i postoji iznimno velik broj tekstova koji su posvećeni ovoj problematici, počev od lingvopoetičkih projekata samih pjesnika, grupacija i skupina, njihovih manifesta, programa, deklaracija, preko teorijskih tekstova ruskih formalista i tekstova različitih “ustanova” koje su se bavile teorijskim osnovama “nove umjetnosti” (Inhuk, Ginhuk, Unovis, Vhutemas – usp. Briski-Uzelac, S. (1985) *Inhuk. U: Pojmovnik ruske avangarde* 3, str. 91–105), do savremenih teoretičara i kritičara šireg evropskog sla- vističkog kruga, koji su se bavili ili se bave pitanjem bilo ruske, bilo europske umjetničke avangarde: Bürger, P., Hansen-Löve, A., Ziegler, R.; Grigor’ev, V., Hardžiev, N., Jakobson, R., Šklovskij, V., Tinjanov, J., Vinokur, G.; Flaker, A., Oraić-Tolić, D., i drugi. S obzirom da nas u ovoj knjizi, prije svega, interesira da li je, i na koji način, *zaum* prisutan u *Kamenom spavaču*, smatrali smo da je dovoljno upozoriti na neke od autora koji su se u svojim tek- stovima osvrnuli na teoriju i poetiku zauma.

⁶² Usp. Oraić-Tolić, D. (1990, 1996).

⁶³ “Riječ nema jedno određeno značenje. Ona je kameleon u kojem se svaki put pojavljuju ne samo razne nijanse nego ponekad i razne boje.” Tinjanov, J. (1965: 77). “Mnogozna- čajnost pojmova uslovljena je mnogoznačajnošću pojava. Zagrebi i u samu riječ i naći ćeš ispod tanke naslage kore jednu novu boju.” Dizdar, M. (1981: 79); “Svaka je riječ snop, i

sti riječi, čini se, leži jedna od osnovnih tajni poezije uopće. Hljbniokvljev projekt, kojeg je sam autor nazvao *azbuka uma*,⁶⁴ bio je usmjeren ka semasiologizaciji zvukova samih, što je omogućilo “razumno” čitanje zaumne poezije. Navest ćemo samo jedan primjer iz ove “azbuke”:

Suglasnik ‘l’, koji grafički teži uvis, izražava stremljenje prema nebu, prema odvajanju od sile teže, pa riječi koje u sebi sadrže ovaj suglasnik: (*leto-ljeto, ljubov’-ljubav, lēt-let, les-šuma*) ukazuju na rast, stremljenje uvis, poriv uzdignuća. Stihovi Maka Dizdara (i ne samo ovi iz pjesme *Svatovska*, koje ćemo navesti kao ilustraciju),

*Jer pravo od travničke Lašve
Pa preko Rame i Neretve
Do travunjske Lastve
Lete te laste
Na Lastovo
Plavo*

(Dizdar, 1996: 99)

kao da predstavljaju svojevrsnu potvrdu Hljbniokvljevih razmišljanja o mogućnostima poetskog jezika, pjesničke riječi i njenoga zvuka.

Premda je Hljbniokvljeva jezička teorija jednostavno označena kao “besmislen govor glasova”, a njegova poezija kao *zaum*, očigledno to nije bila čista *transmentalnost* Kručoniokvljevog tipa iz njegove programske pjesme *Dyr, bul, ščyl*. U žurbi da pojednostave ovu Hljbniokvljevu teoriju “(...) odmah su se javili oficijelni i oficiozni (h)umoristi (...) pokušavajući (...) da omalovaže, ismiju i proglase imbecilnim ono što ne mogu da prihvate zbog svoje vlastite imbecilnosti”⁶⁵ – da to kažemo riječima našeg pjesnika Maka Dizdara koje je izrekao u *Bilješka*, a koje se odnose na pjesme *Blago* i *Slovo o smijehu*.

Na ovom mjestu možda bi umjesno bilo postaviti pitanje: da li je pjesma *Dvadeseto* iz ciklusa *Slovo o slovu* Maka Dizdara zaista pjesma ili tek “besmisleni govor glasova”?

smisao iz njega strši na razne strane, a ne stremljenje u jednu službenu točku (...)” Mandeljštam, O. *Razgovor o Dante*. Citirano prema: Oraić-Tolić D. (1990), str. 188.

⁶⁴ Usp. Solivetti, C. (1985) “*Azbuka uma*” *Velimira Hljbniokvljova*. U: *Pojmovnik ruske avangarde* 3, str. 223–233.

⁶⁵ Dizdar, M. (1996), str. 208.

DVADESETO

Ooo

Ovo ov ovo os ovo ol

O oso o olo o ovo o ovos

Ovo solos ovo sovos ovo slovos

Sov o volos sol o lovos o sovol

O oi

Oslovio ovolosi olosovi ovo slovo

(Dizdar, 1996: 176)

U ovoj Dizdarevoj *glasovnoj metafori*, u čistoj, na prvi pogled, artikulaciji zasnovanoj na učestalom ponavljanju glasa 'o' (koji "predočuje izravnu *zvukovnu* sliku otvorenih usta koja govore" – kako se izrazila Dubravka Oraić-Tolić, govoreći o Hljobnjikovljevoj pjesmi *Bobèobi pjevale su usne*),⁶⁶ na samom njenom kraju izranjaju tri riječi u kojima se sačuvalo samostalno leksičko značenje. U posljednjem stihu izdvojit će se riječi *oslovio*, *ovo*, *slovo*, koje kao da su ostale da vise u zraku. Zahvaljujući tome što je osnovno obilježje ovih riječi sačuvano, sačuvala se i *semantička napregnutost* ovog poetskog govora. Zato on više nije "besmislen", već postaje upravo "uman". Polazeći od tvrdnje J. Faryna da "(...) avangardni 'zvukopis' (...) ustvari nije ni artikuloran, ni akustičan (nije govorni), nego je upravo jezičan, smisaonorazlikovan te u krajnjem rezultatu – mentalan, intelektualno kontemplativan",⁶⁷ ustvrdili smo da izdvojene i osamostaljene riječi iz Dizdareve pjesme zadobijaju snažno regresivno djelovanje: igrom premetanja slova u 2, 3, 4. i 5. stihu pojavit će se, zatajeno i zapretno u njima, značenje riječi iz posljednjeg stiha, kao nosilaca smisla čitave pjesme: *ovo* i *slovo*.

Imajući u vidu, nadalje, da se zvuk, riječ, stih, strofa, pjesma, ciklus, zbirka, nalaze u specifičnom međusobnom suodnošenju, primijetit ćemo da sama riječ *slovo* kod Dizdara u *Kamenom spavaču* posjeduje specifičnu leksičku obojenost i svoju povijest. Osim svog primarnog značenja – *slovo* = *slovo*, s obzirom na građu koja je poslužila kao pozadina za nastanak ove zbirke, riječ se "boji" svojim sekundarnim obilježjima – *slovo* = *riječ*, aktualizira i oživljava vlastitu povijest te (s osvrtnom na *Bilješke* koje se odnose na pjesmu *Pravednik*) poprima značenje *slovo* = *istina*, da bi na kraju, ne gubeći niti jednu od svojih "boja", "oživjela" i značenje tradicionalnog srednjovjekovnog žanra *slovo* = *spjev* (*besjeda*, *kazivanje*, *pripovijedanje*, *priča*). Mak Dizdar nije bez

⁶⁶ Oraić-Tolić, D. (1996), str. 41.

⁶⁷ Faryno, J. (1993), str. 83.

osnova, i nije slučajno, podijelio svoje *kazivanje* na četiri *ova slova*: *Slovo o čovjeku*, *Slovo o nebu*, *Slovo o zemlji*, *Slovo o slovu*, čime se, naravno, opet ne razjašnjava do kraja sva složenost strukture *Kamenog spavača*.

Dvadeseto slovo, koje smo naveli kao primjer Dizdarevog “umnog zau- ma” i igre po zvučnoj rezonanci, smješteno je u ciklus *Slovo o slovu*, koji na specifičan način govori o riječima, njihovom rađanju, rastu, opsegu, značenju, značaju, domašaju, rastakanju, zaboravu i nestanku. *Riječ, umirući, rađa mit – mit, umirući, rađa riječ*, tvrdili su ruski avangardisti. *Kameni spavač* je najbolja potvrda ovog njihovog programatskog iskaza.

Zapravo, cijeli ciklus *Slovo o slovu*, kao svojevrsna autointerpretacija i autorefleksija, počiva u najvećoj mjeri na različitim avangardnim umjetničkim postupcima: od leksičkih izvedenica, grafičkog izdvajanja stiha, za- uma, do semantičkog i sintaksičkog pomaka (rus. *sdvig*), jednom riječju, u apsolutnoj *orijentaciji na riječ*. Ciklus započinje pjesmom *Proslov*, stihovi- ma *Ovo slovo / Osloviti (...)*, koje će se neznatno izmijenjeno i u drugačijem stihovnom nizu ponoviti u slovu *Dvadeset drugom: Ovo slovo osloviti (...)* Ove riječi tako postaju riječi s najvećim semantičkim opterećenjem i postaju lajt-motivi cijele zbirke. Sam ciklus *Slovo o slovu* smješten je u zbirku o nemuštom kamenom spavaču, koji žudi da se *odkameni* i *oslovi*.

Besmislen govor glasova u *Dvadesetom slovu* zapravo je potvrda da i Mak Dizdar, poput Hljebnikova, u poeziji pokušava iznaći način da pre- nese “težište sa pitanja *zvučanja* na pitanje *smisla*. Za njega (Hljebnikova kao i Dizdara – A. I. Š.) – kako kaže Tinjanov – *nema zvučanja neobojenog smislom*, ne postoji odvojeno pitanje *metra* i *teme*. ‘Instrumentacija’, koja je primjenjivana kao oponašanje glasova, postala je u njegovim rukama *oru- đe za promjenu smisla*, oživljavanje u riječi davno zaboravljene srodnosti sa bliskim i pojava *nove srodnosti sa tuđim riječima*.”⁶⁸ (Istakla A. I. Š.)

Međutim, i ovdje moramo naglasiti da je ovakva orijentacija kod našeg pjesnika duboko motivirana njegovom umjetničkom referencom. Čitanje i odgonetanje slova na stećcima, škrtih, oštećenih, “umirućih” slova ukle- sanih, izvajanih, plastičnih, tvrdih, za koja ne vrijede gramatička pravila “pisanog” “prirodnog” jezika, samo po sebi je iziskivalo od pjesnika pro-

⁶⁸ Tinjanov, Ju. (1990), str. 280. S obzirom da ove pjesme navodimo kao primjer realizacije avangardnih načela, moramo naglasiti da se u potpunosti slažemo sa slijedećim mišlje- njem prof. Durakovića, koje su ujedno i svojevrsna potvrda Tinjanovljevog razmišljanja: “Ritmičko-melodijska organizacija stiha ne javlja se u Dizdarevoj pjesmi kao samostalan, se- bidovoljan kvalitet, nego je rezultat pjesnikovog stalnog traganja za jedinstvenim pjesničkim izrazom u kojem bi se slivale zvukovne i značenjske vrijednosti stiha. Ponekad je u tom na- poru pjesnik i pretjerivao, pa su pojedine pjesme zvukovnom ekspresijom zagušivale seman- tičko-idejni nivo pjesme, osobito u ciklusu *Slovo o slovu (...)*” Duraković, E. (1979), str. 125.

pitivanje skulpturnosti, likovnosti, materijalnosti riječi kao takve i slova kao takvog, pa za nas postaje vrlo interesantan zapravo pojam *fakture*, koji opet uvodi ruska književna avangarda, kao pojam posuđen iz teorijskog diskursa kubofuturističke likovne umjetnosti.

2.1.2. *Faktura, grafičko izdvajanje, pomak (sdvig) – semantičko opterećenje*

*Al riječ ako rekneš
Neka bude teška kao svaka istina
(Mak Dizdar, Uspavanka)*

Mada pojam *fakture* ruska književna avangarda preuzima iz teorijskog diskursa kubofuturističke likovne umjetnosti, on se isto tako koristi u teoriji muzičkih umjetnosti u značenju: “obrada i građa muzičkih komada.”⁶⁹

Ako pođemo od Kručonihovljeve definicije ovog pojma, koja glasi: “Struktura riječi ili stiha – to su njihovi sastavni dijelovi (zvuk, slovo, slog itd.), označimo ih a-b-c-d. Faktura riječi – to je poredak tih dijelova a-d-c-b ili b-c-d-a. Faktura je proizvodnja riječi, konstrukcija, nagomilavanje, razmještanje slogova, slova i riječi na ovaj ili onaj način”,⁷⁰ uočit ćemo da se *faktura*, zapravo, odnosila na *zvukovno pjesništvo* u kojem je materijalnost riječi, njena gradivnost dolazila do punog izražaja. V. Šklovski će ovaj pojam povezati sa postupcima *retardacije* (rus. *tormoženie*, doslovno *kočenje*) i *otežavanja opažaja* (rus. *priem zatrudnjennogo vosprijatija*),⁷¹ što je bilo u skladu sa zahtjevom što su ga ruski futuristi postavili u manifestu *Slovo kak takovoe (Riječ kao takva): Da se piše mučno (teško) i da se čita teško (mučno)* (rus. *Čtob pisalos’ tugo i čitalos’ tugo (...)*).

“Poezija se piše kao što se i živi – dugo i mučno” – riječi su Maka Dizdara, zabilježene u jednom intervjuu,⁷² ali ovakvo mučno pisanje svakako asocira i na “tešku disciplinu” urezivanja, klesanja i kovanja slova i riječi u kamen.

“Kočenje” i otežavanje opažaja riječi, tj. njihova *faktura*, postiže se, prije svega, upotrebom teško izgovorljivih konsonantskih kombinacija (*S morom na grudima sa zorom u zjenama srljamo slanom gorkomodrom morju / A zamke zamamne u znacima neba (...)*) – konsonanata koji su, prema D.

⁶⁹ Vujaklija, M. (1985) *Leksikon stranih reči i izraza*. Prosveta, Beograd, str. 952.

⁷⁰ Kručonih, A. *Faktura slova / Faktura riječi /*. Citirano prema: Hansen-Löve, A. (1984) *Faktura, fakturnost*. U: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, str. 20.

⁷¹ Usp. Šklovskij, V. (1983) *O teoriji prozy*. Sovetskij pisatel’, Moskva.

⁷² Dizdar, M. (1968) *Kako je nastajao Kameni spavač*. Citirano prema: Duraković, E. (1979), str. 96.

Burljuku, nosioci boje (fakture), dok su vokali nosioci vremena i prostora. Tako će u stihovima:

Žitka kad požute kad sazru žita
Zažele da ih žanju
Žene
Za hrabrene bojne
Za hrabre vojne
Za mlade
Ženike

I za žedne pute

(Dizdar, 1996: 99)

Mak Dizdar, ne samo “materijalizirati” žutu boju specifičnim spojem učestalog ponavljanja suglasnika ‘ž’ i značenja riječi, nego će, tim spojem zvučanja i leksičkoga značenja, s jedne strane dočarati zemaljski horizontalni prostor u svoj raskoši njegovoga zrenja, a sa druge strane – zenit ljudskog življenja, svu ljepotu te punoće, ali ujedno i svu gorčinu i težinu ljudskog usuda koji je čovjeka vezao za zemlju, da na njoj vječno sanja o suncu. Već u stihovima koji slijede, koje smo već ranije citirali, primjenom sličnih postupaka, ostvaruje se (materijalizira, odnosno objektivizira) žudnja uzleta i vječne ustremljenosti ka nebu, da se sav taj kret, na koncu, okameni, i u smrti zaustavi. *Ali smrt nije kraj*, pa se stihovima, kojima se okončava pjesma *Svatovska: Kićeni / Svatovi*, sa punim semantičkim nabojem koji ostvaruju ove izdvojene i u stih pretvorene osamljene i samovrijedne riječi, ponovo oživljava svekolika radosna vrtnja vječnog obnavljanja i pobjede života.

Isto tako, cijeli ciklus *Slovo o slovu* izvanredan je primjer fakture kao proizvodnje riječi, konstrukcije, nagomilavanja, razmještanja slogova, slova i riječi. “Uzet u cjelini” – napisat će u svojoj knjizi o poeziji Maka Dizdara Kasim Prohić – “ciklus *Slovo o slovu* je svojevrsna fenomenografija poetskog smisla, odnosno smisla slovnog kao poetskog. Ona je u osnovi poetski koncipirana kao dvoplanska: s jedne strane, neposredno je nazočna u onim pjesmama gdje se određuje topos Slova, sama njegova gradivnost i unutarnja struktura, dok je u dubinskom sloju prepoznatljiva kao san o Riječi (...)”⁷³

Zadržimo se još malo na fakturnosti ciklusa *Slovo o slovu* i pogledajmo na koji način je ona ostvarena.

U literaturi se navodi da je osnovni efekat kojeg ostvaruje faktura da materijalnost medija (u verbalnim umjetnostima: slova, zvuka, riječi) pri-

⁷³ Prohić, K. (1974), str. 52.

vodi svijesti i daje joj značenje.⁷⁴ “Faktura,” – kako ističe A. Hansen-Löve u svom tekstu – “kao prvo, proizvodi pojačano ošćušenje materiala (osjet materijala – A. I. Š.) i time općenito intenzivira senzualni opažaj, a kao drugo, začudnosni učinak obnaženja (obnaženje), koje cjelokupnu signansnu strukturu umjetnine čini predmetom refleksije.”⁷⁵

Interesantno je da efekte *osjeta materijala* i *obnaženja* Mak Dizdar ostvaruje kako na razini pojedinih pjesama, tako i na razini ciklusa, pa i cijele zbirke.

Spomenuli smo da ciklus *Slovo o slovu*, u kojem se riječ bukvalno “pretvara u objekt i promatra sa svih strana”,⁷⁶ započinje *Proslavom: Ovo slovo / osloviti // osloviti / suočice // suočice / sučelice // sučelice / suglavice // suglavice / osloviti // osloviti / sve u lice // ako oči / jošte vide // ako čelo / jošte plamti // ako glava / jošte pamti // sve u lice / osloviti // osloviti / slovo ovo*, koje će se unekoliko reducirano i u drugačijem ritmičkom i stihovnom obliku ponoviti u slovu *Dvadeset i drugo*, dok će u slovu *Dvadeseto* doživjeti maksimalnu redukciju, koja je, isključivo zahvaljujući kontekstu i položaju u okviru ciklusa i zbirke, omogućila da “slovo kao takvo” postane nosilac smisla. Bez ovog suodnošenja sa drugim elementima i dijelovima pojedinih pjesama, ciklusa i cjeline zbirke, ove pjesme bi svakako izgubile mnogo od svog semantičkog opsega.

Nadalje, slovo *Prvo* uz skoro nezamjetan ritmički pomak ponovit će se u *Čeonom i potonjem*, što će Dizdar naglasiti i samim naslovom; *Deveto* slovo ponavlja prvi distih iz *Trećeg* slova, opet s neznatnim morfološkim promjenama, s tim što se distih *Slovo je u grozdju Slovo i u gvozdju // Slovo je u duši Slovo i u tmuši* sada nalazi u novom značenjskom kontekstu; *Jedanaesto* ponavlja i zatim se nastavlja na *Četvrto*, itd., itd., dok će *Slovoslavlje* krajnje osviješteno u značenjskim zagradaama izreći slijedeće riječi:

(Sačuvaj me molim ti se
pričuvaj me
mutne
vode
praz-
nos-
lov-
lja)

(Dizdar, 1996: 177)

⁷⁴ Usp. Hansen-Löve, A. (1984), str. 16.

⁷⁵ Hansen-Löve, A. (1984), str. 17.

⁷⁶ Faryno, J. (1993), str. 68.

Pojam fakture, dakle, odnoseći se prevashodno na zvukovno pjesništvo, upozorava na “materiju”, odnosno materijalnost i osjet (rus. *oščuščenje*) medija. Stoga ne čudi što se opseg ovog pojma uveliko poklopio sa opsegom i upotrebom pojma pomaka (rus. *sdvig*), zapravo kiparskog postupka, koji se, sa svoje strane, kako naglašava A. Hansen-Löve, odnosi prevashodno na tehnike vizualne poezije i *slovotvorčestva*.⁷⁷ Drugim riječima, ovi postupci omogućuju da se u svijesti recipijenta sama pjesma počinje poimati kao zvukovni i vizualni predmet, što u *Kamenom spavaču* Maka Dizdara, čini nam se, nije niti slučajna, niti apstraktna autorova intencija.

Efekat koji ostvaruje postupak pomaka, sastoji se u proizvodnji novih smisaonih veza, što je u funkciji kako širenja semantičkog opsega, tako i u funkciji osobitog semantičkog opterećenja pojedinih, često u tom slučaju i grafički izdvojenih i naglašanih, riječi. Dizdarev ciklus *Slovo o čovjeku* npr., u cijelosti predstavlja sjajan primjer ovog avangardnog postupka, a prof. Duraković je u svojoj monografiji (iz koje izdvajamo duži citat kao ilustraciju naših postavki), na slijedeći način opisao “proizvodnju” novih smislova koje Dizdar, semantičkim pomacima, ostvaruje u ovom ciklusu:

Zasnovane na kontrastu svjetla i tame, zemaljskog i nebeskog principa, pjesme iz ovog ciklusa naizgled stalno *variraju istu misao*, ali se ova temeljna spoznaja *jedva zamjetnim nijansama semantički obogaćuje u svakom novom Slovu*. Tako će u drugoj pjesmi statičku atmosferu poremetiti saznanje o izvanjskom neskladu, razmirju zemaljskog i nebeskog principa (...), da bi u trećem Slovu taj izvanjski dualizam postao i čovjekovo dvojenje između trenutnih želja za zemaljskim užitkom i žudnji za vječnošću nebeskog spasa (...) U četvrtoj pjesmi opet se javlja simbolika “okrutnosti kruga”, ali sada u alegorijskoj predstavi “kola bola” (...) U posljednjoj pjesmi (...) ovo mračno “kolo bola” (...) ukazuje se u univerzalnoj predstavi životnog prstena: čitava povijest postaje besmislena igra smrti s uvijek istim žarom ljudskih pitanja i uvijek istom šutnjom tajanstva. (...) *Simbolički smisao* ovih pjesama Dizdar je *sugerirao i ritmičko-melodijskom strukturom* ovih pjesama. Sve su (...) ispjevane u dvostruko rimovanom dvanaesteru, s tim što je posljednji dvanaesterac *razlomljen* u dva stiha, a kroz cijelu pjesmu susrećemo *glasovnu simboliku* asonantskih i aliteracijskih ponavljanja, što stvara utisak jednoličnog i nezastavljivog toka životne sudbine.⁷⁸ (Istakla A. I. Š.)

Artificijelnost izvedbe *Slova o čovjeku* sa svega pet pjesama kratkog oblika, naslovljenih jednostavno brojem kojeg zauzimaju u redosljedu po-

⁷⁷ Usp. Hansen-Löve, A. (1985) *Pomak (sdvig)*. U: *Pojmovnik ruske avangarde* 3, str. 61–76.

⁷⁸ Duraković, E. (1979), str. 123–124.

javljanja u ciklusu, ukazuje, kao prvo, na krajnju racionalnost autora u izgradnji stiha i strofe, pjesme, ciklusa i zbirke, što je odlika savremene umjetnosti uopće, čija estetska vrijednost kao da se mjeri stepenom ovaploćenja upravo ovog racionalnog, osviještenog, samosvjesnog, u krajnjoj liniji – tehničkog i majstorskog momenta kojeg sadrži svako umjetničko djelo. U tom smislu, Mak Dizdar je u svojoj kreativnoj racionalnosti (ili racionalnoj kreativnosti) upravo avangardan. Već sama činjenica da je *Kameni spavač* nastajao tijekom dužeg vremenskog perioda, iz fragmenata, da su pojedine pjesme nastajale mnogo ranije, da su objavljivane pojedinačno ili u drugim kontekstima, da ih je autor smještao i objedinjavao na različite načine u različitim ciklusima i zbirkama, kao i činjenica da je Dizdar do kraja života radio na svojoj knjizi – mijenjajući, dorađujući, dodajući ili pak izbacujući i sažimajući – upućuje na temeljno avangardno načelo – na težnju prema otvorenim strukturama, što se, prema A. Flakeru, očituje prije svega u namjernoj fragmentarizaciji, prividnoj nedovršenosti, slobodnoj upotrebi pojedinih dijelova vlastitih struktura, variranju istih tema i motiva i slično.⁷⁹

I grafička organizacija teksta svjestan je avangardni umjetnički postupak, u tijesnoj vezi sa postupcima fature i pomaka (rus. *sdviga*), u funkciji stvaranja novog poetskog jezika, novog ritma, širenja semantičkog opsega riječi. Zahvaljujući ovom postupku Vladimir Majakovski stvorio je potpuno nov stih, svoju čuvenu “ljestvicu”. Mak Dizdar, također, lomi stih poput V. Majakovskog i, poput ovog velikog ruskog pjesnika, u *Kamenom spavaču* stvara potpuno nov stih i poetski ritam, ukazujući na nove mogućnosti bosanskohercegovačkog stiha uopće. Vrlo često i kod našeg pjesnika riječ se izjednačava sa stihom. Tako izdvojene riječi dobijaju posebno semantičko opterećenje (rus. *smyslovaja nagruzka*) s posebnim semantičkim vrijednostima. U cjelini *Kamenog spavača* najčešće isticane riječi=stihovi ujedno su i lajt-motivi ove pjesničke zbirke i stubovi njenog idejno-tematskog osnova: *oko, glas, slovo, riječ, biće, inosušni, kâmi (kamen), srce, ruke, grozje, lozje, smrt (mrtav), sunce (sunčani), ništa, tmine (tmača), svijet, snovi* itd.

Ali, postupci *pomaka* i *fature* kod Maka Dizdara ostvaruju još jedan vrlo specifičan estetski kvalitet u dužim pjesničkim formama. U takvim pjesmama, kao što su *Brotnjice* i *Suočenje*, pjesmama nevezanog slobodnog ritma i stiha, u kojima je “uništena” interpunkcija, postiže se učinak *težine* same “verbalne mase”, o kojoj su govorili futuristi u šestoj tački manifesta *Ribnjak sudaca* (rus. *Sadok sudej*). U ovim pjesmama, osim toga, kao da

⁷⁹ Flaker, A. (1976), str. 203.

je ostvaren osnovni zahtjev estetike akmeizma, koji svoj glavni zadatak vidi u rekreaciji neposrednog, živog proživljavanja svijeta putem prvobitnih značenja riječi – značenja koja, ili su “zamućena” dugom rutinskom upotrebom pa ih više ne osjećamo, ili su zaboravljena pa ih je potrebno “oživjeti”. Stoga nije slučajno što jedan ogranak akmeizma nosi ime prvog čovjeka Adama – adamizam, što najbolje svjedoči o odnosu ove skupine ruskih pjesnika prema poetskoj riječi. Akmeisti su težili vratiti riječi njenu svježinu i snagu, njenu težinu, miris i boju, a ovaj estetski kvalitet ostvaruje i Mak Dizdar u svom *Kamenom spavaču*:

(...)

*Kroz pupinje ovo kroz kupinje i lozje
Nek ptice jatimice na gozbu ovu groznu na ovo kameno grozje
Kroz suro i oštro inje kroz vitice sive
Između moje molitve i kletve
Nek dođu one od vesne
Nek priđu te nebesne
Nek slete
Drobne lastavice
I kobne kukavice
Sve stajačice i luralice
Sve pjevačice i šotalice
Prepelice jarebice i sjenice
Nek se u ruke ove zapletu
Nek se upletu u trepavice
Nek mi u sjećanje uđu
Kroz zjenice*

(Dizdar, 1996: 95, *Brotnjice*)

O osobenom leksičkom sklopu u pjesmi *Suočenje*, Kasim Prohić kaže slijedeće: “Ovaj (leksički sklop – A. I. Š.) je do te mjere vegetaciono bujan i tvaran da misao koja ga prožima i u kojemu nastaje posjeduje ‘prirodnost’ elementarnih istina i ničim neposredovanog iskustva. Riječi su biljne, pune srčike zemnog i podzemnog trajanja a dovedene u kontekst gustog poetskog tkanja i širokog ritma dobijaju još na težini svog osnovnog semantičkog naboja (...)”⁸⁰

*Vjetar u borju crnom kiša u mramorju
Usudna smjena godišnjih doba od bonog proljeća
do proljeća bonog*

⁸⁰ Prohić, K. (1974), str. 109.

*Kroz dane kroz godine kroz stoljeća hodimo za suncem
 visokim kroz kamenje i šume ledenog gorja onog
 S morom na grudima sa zorom u zjenama srljamo
 slanom gorkomodrom morju
 A zamke zamamne u znacima neba u toploj mahovini
 tla u žutom žišku hljeba
 Imenujemo tako stvari oko nas da nam zasvjedoče
 korake na rubu ove oštre jave
 Na povjerenje toplo one ostaju nijeme na zdušno one
 se ravnodušno objave
 Imenujemo pitomo bilje žarke ptice pitamo zovemo
 davne zvjeri
 I u toj vjeri zato pravo i nemilice u lice zagledamo ljude
 Predjele beskonačnog obzorja molimo da se iz hladnog
 besćutja probude*

(Dizdar, 1996: 87 *Suočenje*)

Suočenje čovjeka i vremena, konačnosti ljudskog trajanja i vječite “usudne smjene godišnjih doba”, nade i sumnje, suočenje čovjeka i “hladnih zvijezda”, čovjeka i pustog neba – osnovni su motivi i teme poezije najistaknutijih predstavnika ruske književne avangarde. Glavni zadatak koji je sebi postavila avangarda sastojao se, zapravo, u tome da stvori takav oblik umjetnosti koji bi odgovarao osnovnom životnom principu – principu vječnog obnavljanja. Avangardni pjesnici insistiraju na riječi jer smatraju da je poetska riječ u stanju oživjeti nestali i zaboravljeni svijet, ali i pamtiti i na taj način sačuvati svijet od nestanka i smrti. Kroz vrijeme pobijediti vrijeme, i smrt kroz smrt: *kroz smrt uništi smrt uzdigni tako jedno žiće*, stihovi su Maka Dizdara.

Motiv smrti, naravno, najčešći je motiv kojeg sadrže zapisi na stećcima. I mada, u skladu sa bogumilskim dualističkim vjerovanjem, treba da prenesu poruku po kojoj je ovozemaljski život produkt načela zla iz kojeg treba što prije iskoračiti, paradoksalno, vrlo često u njima zazvuči žal za ovim svijetom. Osim toga, ornament, simboli i motivi sa stećaka, koji su dio “poruke” ovih kamenih spavača, govore upravo o ljepoti čudesnih ptica, o rijekama koje teku, o bilju i životinjama u pokretu, o turnirima, konjima i oružju, predstavljajući zapravo vječnost životnog ritma, “svakoj zaglupljujućoj misli o smrti – uprkos” – kako kaže Miroslav Krleža.⁸¹

⁸¹ Krleža, M. (1982) *Panorama pogleda, pojava i pojmova*. (Drugo izdanje), Oslobođenje, Sarajevo i Mladost, Zagreb, str. 369.

Činjenica je da Mak Dizdar aktualizira i ožiljava ne samo bogumilsku ideologiju, već i davno zaboravljene “umjetničke postupke” svojih drevnih književnih prethodnika, dijaka i kovača, prepoznavajući i otkrivajući u tim postupcima i tom specifičnom pogledu na svijet heretičkih umjetnika srednjovjekovne Bosne onu vrstu najsavremenije evropske humanističke i filozofske misli. “Reformatorska u oba smjera, spram maloazijske šizme i papinstva podjednako, naša bogumilska ideologija ostala je u svojim negacijama dosljedna do svoje propasti.”⁸² Baš kao i avangarda. Čini se da se ni avangardni Miroslav Krleža, ni avangardni Mak Dizdar ne obraćaju slučajno bogumilskom mitu! Heretičnosti avangardne misli usmjerene protiv svakog hijerarhiziranog sistema u ime *optimalne projekcije* u budućnosti oslobođenog čovjeka, odgovala je heretičnost bosanskih patarena, koji su poricali i crkvenu i feudalnu hijerarhiju u ime evanđeoske socijalne ravnopravnosti.

Čitajući Evanđelje vlastitim jezikom i na svoj vlastiti način, pisci i klesari srednjovjekovne Bosne ispuštali su slova i čitave slogove, služili se ligaturama, kratili riječi, ispuštali čitave dijelove. U neznatnim i skoro nezamjetljivim intervencijama heretičkih bosanskih pisara (da navedemo samo primjere iz Dizdareve pjesme *Molitva* i *Bilježaka* koje se na nju odnose: umjesto *jedinočedni sin*, pisali su *inočedni*, umjesto *hljeb naš nasušni – hljeb naš inosušni*),⁸³ intervencijama koje su i takve neznatne, u stvari mijenjale iz temelja smisao i značenja svetog kanonskog teksta, prepoznajemo neku vrstu “preteče” avangardnog umjetničkog postupka *pomaka* (rus. *sdvig*), jer pomak u širem smislu “znači svaku vrstu ‘deformacije’, dislokacije, kršenja norme, odstupanja, ekscentrike kao posljedice pomaknute perspektive promatrača, odnosno prikaza.”⁸⁴

Što se tiče zapisa na stećcima, kako kaže Dizdar: “grobno slovo mora da sadrži dostojanstvo i mjeru u stilu i jeziku zbog bola što valja da ga izrazi”,⁸⁵ dakle, ono je moralo biti *samovito, usamljeno, semantički opterećeno, obnaženo* slovo kao simbol čiste prirode, što očarava ljepotom i jednostavnošću svoga oblika i transcendencijom materijalnog.

I na kraju, da kažemo i to, da je srednjovjekovna misao uopće, dajući prednost duhovnom nad tjelesnim, osobito patarenska bosanska hereza sa svojim prezirom prema materijalnom svijetu, pomogla da se razviju takvi

⁸² Krleža, M. (1982), str. 353.

⁸³ Usp. Dizdar, M. (1996), str. 47, 196; (1997), str. 344–345; Kapidžić-Osmanagić, H. (2003) *Bosanski srednji vijek u poeziji Maka Dizdara*. U: *U brzake vremena. Suoč enje V – eseji*. Omnibus, Sarajevo, str. 7–38.

⁸⁴ Hansen-Löve, A. (1985), str. 61.

⁸⁵ Dizdar, M. (1997), str. 15.

specifični umjetnički postupci koji su stvorili bogate i složene odnose između verbalne i plastične forme, odnose u kojima “gledanje” ustupa mjesto “viđenju”, a imitiranje realnosti ustupa mjesto smjeloj igri slobodne imaginacije.⁸⁶ Riječ i slika u srednjovjekovnoj umjetnosti bili su iznimno tijesno povezani, što se svakako odrazilo na unutrašnju strukturu kako likovnih, tako i verbalnih umjetnosti. Tu su, čini nam se, izvori one osobene sugestije sinkretičnosti oblika Dizdarevog *Kamenog spavača*, ona specifična fuzija vizualnog i kazanog, o kojima je govorio Midhat Begić.⁸⁷

Dakle, veza između postupaka i načela ruske književne avangarde i našeg pjesnika ostvaruje se, prije svega, u istoj vrsti “vraćanja” na prapočela vlastite civilizacije i kulture, vraćanja u onu “nultu tačku” i ono “generativno čvorište” koje omogućuje “novo / iskonsko” poetsko govorenje s jedne strane, a sa druge strane, ponovno / novo iščitavanje “tekstova” Kulture, koje se uspostavlja kao *prevrednovanje*, prije svega estetsko, a onda i moralno, etičko, pa i socijalno prevrednovanje.

2.2. ORIJENTACIJA NA “TUĐI JEZIK” I “TUĐU PORUKU”

...

*Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.*

*И не одно сокровище, быть может,
Минувя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.*⁸⁸

(Mandelštam *Ja ne slyhal rasskazov Ossiana... / Ja ne slušah priče Ossiana... /*)

⁸⁶ Usp. Rubins, M. (2003) *Plastičeskaja radost' krasoty. Ekfrasis v tvorčestve akmeistov i evropejskaja tradicija. / Plastična radost ljepote. Ekfrasis u stvaralaštvu akmeista i evropska tradicija /*. Akademičeskij projekt, Sankt-Peterburg, str. 39.

⁸⁷ Begić, M. (1981) *Četiri bosanskohercegovačka pjesnika*. Svjetlost, Sarajevo, str. 31.

⁸⁸ (...) *Ja dobih blaženo nasljedstvo – / Tuđih pjevača snove što blude; / Svoje rodstvo i dosadno susjedstvo / Možemo očito slobodno da preziremo. // I može biti, riznice mnoge / mi-moilazeći unuke, praunicima stižu; // I opet će skalid tuđu pjesmu spjevati / I kao svoju onda je izreći*. Citirano u vlastitom prijevodu prema: Mandelštam, O. (2002) *Vek moj, zver'moj. Stihotvorenija*. Izdatel'stvo AST, Moskva, str. 33.

(...)

Ja rekoh vam riječ od drugog što je stekoh

Ja rekoh tek riječ onoga

Koji je kroz mene

Rekao

(Mak Dizdar, *bbbb*, 10)

Nemoguće je danas zamisliti neko književno djelo koje se ne bi, na ovaj ili onaj način, nalazilo u određenom suodnošenju sa drugim književnim djelom ili kulturnim “tekstom”. Međutim, takav naglašen, odnosno “obnažen” postupak izgradnje vlastitog teksta od gotovih materijala tuđeg, zapravo svojevrsna apsolutizacija tog postupka, prisutna u tekstu *Kamenog spavača*, po definiciji je karakteristika avangardne umjetnosti.

Teorija i nauka o književnosti 20. stoljeća posvećuje punu pažnju upravo problematici “nastajanja literature iz literature”, koja u okviru ruske književnoznanstvene i književnoteorijske misli započinje istraživanjima ruskih formalista, nastavlja se u djelu M. Bahtina i radovima ruskih semiotičara, a kada je ruska književna avangarda u pitanju, fenomen citatnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti vežu se, prije svega, za pjesnike akmeiste kao izrazito “citatne pjesnike”.

Zbog toga smo u ovom poglavlju, polazeći od nama dostupne literature koja se bavi datom problematikom, od čisto teorijskih tekstova do tekstova koji su posvećeni istraživanju intertekstualnosti i metatekstualnosti u opusima pojedinih pjesnika, pokušali ispitati oblike i vrstu “citatnosti” u *Kamenom spavaču*, pozivajući se, prije svega, na istraživanja posvećena ruskim akmeistima, a posebno djelu Osipa Mandeljštama.

Kameni spavač gotovo u cijelosti izrasta na tuđoj riječi, jeziku, poruci, odnosno na pozadini starih tekstova medijevalne Bosne, ali ne samo srednjovjekovnih bosanskih epitafa, povelja i zapisa, već i na fonu historiografskih, historijskoumjetničkih, filoloških i teoloških njihovih interpretacija,⁸⁹ podrazumijevajući svakako i pozadinu savremene našem pjesniku “norme” poetskog izričaja, tj. pozadinu književnih strujanja i ostvarenja u godinama kada je nastajala Dizdareva knjiga.

S obzirom na ovako široku pozadinu (rus. *fon*) tekstova, kao i na vrlo specifičnu autorsku poziciju koju Mak Dizdar zauzima u svom najznačajnijem djelu, može se reći da *Kameni spavač* ostvaruje jednu vrstu avangardnog citatnog dijaloga, te da Dizdareva lirika pripada tzv. avangardnoj

⁸⁹ Usp. Moranjak-Bamburać, N. (2000) *Ideologija i poetika*. U: *Radovi*, knj. XII, Filozofski fakultet, Sarajevo, str. 115.

vrsti citatnosti i avangardnoj kulturi, kako ove pojmove definira Dubravka Oraić-Tolić u svojoj knjizi *Teorija citatnosti*.⁹⁰

Na prvi pogled stil i jezik *Kamenog spavača* izgledaju kao uspješna imitacija drevnog bosanskog jezika, na što upućuju prije svega: Dizdareva orijentacija na arhaizme (*ikto, zapreštaju, urilo, rapail, epimil, meteh, zduri, providuri, agalar, ancilijaš, akomiraš, cernicaš, greb, grozje* – samo iz pjesme *Brotnjice*), ponavljanje tipičnih fraza i formula iz povelja (*I da e vidimo vsakome komu se podoba*), epitafa (*ase ležit; jer ja sam bil kako vi sada jeste / a vi ćete biti kako sada jesam ja; davno ti sam legao i dugo ti mi je ležati* (...), ponavljanje ustaljenih sintagmi, toposa i imena (vjerna služba, plemenita baština, sunčana počivališta, stup sunčani; Tvtko, Dabiša, Ostoja (...)). Prema tome, prvi tip citata, koji upućuje na opseg podudaranja vlastitog i tuđeg teksta, predstavljaju tzv. “pravi citati” u kojima je ostvorena potpuna ekvivalencija, i to ne samo sa “tuđim jezikom” već i sa “tuđim oblikom”, formom, odnosno žanrom. Naime, gotovo svi istraživači Dizdarevog *Kamenog spavača* istakli su njegovu temeljnu orijentaciju na “tuđi jezik” i “tuđi žanr”. Tako će Midhat Begić svoj esej posvećen *Kamenom spavaču* i nasloviti *Epitafi* kao osnova poeziji, dok će Hanifa Kapidžić-Osmanagić istaći da se: “Makov poetski tekst prožima (...) starim bosanskim epitafom do te mjere da se nekad teško razlučuju.”⁹¹ Činjenica je da Mak Dizdar ponegdje zaista doslovno slijedi poetiku starih bosanskih epitafa, ostavljajući ih netaknutim, što je svakako potvrda pjesnikove ocjene njihove estetske vrijednosti, ocjene koja ima funkciju estetskog prevrednovanja u okvirima bosanskohercegovačke književnosti. Međutim, u većini slučajeva Mak Dizdar vrši svojevrсно preoblikovanje preuzetih citata. Ovdje je zapravo riječ o, za avangardu tako karakterističnim, tzv. “*deformiranim* citatima”, onima koji svjesno mijenjaju opseg prototeksta (teksta izvornika), u kojima se “tuđi tekst” prerađuje i transformira u skladu sa originalnim potrebama vlastitog teksta. Tako npr., čuvena pjesma *Gorčin* započinje tipičnom formulom sa epitafa:

*Ase ležit
Vojnik Gorčin
U zemlji svojoj*

⁹⁰ Usp. Oraić-Tolić, D. (1990). U našem poglavlju *Orijentacija na “tuđi jezik” i “tuđu poruku*”, kod definiranja tipologije citatnosti *Kamenog spavača* uglavnom smo se koristili terminima koje je u svojoj knjizi sistemski razradila ova autorica.

⁹¹ Kapidžić-Osmanagić, H. (2003) *U brzake vremena. Suočjenja V – eseji*. Omnibus, Sarajevo, str. 14.

Na baštini
Tuždi

(Dizdar, 1996: 118)

nastavljajući se i ostvarujući kao balada o “intimnoj drami ličnosti”⁹² sukobljenoj sa neminovnošću i surovošću historijskog toka, dok se pjesma *Zapis na dvije vode*, sastavljena iz dva dijela kako sugerira i sam naslov, koja progovara o, radošću i humanošću, ispunjenom životu na putu koji neminovno završava u “tami greba”, završava vrlo čestom porukom sa stećaka:

jer ja sam bil kako vi sada jeste
a vi ćete biti kako sada jesam ja

(Dizdar, 1996: 66)

u kojoj je sadržan poziv i molba za spomenom i pamćenjem. Na razini cje-line *Kamenog spavača* ovaj poziv prerasta u apsolutno pozitivnu kategoriju pamćenja, koja je, kao i kod Osipa Mandeljštama, jedina u stanju pobijediti i nadvladati vrijeme, pa i samu smrt. Samo iz perspektive pamćenja moguće je reći da smrt nije kraj.

Ovakva udaljavanja od potpune ekvivalencije, karakteristična za Maka Dizdara, rezultat su, kako ustvrđuje D. Oraić-Tolić “djelovanja avangardnog zakona žestoke desemiotizacije ‘tuđeg’ i njegove nepredvidive resemiotizacije u okviru ‘svoga’.”⁹³

Osim ovakvih očitih i eksplicitnih *interliterarnih* citata (s gledišta vrste prototeksta iz kojeg se oni preuzimaju), u *Kamenom spavaču* nailazimo i na *interlingvalne* citate i to ne samo u smislu temeljne Dizdareve orijentacije na arhaični jezik srednjovjekovne Bosne. Ovdje, prije svega, mislimo na pjesmu *Zapis o zemlji*:

Pars fuit Illyrici, quam nunc vocat incola Bosnam,
Dura, sed argenti munere dives humus.
Non illic virides spacioso margine campi,
Nec sata qui multo foenore reddat ager.
Sed rigidi montes, sed saxa minantia coleo,
Castella et summis imposita alta jugis.

Iani Pannoni Quinque: Elegarium Liber (El. VI)

(Dizdar, 1996: 150)

⁹² Duraković, E. (1979), str. 112.

⁹³ Oraić-Tolić, D. (1990), str 177.

Ovdje tuđi jezik predstavlja zapravo cijeli sistem tuđe kulture s kojom pjesnik stupa u ravnopravan dijalog, koji u produžetku Dizdarevog pjesničkog izričaja prerasta u svojevrsnu polemiku sa tim sistemom, sa značenjem njegovog “osporavanja”. Osim toga, ovaj citat je ujedno i *dokumentarni* (i u biti *izvanestetski*) citat o kojem pjesnik daje opširan komentar u svojim *Bilješkama*. Isti postupak tumačenja i komentiranja, kad je riječ o dokumentarnim citatima, srećemo u Dizdarevim *Bilješkama* uz većinu pjesama iz *Kamenog spavača*, što upućuje na, isto tako vrlo karakterističnu za rusku avangardu, orijentaciju na književnost činjenica (rus. *literatura fakta*), i na temeljno načelo ukidanja estetskih zabrana, brisanja granice između estetskog i ne-estetskog, umjetničkog i ne-umjetničkog, književnog i ne-književnog.

Analizirajući citatnost najosebujnijeg predstavnika ruskog akmeizma, Osipa Mandeljštama, D. Oraić-Tolić istaći će da Mandeljštamova “citatnost pripada obliku intertekstualnog dijaloga jer je semantička determinacija vlastitog teksta toliko otvorena i slobodna da ona načelno ne isključuje smisao podtekstova, nego ih preuzima na novoj razini, pa dolazi do uzajamnoga semantičkog osvjetljavanja teksta i podteksta kao ravnopravnih sudionika citatnog susreta.”⁹⁴ Sličnu vrstu intertekstualnog dijaloga ostvaruje Mak Dizdar.

Proučavajući i odgonetajući oštećena i krnja slova i riječi uklesane na stećcima, njihovu ornamentiku, škrte zapise i epitafe, pokušavajući dešifrirati rijetke zapise na marginama srednjovjekovnih bosanskih rukopisa, otkriti tajnu natpisa na srednjovjekovnim bosanskim crkvama, sudačkim stolicama, kaznenim pločama, pokušavajući razumjeti jedan davno izgubljen jezik i sliku svijeta koja se u njemu ocrtavala, M. Dizdar, rekonstruirajući taj jezik, oživljavajući “nijemi iskon”, stupajući s njim u svojevrsan dijalog, u svojoj pjesničkoj viziji iz ovih fragmenata stvara vlastitu poetsku kosmogoniju i kosmologiju, ne zatvarajući i ne razrješavajući ovaj dijalog. On je kod našeg pjesnika, kao i kod O. Mandeljštama, kako navodi D. Oraić-Tolić,⁹⁵ zapravo *konstruktivan*, jer ovi pjesnici ne razaraju stare, tradicionalne smislove, već u slobodnom dijaloškom susretu sa “tuđim”, stvaraju nove, originalne vlastite smislove.

Ukoliko tekst *Kamenog spavača* posmatramo kao avangardni tekst, a avangardnu poetiku kao poetiku dešifriranja, zapazit ćemo da citatnost (“kao opće svojstvo poetike ‘tuđeg govora’”⁹⁶) kod Maka Dizdara, ne upu-

⁹⁴ Oraić-Tolić, D. (1990), str. 194.

⁹⁵ Usp. Oraić-Tolić, D. (1990), str. 195.

⁹⁶ Moranjak-Bamburać, N. (2003), str. 77.

čuje toliko na tekst iz kojeg su citati preuzeti, koliko na “sustav koji je generirao citirani tekst.”⁹⁷ Ovo avangardno svojstvo ostvaruje se u *Kamenom spavaču* na svim razinama, od pojedinih pjesama do cjeline zbirke.

Upravo na primjeru funkcije citata u *Kamenom spavaču* moguće je odrediti i definirati i funkciju Dizdarevog simbolizma – kao onog koji je karakterističan za avangardu uopće. Naime, kako tvrdi Jerzy Faryno: “(a)ko simbolizam reducira sustave u njihove supstitute ‘znakove’ ili ‘poruke’ (...) u simbole, onda avangarda te iste ‘simbole’ (‘znakove’ ili ‘poruke’) razvija u sustave koji su ih generirali.”⁹⁸ Na taj način, motivi i simboli sa stećaka: sunčani krug, ispružena ruka, krinovi (ljiljani), bojno oružje i štitovi, loza sa trolistom, grozdovi, jeleni, scene kola i lova itd., u *Kamenom spavaču* prerastaju u tekst, priču, knjigu i postaju sredstvo oživljavanja jednog davnog izgubljenog svijeta i govora o njemu, a u to će nas bez sumnje uvjeriti čak i samo naslovi pojedinih pjesama: *Sunce, Mjesec, Ruke, S podignutom rukom, Ljeljeni, ruka, vrata, vijenac, loza i njene rozge, krinovi, Kolo, Kolo bola, Zapis o lovu, Zapis o štitu...* Navodeći ove naslove, zapravo smo htjeli upozoriti na najvažniju vrstu citata u *Kamenom spavaču*, na *intermedijalne* citate kojima se ostvaruje vrlo specifična veza između različitih vrsta umjetnosti. Ovi citati, po našem mišljenju, predstavljaju temelj *Kamenog spavača*, stoga smo im punu pažnju posvetili u poglavlju o ekfrazisu.

S obzirom da “(c)itiranje’ za avangardni tekst (...) nije u prvom redu intertekstualna, već (je) metatekstualna operacija (...)” te “(...) da se ‘tekst’ avangarde u Kulturu ne učlanjuje na načelima intertekstualnosti, to jest povezivanja među tekstovima, već upravo na načelu metatekstualne manipulativnosti, komentara, refleksije, dešifriranja i rekonstrukcije tradicije, koja se doživljava kao iščezli, zaboravljeni (up. Mandeljštamovo “ja slovo pozabyl (...)” – (“ja riječ zaboravih...” – A. I. Š.)) ili prekríženi prototip”⁹⁹ i budući da *Kameni spavač* evidentno predstavlja svojevrsni poetski komentar, pjesničku interpretaciju vlastitog prototeksta (koji ne samo za Maka Dizdara, već objektivno, ima značenje kulturnog bosanskohercegovačkog iskona), o ovoj zbirci možemo govoriti i kao o specifičnom kreativnom metatekstu, u kojem prototekst, s jedne strane, predstavlja njegovu izvantekstualnu stvarnost (umjetničku referencu), a s druge strane, biva interioriziran, pa ga poimamo kao svojevrsnu Dizdarevu autorefleksiju.

⁹⁷ Faryno, J. (1993): “Avangardni tekst, sastavljen od ‘citata’, zapravo je napravljen od sustava, pa komunicira u zgusnutom obliku sa čitavom kulturom.” Str. 28.

⁹⁸ Faryno, J. (1993), str. 29.

⁹⁹ Moranjak-Bamburać, N. (2003), str. 119; 120–121.

Gotovo svi izučavaoci djela Maka Dizdara ukazali su na specifičnu tematsko-motivskih analogija u cjelini njegova opusa, u svjetlu kojih se taj opus razotkriva kao “jedinstven tekst”, sastavljen od međusobno isprepletenih “semantičkih polja”. Tako će npr. Hanifa Kapidžić-Osmanagić istaći da su Dizdareva tumačenja starih srednjovjekovnih tekstova (kojima se kao istraživač bavio vrlo dugo) i vlastitih autorskih tekstova “u tolikoj mjeri bliski da je nužan paralelan i istovremen uvid u jedne i druge, kako bi se danas na najbolji način recipirali”,¹⁰⁰ te da je čak cjelokupna poezija našeg pjesnika prožeta zapravo ovom njegovom fascinacijom, dok će Enes Duraković u svojoj monografiji ispitati i ukazati na gotovo sve motivsko-tematske analogije počev od prve Dizdareve zbirke *Vidovpoljska noć*.¹⁰¹ Ako se imaju u vidu i Dizdarevi komentari uz pojedine zbirke, njegovi eseji o kulturnom naslijeđu i starim bosanskim tekstovima, zatim *Bilješke uz Stare bosanske tekstove* i *Bilješke uz Kamenog spavača*, različiti autokomentari u intervjuima i dnevnicima, postaje sasvim očigledno da je autorska svijest našeg pjesnika – racionalna i manipulativna svijest avangardnog autora, što podsjeća na ruskog pjesnika Osipa Mandeljštama. U tom smislu, poetika našeg pjesnika općenito je vrlo bliska akmeističkoj poetici, po kojoj se tekst poima kao “semantički prostor” koji i omogućuje da se sve ono što je napisao jedan autor razmatra kao “jedinstven tekst”. *Autocitati* i autocitatne situacije, tako karakteristični za ruske akmeiste, vidno su prisutni i u stvaralaštvu našeg pjesnika, osobito u sklopu njegove lirike. Osim što osiguravaju svojevrsno jedinstvo opusa, autocitati i autocitatne situacije ostvaruju otvorenost strukture, još jedne karakteristike avangardnog teksta uopće. Na primjeru *Kamenog spavača* mogli smo uočiti da autocitati, kao ponavljanja ne samo određene leksike, motiva, simbola i slično već i citatna rima ili ritam, brišu granice između pojedinih pjesama, što je potvrda avangardnog načela dehijerarhizacije zatvorene lirske kompozicije. Poput Osipa Mandeljštama i Mak Dizdar je *oksimoronski* (kako naglašava D. Oraić-Tolić¹⁰²) sačuvao tradicionalnu lirsku formu, poremetivši je na

¹⁰⁰ Kapidžić-Osmanagić, H. (2003), str. 14.

¹⁰¹ Govoreći o ovim analogijama, citirajući i autoiskaz samog pjesnika iz intervjua *Kako je nastajao Kamen spavač*, prof. Duraković će, između ostalog, napisati: “*Kamen spavač* predstavlja, istodobno, plodotvornu sintezu raznovrsnih pjesničkih tokova što su se začeli stihobirkom *Vidovpoljska noć* i, zadržavajući nužnu mjeru neizmjenjivosti, granali i bogatili kako motivsko-idejnim, tako i stilsko-izražajnim osobenostima i vrijednostima u pjesničkim zbirkama *Plivačica*, *Povratak*, *Okrutnosti kruga* i *Koljena za Madonu*, te pjesničkim izborima *Ostrva*, *Miniature* i *Poezija*.” Duraković, E. (1979), str. 95.

¹⁰² Usp. Oraić-Tolić, D. (1990), str. 179.

višoj razini pjesničkog i autorskog opusa u cjelini.

Osim toga, u svjesnoj i naglašenoj orijentaciji “jezika na sam jezik” kod našeg pjesnika pronalazimo još jednu srodnost sa akmeističkim pjesnicima. Drevni jezik srednjovjekovne Bosne, kojim se oglašava *kameni spavač*, kojeg pjesnik osluškuje i prevodi u vlastiti pjesnički iskaz, postaje i sam temom, odnosno sadržajem Dizdareve knjige. I ako je jedina realnost u poeziji – riječ kao takva,¹⁰³ kako je tvrdio Osip Mandeljštam (čije je pozitivno vrednovanje srednjovjekovlja općepoznata činjenica), onda ta Riječ mora biti *slika svega onoga što okolo sebe vidimo i ne vidimo*. Tako će se i Dizdarevo tumačenje patarenskog Obrednika i “početka Evanđelja o Hristu kao Logosu (Slovu) i vječitoj svjetlosti”,¹⁰⁴ u njegovoj poeziji ovaplotiti kao akmeističko poimanje Logosa: “za akmeiste je svjesni smisao riječi, Logos, ista ona prekrasna forma, kao što je muzika za simboliste.”¹⁰⁵ Dizdareva pjesma *bbbb*, koju Hanifa Kapidžić-Osmanagić ocjenjuje kao najtajanstveniju i najhermetičniju, a toliko jednostavno naslovljenu učetvorostručenim slovom ‘b’,¹⁰⁶ predstavlja jedinstven primjer poetske eksplikacije Slova / Logosa.

Naslov ove pjesme, nastale od 14 zasebnih fragmenata kao svojevrsni “montažni pjesmotvor”¹⁰⁷ (što predstavlja svojevrsno *osporavanje* “klasične” podjele na vrste kod našeg pjesnika), zapravo je *intermedijalni* citat, preuzet, kako objašnjava sam autor u *Bilješkama*, sa tzv. Malog stečka sa nekropole Radimlja, oskudne epigrafike svedene na ovo nemušto *bbbb*, ali zato izuzetno bogate ikonografije.¹⁰⁸ Stoga je, u okviru ciklusa *Slovo o nebu*, ovaj “pjesmotvor” smješten u veću pjesničku cjelinu *RADIMLJA* (cjelinu koja je i dalje ostala žanrovski neodređena!). U “pjesmi” *bbbb* sažimaju se i stežu principi autorove vlastite poetike “i intimne pjesničke samospoznaje”,¹⁰⁹ gdje je “vlastito” predstavljeno kao “tuđe”, pa se Dizdarevo “slovljenje o slovu” u ovoj pjesmi (za razliku od ciklusa *Slovo o slovu*, u kojem je ostvarena veća distanca u odnosu na umjetničku referencu, pa se ovaj ciklus poima kao eksplicitna metapoezija), na prvoj razini poima kao slovljenje o bogumilskom slovu i karakterističnom i prepoznatljivom du-

¹⁰³ Mandeljštam, O. (1983) *Utro akmeizma (Jutro akmeizma)*. U: *Proza*. Ardis, Michigan, str. 9.

¹⁰⁴ Usp. Dizdar, M. (1997), str. 357; (1996), str. 196.

¹⁰⁵ Mandeljštam, O. (1983), str. 10.

¹⁰⁶ Kapidžić-Osmanagić, H. (2003) *U brzake vremena. Suočjenja V – eseji*. Omnibus, Sarajevo, str. 16.

¹⁰⁷ Sintagma “montažni pjesmotvor” preuzeta od: Flaker, A. (1984), str. 127.

¹⁰⁸ Ovo su osnovni razlozi zbog kojih smo “pjesmu” *bbbb* uvrstili u treći tip Dizdarevog *ekfrazisa*, o čemu opširno govorimo u narednom poglavlju.

¹⁰⁹ Duraković, E. (1979), str. 143.

alističkom manihejskom vjerovanju. Tako će npr. 5. fragment ove pjesme sažeti svekoliku tematsko-idejnu osnovu *Kamenog spavača*:

5.

Ali smo netom čuli neke nove riječi

Ali smo eto čuli takve nove riječi od kojih

I kad su tiho rečene vaseljena ječi (ovi stihovi upućuju na riječi kamenih spavača, nijemu riječ uklesanu u kamenu kao prigušeni i rezignirani vapaj onih koji se usuđuju samostalno misliti i korespondiraju sa stihovima iz pjesme Pravednik: (...) al glas jedan / Zvoni kroz tišinu // Al glas jedan zvoni // Glas što vječno leti / K nebu u visinu // Eže vječno leti, stihovima iz pjesme Brotnjice: (...) Ako nam glas i nije stigao duboko do neba / Vrisculi smo bar / Kako treba i stihovima iz pjesme S podignutom rukom: (...) I riječ / Rečena u pustinji ovoj / Nemušta i nijema gubi se i nestaje // Samo je moj krik / Čvrst kao ovaj moj kamen Postojan i stalan)

Riječi o božijem prstu u sunčanom krstu (priziva stihove: On tako reče al gdje su usta brave gdje prst pravog / ključa za vrata u stepeništa goruća? iz pjesme vrata, stihove: Moja nada je prst u stubu svjetlosti / Moja svjetlost je u nadi iz pjesme Brotnjice, cijelu pjesmu sunčani Hristos, kao i sve pjesme u kojima se spominju sunčana počivališta i stub sunčani)

O gradu što valja ga sazdati u nama (u prvom redu asocira na pjesmu vijenac i stihove: Ostavi grad na ishodu ostavi grad na zapadu / Izgradi grad u sebi okreni lice svom gradu, na pjesmu Poruka: Doći ćeš jednog dana na čelu oklopnika sa sjevera / I srušiti do temelja moj grad, ali i na pjesmu Dažd zbog kamenih kapija kamenog grada)

O vinogradaru i njegovom vinogradu

O lozi plemenitoj i njenim vitim rozgama (u prvom redu asocira na pjesmu loza i njene rozge, ali preko semantike riječi plemenit i za pjesme koje spominju plemenitu baštinu, ali svakako priziva i pjesmu Poruka: Sa juga lukav robac prerušen kao trgovac / Vinograd ćeš moj do žile sasjeci (...) / Ti ne znaš ništa o znacima vinograda / Niti vinogradara / Njegovog // Ti ne znaš vrijednost takvog dara /)

Čuli smo riječi o žrecima i vječitim vijencima

O nekim uskim vratima pred našim trudnim nogama (stihovi u kojima su asocijacije vrlo jasne i prizivaju pjesme vijenac i vrata)

Čuli o skrivenosti vinoj onih u debelim togama

O logama krvi što ih istraga crna proliva

Uz križ i kalež uz palež i pseći lavež (u tri stiha predstavljena je cijela historijska drama progona i pogroma bosanskih krstjana, prizivajući sve

pjesme koje, bilo tematski, bilo motivski progovaraju o toj zloj sudbini, sve do pjesme *Hiža*, koja je svojevrsna Dizdareva *optimalna projekcija* što simbolizira jedino utočište za sve na svijetu obespravljene ljude)

Ima novih riječi o novim i oštrim mačima (jeste evidentno ambivalentan stih koji asocira na simbole sa stećaka, priziva Bibliju kao prototekst, ali pridjevima *nov* i *oštar* korespondira sa pjesmom *Poruka* u smislu bojazni i jeze koju izaziva “historija koja se ponavlja”)

I čudnim štitima spasenija (priziva čest motiv na stećcima i pjesmu *Zapis o štitu*, čiju paradoksalnu završnicu: *Bacih ga potom dobrog jer / Tišti me*, potvrđuje pridjevom *čudnim*)

Budnim za badce bludne

Za njina čtenija i

Bdenija (asocira na pjesmu *Zapis o nespini* i sve što je o njoj rečeno u *Bilješkama*).

Čuli smo dakle riječi što nam umiju

Nešto novo reći (tipičan je za avangardu iskaz koji označava temeljni postupak “vraćanja” u “nultu tačku” iz koje je tek moguće ostvariti “novo” čitanje i izreći “novu” riječ. Upravo ovaj postupak omogućuje naglašeno otvaranje i istovremeno sažimanje vremena i prostora, odnosno omogućuje da se istodobno nalazimo i u mitu i u savremenosti, ili pak budućnosti. Parafrazirajući Benedikta Livšica, možemo reći da se vraćena svom iskonu, ponovo stvarala historija).

Tako je ovaj kratki fragment iz pjesme *bbbb*, s jedne strane, potvrda onog što smo već rekli o autocitatnosti u okviru *Kamenog spavača*, ali i svojevrsni, i svakako ne i jedini, primjer *mise-en-abîme-a* (dijela koji zrcali cjelinu), u ovom Dizdarevom tekstu.¹¹⁰

U četrnaest fragmenata pjesme *bbbb* Dizdar ostvaruje odista jedinstven “prasak jezičkog ćutanja, gluhonijemih jezičkih naslaga”, kako se izrazio J. Tinjanov govoreći o poeziji V. Hljbničkova.¹¹¹

Uzimajući u obzir sve ono što je u literaturi već izrečeno o pjesmi *bbbb*, dodali bismo još da ovaj karakterističan postupak “vraćanja na početak” Mak Dizdar ostvaruje na vrlo specifičan način. U pjesmi *bbbb* u 13. i 14. fragmentu (kao posljednjim fragmentima pjesme) uspostavlja se veza sa početkom, i to: u 13. fragmentu – veza sa naslovom:

¹¹⁰ Estetskom učinku koji proizvodi postupak *mise-en-abîme* u Dizdarevoj zbirci više pažnje posvetili smo u poglavlju o ekfrazisu.

¹¹¹ Tinjanov, J. (1990), str. 250.

*Ja ne znam još uvijek dakle kako
Da oslovim Tebe*

*Pa ostah stoga na svome hudome
Be i Be
Be i
Be*

(Dizdar, 1996: 85)

a u 14. fragmentu, u, opet značenjskim, zagradama – veza sa Dizdarevim specifičnim *krugom* kao simbolom istih vječnih, i ljudskih i pjesničkih, neodumica i pitanja:

*(Bože
Oprosti mi
Što sam tek došao
Tamo odakle sam pun nade i pošao)*

(Dizdar, 1996: 86)

U avangardnim tekstovima, kako ističe J. Faryno, “(p)ovratak početku osigurava *pamćenje* svekolikog događaja (istorija) povezanog sa zvukom (kao u 13. fragmentu pjesme *bbbb*, ali i u ciklusu *Slovo o slovu* posljednja pjesma ponavlja stihove iz prve, tj. vraća nas početku) ili verbalno-semantičkom masom danoga teksta (djela).”¹¹² (Istakla A. I. Š.) Naravno da u ovakvom osvjetljenju, na razini cjeline *Kamenog spavača*, veza koja se ostvaruje između uvodne pjesme *Putovi* i završne *Poruke* biva potpuno logična.

U vezi sa ovom našom postavkom, treba spomenuti još i pjesmu *Zapis o jednome zapisu*, za koju E. Duraković kaže da je ne treba poimati “tek u bukvalnosti početne inspiracije, nego u simboličkom značenju *programskog određenja Dizdareve poetike*”¹¹³ (istakla A. I. Š.):

*(...)
Gle zapis ovaj tajni iz tamnih i drevnih vremena
Kao da niče pred nama iz dna nekog mutnog sna
Njegovi znaci su kao iz kakvog pisma
U zrcalu gledana –
Šapnuše slova
Tiha i ledna
Usta
Jedna*

¹¹² Faryno, J. (1993), str. 156.

¹¹³ Duraković, E. (1979), str. 120.

A peti od nas iz čvrstih pesti i drhtavih prsti

Ogledalo spasonosno i jasno

Nehotice

Na tle

Pusti

Prepoznavši u tome trenu u njemu

Izgubljeno

Svoje

Davno

Lice

(Dizdar, 1996: 105-106)

U *Bilješkama* uz ovu pjesmu Mak Dizdar istaći će “čudnovatu praksu bosanskih klesara (kovača)” da svoje natpise u kamenu urezuju tako da cijeli tekst, ne samo da ide s desne strane, već je i okrenut prema dolje, zbog čega se “takvi natpisi mogu čitati samo pomoću ogledala, odnosno fotografirati u samom ogledalu, kako bi se pronašao pravi original.”¹¹⁴ Ova praksa bosanskih srednjovjekovnih “umjetnika”, kao svojevrсни *palindrom*, potpuno je bila u skladu sa njihovim vjerovanjem, jer po definiciji: “obratno čitanje često (je) negiralo smisao izravnog iščitavanja.”¹¹⁵ Funkcija odraza u ogledalu u ovom slučaju značila je iskazivanje “pravog stanja stvari” i “ispraznosti ovog svijeta”, pa se na taj način uspostavljao i predstavljao odnos između “privida” – ne-teksta, ne-riječi, ne-istine (kanonskog teksta) i “istine” (Slovo / Logos) – pravog teksta.¹¹⁶

S obzirom na to da avangardu općenito karakterizira “vraćanje” na počela, nije joj bila strana ni ova vrsta unatražnog čitanja koju je posebno njegovao V. Hljebnjikov, u čijoj poemi *Razin* nalazimo najdosljednije ostvaren žanr palindroma. Kod Maka Dizdara, ova vrsta “unatražnog” čitanja (ili čitanja u zrcalu) predstavlja pokušaj odgonetanja, prije svega, jezičkog, a onda i ukupnog svjetoustrojstva srednjovjekovne patarenske Bosne i njenog *dobrog* čovjeka u čijem odrazu je prepoznao svoje vlastito *davno izgubljeno* lice – što odgovara Mandeljštamovoj “radosti prepoznavanja.”¹¹⁷

¹¹⁴ Dizdar, M. (1996), str. 202.

¹¹⁵ Faryno, J. (1993), str. 88.

¹¹⁶ O žanru palindroma u ruskoj avangardi usp. Faryno, J. (1993).

¹¹⁷ “Tako se ni pjesnik ne boji ponavljanja i lako se opija klasičnim vinom (...) I sladak nam je tek prepoznavanja tren!” Mandeljštam, O. (1989) *Riječ i kultura*. U: *Pjesme i eseji* (Prijevod pjesama i komentar: Fikret Cacan, prijevod eseja i predgovor: Josip Užarević), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, str. 156, 157.

Očigledno je da *pamćenje* i za našeg pjesnika predstavlja apsolutno pozitivnu kategoriju kao i za Osipa Mandeljštama i općenito za akmeističke pjesnike, čija poezija zapravo obavlja funkciju *čuvanja* riznice kulturnih vijednosti.

U pjesmi *Zapis o jednome zapisu*, u kojoj se prototekst i metatekst doslovno jedan prema drugom postavljaju kao objekt prema ogledalu,¹¹⁸ naglašena reverzibilnost vremena u prostoru teksta (što se može reći i za tekst *Kamenog spavača* u cijelosti, u kojem “vrijeme u linearnom nizanju dijelova ne protječe samo od početka prema kraju nego i u suprotnom slijedu;”¹¹⁹), čime se neutralizira njegova jednosmjernost – ono je prevladano, naravno ima i šire implikacije. U širem kontekstu, pobijediti vrijeme, a time i samu smrt, za našeg pjesnika značilo je steći svijest o sebi i narodnim izvorštima vlastite kulture u povratku njenom iskonu.

2.3. EKFRAZIS KAMENOG SPAVAČA ILI KAMENI SPAVAČ KAO EKFRAZIS

Stećak je za mene ono što nije za druge, ono što na njemu i u njemu nisu drugi umjeli ni znali da vide. Jest kamen, ali jeste i riječ, jest zemlja, ali jeste i nebo, jeste materija, ali jeste i duh, jest krik, ali jeste i pjesma, jest smrt, ali jeste i život, jest prošlost, ali jeste i budućnost.

Mak Dizdar

Pitanje odnosa riječi i slike (rus. *obraz* – *predstava, slika, lik, ikona*) u književnom djelu, kao i pitanje uzajamnog odnosa različitih vrsta umjetnosti (književnosti i muzike ili pak književnosti i likovnih umjetnosti), odnosno pitanje intermedijalnosti, oduvijek je izazivalo iznimno živo interesovanje kako umjetnika, tako i teoretičara, estetičara i kritičara. Razvoj multidisciplinarnih teorija u proučavanju književnosti u posljednje vrijeme dao je podstreka i otvorio široke mogućnosti za interpretiranje uzajamnog djelovanja i prožimanja različitih semiotičkih sistema u okvirima određenog poetskog teksta. U tom smislu najočiglednije mjesto susretanja književnosti i likovnih umjetnosti, verbalnog i vizuelnog, riječi i slike predstavlja *ekfrazis*¹²⁰ (grč.: *ek* – *iz, izvan; phrazein* – *govoriti*).

¹¹⁸ Usp. Moranjak-Bamburać, N. (2003), str. 84.

¹¹⁹ Faryno, J. (1993), str. 97.

¹²⁰ *Ekfrazis* (grč. – *opisivanje, lat. – deskriptio*) – termin antičke retorike za detaljan opis lica, stvari i događaja, koji autor daje na osnovu vlastitog, većinom maštenskog viđenja. Najčešće je u pitanju podrobno i do pojedinosti brižljivo opisivanje umetničkih dela, spomenika

S obzirom na usmjerenost i orijentaciju avangarde, prije svega, na likovne umjetnosti (odnosno, kako kaže A. Flaker, na karakterističnu za avangardu, interakciju književnosti i likovnih umjetnosti, ali i književnosti i kinematografije), *ekfrazis* predstavlja još jednu zajedničku sponu koja povezuje cijeli niz različitih tekstova, pa tako i avangardnih, u kojima je *ekfrazis* svakako pretrpio određene promjene i inovacije. Osim toga, zbog svoje imanentne usmjerenosti na stvaranje metapoetskog diskursa i svoje orijentacije na predmetni svijet plastičnih umjetnosti, *ekfrazis* predstavlja i onu sponu koja povezuje dominantne karakteristike poetike i estetike ruskog akmeizma sa poetikom i estetikom *Kamenog spavača*. Ovdje, prije svega, mislimo na rehabilitaciju realnog, opipljivog, konkretnog svijeta kod vodećih akmeista (Nikolaja Gumiljova, Osipa Mandeljštama, Ane Ahmatove i dr.), na poimanje i tumačenje poetskog stvaranja kao zanatstva, majstorstva ili graditeljstva, dakle svjesne i racionalne izgradnje pjesničkog djela u kojem se, kao jedan od primarnih ciljeva, ističe “*ovladavanje, tj. savladavanje materijala*”, ono što će L. S. Vygotskij u svojoj knjizi *Psihologija umjetnosti*¹²¹ nazvati “*savladavanje materijala umjetničkom formom*”, što uvijek izaziva izuzetno snažan estetski učinak i vodi nas ka propitivanju estetike težine u njihovom poetskom djelu. Svakako da nisu mogli ostati zanemareni ni određeni inovativni postupci koje ovi avangardni pjesnici unose u dugovjeku tradiciju *ekfrazisa*, što ukazuje kako na elastičnost ovog diskursa, tako i na, avangardi imanentnu, stvaralačku transformaciju književnog i kulturnog naslijeđa, koja se u literaturi o avangardi označava, prije svega, kao *estetsko prevrednovanje* (A. Flaker), bilo u vidu “velikog citatnog dijaloga” (po terminologiji D. Oraić-Tolić), kao što je slučaj kod akmeista i našeg pjesnika Maka Dizdara, bilo u vidu “velike citatne polemike”, kao kod ruskih futurista.

”*Ekfrazis* kao žanr stvoren je u antici i nije imao drugog cilja do detaljnog opisa predmeta jezičkim sredstvima. U svim drugim slučajevima *ekfrazis* je predstavljao tematski materijal koji se prilagođavao zadacima određenog žanra.”¹²²

i građevina; od događaja opisuju se većinom procesi ljudskoga rada, ratnička zbivanja, prirodne katastrofe, svečanosti i počasti. *Rečnik književnih termina*. Nolit, Beograd, str. 159.

¹²¹ Vygotskij, L. (1998) *Psihologija iskusstva*. Feniks, Rostov-na-Donu.

¹²² Citat (u vlastitom prijevodu) je preuzet iz vrlo poticajne knjige *Plastičeskaja radost' krasoty. Akmeizam i Parnas. (Plastična radost ljepote. Akmeizam i Parnas.)*, autorice Marije Rubins. (Akademicheskij proekt, Sankt-Peterburg, 2003, str. 16.) U ovoj knjizi, koja je poslužila kao glavni izvor za razmatranje ekfrazisa u *Kamenom spavaču* Maka Dizdara, detaljno i svestrano se daje pregled savremenih teorija ekfrazisa kao i raznovrsnih defini-

Polazeći od tvrdnje Marije Rubins da se pojam *ekfrazisa* ne uklapa u okvire žanra, pa ga ona u svojoj knjizi razmatra kao tip teksta (“govoriti o *ekfrazisu* kao o ‘žanru’ moguće je samo kad je riječ o retoričkim opisima djelâ likovnih umjetnosti”, str. 16), pokušali smo ispitati da li je *ekfrazis* Maka Dizdara tek tip teksta, ili se o njegovom *ekfrazisu* može govoriti kao o žanru?!

Da bismo odgovorili na ovo pitanje, poslužili smo se osnovnim određenjima i definicijama *ekfrazisa*, koje Marija Rubins navodi u svojoj knjizi, s ciljem da pokušamo dati i odrediti tipologiju *ekfrazisa Kamenog spavača*, ali smo se ujedno služili i osnovnim načelima ruske avangarde da bismo lakše ukazali na neke inovativne postupke koje pjesnik Mak Dizdar uvodi u svoj *ekfrazis*.

Bez obzira na odsustvo konsenzusa po pitanju prirode ekfrazisa, njegovo prisustvo u tekstu je očigledno: o njemu svjedoči već kratak opis realnog ili imaginarnog predmeta likovne umjetnosti. Osnovni cilj bilo kojeg opisa takve vrste je da se kod čitatelja stvori vizualna slika nekog dvodimenzionalnog ili trodimenzionalnog umjetničkog predmeta. Osim toga, ekfrazis može doticati druge teme, npr. može sadržavati informaciju o umjetniku, njegovom umjetničkom objektu, reakciji promatrača, informaciju o stilu, ili čak, može sadržavati komentar o tome koliko je uspješan bio pjesnik u svojoj verbalnoj rekonstrukciji. Tematska opredijeljenost, prema tome, predstavlja definirajuću karakteristiku ekfrazisa.¹²³

Polazeći od ovog određenja *ekfrazisa*, kao i od inspirativnog zasnova Dizdareve pjesničke knjige u kojoj je stećak temeljni umjetnički predmet, odnosno njegova temeljna umjetnička referenca, možemo reći da je *Kameni spavač* u cijelosti jedan majstorski *razvijeni ekfrazis*.

Bijeli mramorovi, kami ili biligovi, arhitektonika njihove forme, reljefna plastika i epigrafski natpisi koji predstavljaju sastavni dio likovne strukture stećka, dio su jedne autohtone umjetničke tradicije s kojom Mak Dizdar stupa u dvostruki dijalog: kao znanstvenik historiograf i kao pjesnik. Stvaranje umjetničkog književnog djela na materijalu koji je prvobitno naučno istražen i proučen, podsjeća na paradigmu ruskih formalista, njihovu orijentaciju na “literaturu činjenica” (rus: *literatura fakta*), na Borisa Ejhenbauma i posebno na Jurija Tinjanova, čiji su romani nastajali iz

cija ovog tipa diskursa. Teorijske pretpostavke ilustrirane su primjerima iz antičkog epa i antičke lirike, francuske “opisne tradicije” od srednjeg vijeka i renesanse do romantizma i Parnasa i poezije ruskog akmeizma s naglaskom na književnim i kulturnim vezama Rusije i Francuske.

¹²³ Rubins, M. (2003), str. 17.

obimnog faktografskog materijala kojeg je kao naučnik prikupljao i obrađivao, ali isto tako i na “antičku paralelu između nekropola i antologija, kada su u grčkoj tradiciji epitafi dospjeli u antologije i realni ‘mrtvaci’ počeli da žive kao književni likovi.”¹²⁴

Upravo su grči epigrami-ekfrazе, kao mala književna forma, tipološki najrodniji Dizdarevim minijaturama iz *Kamenog spavača*. Kao i bosanski epigrafi i epitafi sa stećaka, i grčki epigrami sa spomenika i grobnih ploča predstavljaju neodvojivi dio njihove likovne strukture. Ivan Lovrenović će u svom tekstu o bosanskim mramorovima, između ostalog, naglasiti i ovu njihovu karakteristiku: “Uklesani u plohe mramora sa istančanim smislom za cjelinu kompozicije i odnose površina, epigrafski natpisi su neodvojiv element likovne strukture stećaka. Potčinjena živim oblicima narodnog govora s jedne strane, a s druge zahtjevu za lapidarnošću, koju su nametali kamen i ozbiljnost namjene, srednjovjekovna bosanska ćirilica je upravo na stećcima razvila najuočljivije svoje likovne i grafijske osobenosti.”¹²⁵ Dakle, i grčki epigrami i bosanski epitafi trebali su da udovolje dvama osnovnim uvjetima: da budu kratki i da zadovolje stilistički kanon, što je bilo uvjetovano nedostatkom mjesta na memorijalnom kamenu i potrebom da se slučajnom prolazniku, koji se zatekne pred spomenikom, u trenu prenese osnovna informacija. Kao ni grči epigrami, ni bosanski epigrafi i epitafi ne daju detaljne opise ljudi, scena, vjerskih i religioznih simbola (odnosno božanstava u antici), jer se podrazumijevalo da je čitatelj teksta ujedno i gledatelj “slike” (simbola, motiva, reljefa, ornamenta, portreta i sl.) te da se nalazi u neposrednom kontaktu s određenim spomenikom. Drevni pjesnici su zato posebnu pažnju posvećivali najtipičnijoj karakternoj osobini, neobičnoj epizodi ili činjenici iz života umrlog ili pak herojskom podvigu (junaka ili božanstva). Ova posljednja osobina, od koje “odustaju” bosanski epitafi, povezana je, između ostalog, s činjenicom da su gotovo svi grčki epigrami-ekfrazisi lišeni lirskog načela i to je osnovna razlika između bosanskih epitafa i grčkih epigrama-ekfrazisa, jer, kako kaže Ivan Lovrenović: “najveća snaga i važnost ovih (bosanskih – A. I. Š.) epigrafa leži u njihovom poetsko-filozofskom naboju i karakteru. Probijajući klišeje konvencionalnih nadgrobnih formula, iz tih škrtih natpisa često izbije blistava varnica zgusnute

¹²⁴ Moranjak-Bamburać, N. (2000), str. 112.

¹²⁵ Lovrenović, I. (1998) *Bosanska mediјеvalna kultura* (naslov priređivača). *Bosanski mramorovi*. U: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. *Starija književnost*. Knjiga I, Alef, Sarajevo, str. 97.

sentence, uzbudljiv lirski fragment ili neočekivana dramska poanta.”¹²⁶, kao u sljedećim epitafima:

Legoh 1094 ljeta kad bješe suša pa na nebu ne bješe ni jedne suze za me.

Ti koji pročitaš moj kam možda si hodio do zvijezda. I vratio se jer tami nema ništa do ponovo ti sam.

Na osnovu rečenog, u prvu skupinu Dizdarevih *ekfrazisa* možemo ubrojati njegove minijature koje upućuju na pojedine motive, simbole ili ornamentalne fragmente sa stećaka. Takve su npr. pjesme:

RUKE

*Kroz kamen živi nosih ruke dvije
kao dva znamenata*

*Sad ruke ove trudne žive
u srcu tog kamena*

(Dizdar, 1996: 60)

RADIMLJA

ruka

*Ova ruka kaže ti da staneš
i zamisliš se nad svojim rukama*

(Dizdar, 1996: 69)

ZAPIS O ŠTITU

Poiskah štit dobri da štiti me

*Bacih ga potom dobrog jer
Tišti me*

(Dizdar, 1996: 120)

Ove minijature, s jedne strane, svojom lapidarnošću podsjećaju na drevne majstore antičkih epigrama, a s druge strane, čuvaju i prenose onu specifičnu gnomske iskaza iz narodnih zagonetki i poslovice, kao i specifičnu lirsku notu i intimnu, stišanu emociju kojom su protkani epitafi sa stećaka, ali i *Kameni spavač*. Mak Dizdar vlastitu poetiku zaista izvodi iz “gnomske čvrstine”, kako kaže M. Begić, epitafa položenih u kamen, iz one gnome u koju je zgusnut estetski i misaoni kvalitet koji postiže i doseže

¹²⁶ Lovrenović, I. (1998), str. 97. O još nekim “subverzivnim” osobinama bosanskih epitafa usp. tekst Moranjak-Bamburać, N. (2000).

trajnost adekvatnu tvarnosti i materijalnosti kamenog elementa. Poput forme soneta i oblik epitafa vrlo je blizak tvrdom i nepodatnom materijalu s kojim radi skulptor, odnosno srednjovjekovni bosanski kovač. Ovaj oblik (ili forma) učvršćuje cijeli tekst poput okvira koji obilježava i određuje granice slike.

I *ruka* i *štit* općepoznati su motivi sa stećaka i zbog toga ove Dizdareve minijature možemo smatrati *ekfrazisom* po definiciji, koji se kao poetski tekst nadovezuje i dopunjuje umjetničku izvedbu starih majstora kovača. U prvoj od citiranih minijatura, *Ruke*, pjesnik upozorava i na materijal u kome je isklesan navedeni motiv (u četiri stiha dva puta se spominje riječ *kamen*), međutim, težište je na prevladavanju njegove “mrtvosti” i nepokretnosti, monumentalnosti i težine. Dovođenjem u neposredan odnos sa imenicom *kamen* pridjeva *živi* (u prvom spominjanju) i imenice *srce* (u zadnjem stihu), ostvaruju se sintagme izuzetne semantičke napregnutosti. Ove riječi, s jedne strane, čuvaju svoja vlastita semantička polja i, s druge strane, “nijansiraju”, daju novu boju i novi smisao susjednim riječima, poprimajući i same neki novi prizvuk, pa kamen više nije kamen, nego *kamen živi*, a *srce* nije *kameno*, već se u metafori *srce kamena* ostvaruje potpuno novi smisao. *Srce kamena* je njegova esencija koju čini vidljivom jedino *ruka* čovjeka, umjetnika. Rukama ljudskim oživljen, kamen ostaje vječno da svjedoči o njihovom trudu.

U drugoj minijaturi-ekfrazisu sa sličnim naslovom, tačnije podnaslovom (ako uzmemo u obzir da Mak Dizdar nekoliko pjesama objedinjuje naslovom *RADIMLJA*, pišući njihove podnaslove malim slovima, da bi istakao jedinstvo njihove inspiracije i ujedno upozorio da se ne radi o zasebnom ciklusu, već da je *RADIMLJA* dio ciklusa *Slovo o nebu*) *ruka*, ne spominje se više materijal u kome je uklesan ovaj motiv. Možemo reći da ovdje Dizdar koristi vrlo specifičan, za rusku avangardu, tzv. “minus postupak”: u pjesmi se direktno ne spominje referenca, ali se ona čuva na nekoliko razina: razini samog motiva *ruke* (nije slučajno da ova minijatura dolazi poslije one u kojoj se direktno spominje kamen), na razini naslova *Radimlja* i na razini cjeline *Kamenog spavača*. Ovaj postupak omogućio je pjesniku da iste motive u okviru zbirke razvija, modificira i transformira na različite načine. U ovom *ekfrazisu* u prvom planu je pjesnička umjetnost, u kojoj pjesnik, iskorištavajući njenu verbalnu prirodu, iskazuje ono što nije dostupno oku i pogledu promatrača, tj. težište je na onom što je iza fizičke prirode samog predmeta, ili kako kaže Kasim Prohić:

(P)oetski govor zamjenjuje standardnu semantičku ravan slojevitošću svog značenja, i to tako da je svojim načinom imenovanja istovremeno najbliže označenoj stvari i najdalje od njenog jednoznačnog određenja. On je toliko

predmetan da u njemu osjećamo zbiljsku tvarnost predmeta i toliko imaginaran da se bez njega predmet nikada ne bi javio tako otvoren i slobodan. Zato se i može reći da on prije svega označava susret riječi i predmeta u kojemu uskrsavaju oba člana odnosa, tako da predmet 'pomaže' riječi da se opredmeti, a riječ predmetu da prosvijetli gustinu svoje tvarnosti, tmaču svog neizdiferenciranog bića.¹²⁷

Dizdarev distih *ruka* kao *ekfrazis* svojom strukturom i značenjskim sklopom potvrđuje navedenu misao: u svojoj vlastitoj strukturnoj "opredmećenosti" i značenjskoj "zaustavljenosti", verbalnom stranom otvara se ka metafizičkoj zamišljenosti i poetskoj imaginaciji. Napominjemo da će se isti motiv pojaviti i u *ekfrazisu* drugačijeg tipa, u pjesmi *S ispruženom rukom* iz ciklusa *Slovo o zemlji*.¹²⁸

"(U)mjetnički predmet uvijek je na dobitku od susjedstva sa poetskim tekstom, u isto vrijeme kad tekst teži da zadobije pravo na vlastito samostalno postojanje, neovisno o predmetu",¹²⁹ ističe Kennet Gross, a ovu težnju teksta ka neovisnosti o predmetu i vlastitom samostalnom postojanju primijetiti ćemo u većini Dizdarevih *ekfrazisa*.

Minijatura *Zapis o štiti* svojim naslovom ostvaruje "susret riječi i predmeta", ali sam tekst, u težnji za vlastitom samostalnošću, nastoji da se oslobodi "tvarnosti" predmeta koji mu je poslužio kao inspirativni osnov. Estetski učinak koji ostvaruje ova minijatura upozorava na njenu izvanrednu složenost. U čemu se ona sastoji?

Definiranjem ove minijature kao *ekfrazisa*, pokazujemo da smo kao čitatelji svjesni da je njena referenca – umjetničko uprizorenje nekog predmeta. U ovom slučaju, u pitanju je motiv *štita* koji se često pojavljuje na stećcima. Međutim, u našoj svijesti kao čitatelja svakako je prisutan i nivo zbiljskog, realnog, trodimenzionalnog predmeta – *štita* kao historijskog realiteta, koji opet, po sebi, ima dvostruku prirodu. On je predmet s praktičnom namjenom ("štiti ratnika"), ali i umjetnički već oblikovan predmet (sa heraldičkim amblemima i figurama ugraviranim ili ucrtanim na njemu). Dakle, čitatelj ovog *ekfrazisa* operira na tri nivoa: 1. nivo – zbiljskog, re-

¹²⁷ Prohić, K. (1974), str. 76.

¹²⁸ Zanimljivo je da motiv *ruke* i pored trostrukog pjesničkog tretmana u okviru *Kamenog spavača* ostaje zagonetka. Na neki način i pjesnički je potvrđena misao koju su o ovom čestom motivu sa stećaka izrekli u svojim esejima i Mak Dizdar i Miroslav Krleža. Usp. Krleža, M. (1982) *Bogumilski mramorovi*. U: *Panorama pogleda, pojava i pojmova 1*. Oslobođenje / Mladost, Sarajevo / Zagreb, str. 359–369; Dizdar, M. (1981) *Izabrana djela. Eseji; Kritike; Dnevnik*. Knjiga III, Svjetlost, Sarajevo, str. 45.

¹²⁹ Citirano prema Rubins, M. (2003), str. 34.

alnog, trodimenzionalnog predmeta, 2. nivo – njegove (re)prezentacije na stećku, 3. nivo – verbalne refleksije o predmetu, i ujedno (re)interpretacije datog motiva.

Ova minijatura tako predstavlja izvanredan primjer *mise-en-abîme* kojeg neki naučnici i povezuju sa tehnikom *ekfrazisa*, kako ustvrđuje Marija Rubins. Za nas je interesantno prije svega to, što, kako ističe V. Biti “sam pojam (*mise-en-abîme* – A. I. Š.) ima heraldičku provenijenciju i označava figuru ucrtanu u grb na štitu koja minijaturno odražava figuru cijelog štita.”¹³⁰ *Zapis o štitu* kao *mise-en-abîme* označava “dio teksta koji zrcali neki konstitutivan aspekt njegove cjeline.”¹³¹

Usudujemo se reći da ovaj Dizdarev ekfrazis predstavlja uzor *avangardnog ekfrazisa*, jer u pjesnikovom *Zapisu*, *štit* ne poimamo više kao izdvojen referent, “već kao čitav sustav”, kao bosansku, bogumilsko-heretičku “svjeto-sliku”.¹³² Kako kaže Jerzy Faryno: “Tekst dobiven dešifriranjem (koje se prema N. Moranjak-Bamburać ostvaruje postupkom popunjavanja tzv. ‘semantičkih praznina’, rascjepa, zijevova¹³³) (...) (je) konkretan proširen semiotički sustav sa svojim modelom svijeta.”¹³⁴

Upućujući čitatelja svojim *Bilješkama* u povodu ove minijature i na biblijski prototekst (*Psalmi* XVIII, 35 i XXXV, 2–3) i na simboličko tumačenje štita kao “štitova spasenija”, pjesnik svoj “objekt” apsolutno oslobađa njegove predmetne tvarnosti te on “dobija značenje transcendentalnog okrilja (...)”¹³⁵ Ali, u svojoj paradoksalnoj završnici, koja je i grafički svjesno naglašena, on apsolutno poprima značenje heretičkog bogumilskog sistema sa, za taj sistem karakterističnim, elementima dualističke kosmogonije.

Oslobađajući se tvarnosti svoga predmeta Dizdareva minijatura *Zapis o štitu* ostvaruje se kao izvanredna verbalna tvorevina s težištem na vlastitoj predmetnosti (zvuk i grafički oblik), o čemu svakako svjedoči i racio-

¹³⁰ Biti, V. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb, str. 27. Marija Rubins će na slijedeći način definirati ovaj pojam: “*Mise-en-abîme* (fr.) – termin arhitekture. Označava efekat beskonačnog lanca odraza, koji se ostvaruje pomoću ogledala postavljenih jedno naspram drugog. Javlja se najčešće u interijerima epohe baroka. Kao književnoznanstveni termin, označava postupak pomoću kojeg uobičajeni (obični) elementi dobijaju dopunska značenja ili funkcije, zahvaljujući čemu obrazuju analogan niz sa drugim elementima koji posjeduju slična značenja ili funkcije. Svi elementi takvog niza postaju ‘odrazom’ jedni drugih, ispoljavajući na taj način do tad skrivene smislove.” (Prevela A. I. Š.), str. 291.

¹³¹ Biti, V. (1997), str. 27.

¹³² Usp. Faryno, J. (1993), str. 26.

¹³³ Moranjak-Bamburać, N. (2003), str. 87.

¹³⁴ Faryno, J. (1993), str. 26.

¹³⁵ Prohić, K. (1974), str. 104.

nalno i svjesno korištenje stilske figure paronomazije, ukazujući na visok stepen artificijelnosti pjesnika, tj. ova, kao i druge pjesme iz *Kamenog spavača*, prvenstveno se javljaju kao manifestacija poetske umjetničke tehnike i vještine samog pjesnika.

Na kraju možemo zaključiti da ovaj *ekfrazis* predstavlja *mise-en-abîme* same poetike *Kamenog spavača*, jer se autor u njemu, kao i u cijeloj zbirci, javlja u ulozi gledatelja, odnosno recipijenta, a njegova interpretacija zapravo formira čitateljski doživljaj, dakle zauzima pozicije dešifranta “tuđe poruke” i producenta vlastitog teksta.

Osebnost i izuzetnost stečka kao srednjovjekovne bosanskohercegovačke umjetnine, dugo vremena zanemarivane, ali u novije vrijeme priznate i ocijenjene kao izuzetno vrijedne u širim okvirima i prostorima, tražili su od pjesnika “novu specifiku očuđenja (...) stila i izraza”¹³⁶ i očigledno ga usmjeravali “ka nastojanjima da iskaže estetsku relevantnost obilježja težine (...)”¹³⁷ Očuđenje je jedan od osnovnih estetskih efekata kojeg izazivaju ekfrazes u kojima je u centru pažnje, prije svega, materijal od kojeg je napravljen umjetnički predmet koji se u pjesmi opisuje. Ovaj estetski efekat sastoji se u sučeljavanju, isticanju, suprotstavljanju, mirenju, suodnošenju ili prevladavanju statičnosti vizualnog objekta, njegove predmetnosti, težine, materijalnosti i simultanosti, s jedne strane, i linearnog razvoja kazivanja, temporalnosti, karakterističnih za verbalnu umjetnost, s druge strane. Pjesma *Zapis o lovu*, u tom smislu, predstavlja najljepši i najdosljednije izveden primjer *ekfrazisa* u *Kamenom spavaču*, koji, naravno, već spada u drugi tip ili drugu skupinu Dizdarevih *ekfrazisa*:

*Nekā se podzemna voda budi u jasnom sjajnom ozoru
iz svog dubokog sna i teče nekoj
dalekoj rijeci nekom
umornom
moru*

*Neko nejakō lane posrće kroz zlatnozelenu goru
i neće da stane dok ne pristane
svom bistrom
izvoru*

*Jedna smetena košuta žuri kroz neke žute vriježe
tražeći nestali šapat tražeći davne dane što*

¹³⁶ Kusturica, N. (2002), str. 211.

¹³⁷ Kusturica, N. (2002), str. 211.

*bježe kroz tavne trave kroz travne
mreže*

*Vidim ljeljena onog što pati kad prati oči one srne
i slijediće ih omamljen tako sve dok
na zahodu sunce ne utrne
sve dok mu koraci
ne ucrne*

*Jedan konjik velik osvaja vrele prostore nespokoja
Lijep Slijep od velje želje Nijem
Bez glasa on gazi za lavežom pasa
Što urla što žedno diše i
kidiše u krv budućeg
razboja*

*Vidim sve to u jednom trenu U suncu ovog dana
Kao na dogledu
dlana
I*

*Znam da nikad onaj gladni harni vrutak neće ući
u daleko ono ušće u svoj krotki kutak
da nikada zagrliti neće svoj čisti
bjelutak*

*Košuta brižna više nikada neće čuti onaj mali glas
što pred njom ide što prati je kroz vlati
što nikad neće više reći
mati*

*Na stijenu onu propeti ljeljen neće se nikad više
na onaj zelen zov
one zelene kiše
odazvati*

*Ni konjik tragač u sjajnom bojnem odijelu
usred sjajne tragačke svite nikad
odapeti neće iz sulice vite
onu ubojnu
strijelu*

*Jer u tom jednom jedinom trenu u tom magnovenju kad
sobom obuzeti bjehu goniči svi*

*i sasvim
sami*

*Te strasne lovce ulovih u nevidime konce ja
kovač Grubač*

*i vjerno upisah i smjerno narisah
u ove vele
u bijele
u kâmi*

(Dizdar, 1996: 51–53)

O ovoj pjesmi kao *ekfrazisu* moguće je govoriti tek iz perspektive njene cjeline, dakle sa sviješću da se radi o reljefu sa stećka, koji, u prvom dijelu, Mak Dizdar razvija u autonomne scene ili kadrove. Svaka strofa je ujedno i jedna scena sa vlastitim subjektom pa čak i fabulom. Verbalni pjesnički iskaz oslobađa ovaj reljef okova prostora te tako sam predmet zadobija kvalitet temporalnosti. Slika se pokreće i dinamizira upotrebom glagola: *voda se budi i teče; lane posrće i neće da stane; košuta žuri; ljeljen prati oči srne i slijedi ih; konjanik osvaja prostore.*

Naracija prisutna u ovoj pjesmi, naravno, narušava simultanost (istovremenost) utiska koji izaziva reljef s motivom lova. Opisujući pojedine motive sa reljefa, fabularizirajući ih i pretvarajući ih u priče, pjesnik ih razvija samostalno i postupno, ostvarujući efekat prirodnosti životnih fragmenata. Dinamički fragmenti iz prvog dijela pjesme zapravo dezorijentiraju čitatelja koji pri prvom čitanju može pomisliti da je u pitanju verbalni zapis o zbiljskom lovu (na što upućuje naslov), opis realnih prirodnih fenomena (voda, životinje). Tek u posljednjoj strofi *Te strasne lovce ulovih u nevidime konce ja / kovač Grubač / i vjerno upisah i smjerno narisah / u ove vele / u bijele / u kâmi //* postaje jasno da se ne opisuje fragment realnog života, već umjetnički predmet, čime se ostvaruje za Dizdara karakteristično regresivno intenziviranje značenja cijele pjesme (o čemu smo govorili i u prethodnom poglavlju). U tom kontekstu značenjski postaju čak i oda-bir i selekcija u prikazivanju životinjskog svijeta (lane, košuta, ljeljen, srna, konj, pas – u pjesmi dati u jednoj vrsti gradacije), što svakako predstavlja moment vrednovanja koji još više naglašava i ističe tenziju između monolitne težine statičnog kamena i lahkoće, gipkosti i ljepote pretpostavljenog pokreta u njegov uklesanog. Koristeći se postupkom kadriranja i montaže, Mak Dizdar ne zanemaruje ovaj moment već ga potcrtava, ukazujući na majstorsku tehniku, umijeće i talent autora reljefa, kovača Grubača.

Insistirajući, međutim, u prvom dijelu pjesme na prirodnosti životnih fragmenata, pjesnik kod čitatelja izaziva oduševljenje majstorstvom i umjetničkom sposobnošću drevnog kovača da u tvrdoći kamena zabilježi ne samo lahkoću i gipkost pokreta, već i dubinu emocije: žudnje (*Jedna smetena košuta žuri (...) / tražeći nestali šapat tražeći davne dane (...); Vidim ljeljena onog što pati kad prati oči one srne* ili straha (*Bez glasa on gazi za la-vežom pasa / Što urla što žedno diše i/ kidiše u krv budućeg / razboja*) Ovdje smo, zapravo, namjerno dopustili sebi da upadnemo u zamku koju *ekfrazis* u većini slučajeva postavlja čitatelju, jer nije vjerovatno da bismo, tek kao puki promatrači reljefa, ili slike, ili ornamenta, bez posredovanja riječi (u ovom slučaju bez lirskog posredovanja Maka Dizdara) uspjeli osjetiti svu životnu punoću koja se nameće u prvom dijelu pjesme, ili sve nijanse koje se nude i otkrivaju tek u riječima, ritmičkim suglasjima, specifičnim zvučnim i melodijskim osobenostima same pjesme.

Snažan estetski učinak koji postiže ovaj Dizdarev *ekfrazis*, ostvaruje se upravo time što se u čitateljevom “vidom polju” istovremeno stječu život i umjetnost, i prototip i umjetnički oblikovan objekt. On se još više uslo-žnjava i pojačava time, što ovaj *ekfrazis*, kao govor umjetnosti o umjetnosti, u prvom dijelu stvara iluziju realnosti, u drugom dijelu razara tu iluziju, čime se čitatelj upozorava na fikcionalnost zbilje kao reference. Govoreći o načinu i postupku nastajanja određenog umjetničkog objekta (što se narativno uprizoruje u drugom dijelu pjesme), pjesnik upozorava čitatelja i na to da je njegova vlastita pjesma – umjetnički objekt, te da je njegova umjetnost – u potpunosti svjestan proces.

Vidim sve to u jednom trenu U suncu ovog dana jeste stih koji lomi pjesmu, označavajući, s jedne strane, kraj prvog dijela, tako što sve prethodne fragmente ili kadrove povezuje u jednu cjelinu, jednu sliku, jedan nov kadar koji osigurava njihovu istovremenu prisutnost u jednom trenu i, s druge strane, početak drugog dijela, koji ponovo razbija simultanost slike u fragmente, kadrove koji se opet postupno, svaki za sebe razvijaju, ali u kojem se sada ostvaruje zaustavljanje dinamike pokreta sa efektom “zaleđivanja”, opredmećivanja samog verbalnog iskaza koji tako osvaja i zadobija kvalitet prostornosti. Izvanredan efekat očuđenja koji se ostvaruje u drugom dijelu *Zapisa o lovu* sastoji se upravo u prevladavanju temporalne uvjetovanosti poetskog iskaza.

U svojoj knjizi *Plastična radost ljepote*, Marija Rubins istaći će da *ekfrazis* vodi čitatelja ka zaključku da “kao što je umjetničko djelo, opisano u pjesmi, tvorevina skulptora ili slikara (a ne prirode), tako isto je pjesma

umjetna, a ne prirodna pojava”,¹³⁸ te da tekst-ekfrazis “usmjerava pažnju uglavnom na fakturu, formu i materijal predmeta koji se opisuje.” Dodali bismo da *avangardni ekfrazis* svakako skreće pažnju i na fakturu, formu i materijal samog poetskog iskaza, što proistječe iz uspjele primjene određenih avangardnih umjetničkih postupaka, kao što su: montaža, faktura, pomak, grafičko izdvajanje riječi, orijentacija na riječ i slično.

Dizdareva pjesma *Zapis o lovu*, svojim grafičkim uprizorenjem: strofičnom organizacijom, grafičkim oblikom stiha, ponavljanjima i paralelizmima, ritmičkim suglasjima, “upozorava” čitatelja na karakterističnu / za avangardni tekst / unutarnju proturječnost, tj. na činjenicu da istovremeno opisuje realnost izvan sebe i vlastitu znakovnu realnost.

Slična razmišljanja o mogućnostima prevladavanja kratkotrajnosti čovjekovog zemaljskog boravišta punog straha, zebnje, gorčine i boli, ali i nade u metafizičku utjehu i žudnje za duhovnim uzdignućem, putem trajnog prisustva umjetničkog djela, Mak Dizdar “iščitava” i iz “poruke” anonimnog dijaka koji je u *mekoj bjelini miljevine* urezao *mlad i nježan lik mjeseca*:

MJESEC

*Iz guste tame dana na umoru iznikao je
ponad naših glava mlad i nježan lik mjeseca*

*Sada plovi cijelom širinom svoga neba
budeć iz snenosti one koji su sebe izgubili*

*Prije no što se umori na tom sjajnom putovanju
i prije nego što u svom raščćenju izgubi korak*

*(i dobije okolo svih svojih strana
Bijelu i srebrenu kosu)*

*Ureži njegov znak u mekoj bjelini miljevine
kako bi mogao što vjernije upiti u sebe sliku*

Svoje neizrecive boli i nade

(Dizdar, 1996: 61)

Ako obratimo pažnju na citat koji smo naveli kao moto za ovo poglavlje, možemo reći da stećak za našeg pjesnika očigledno ima status poruke. Ovakav odnos prema vanjskom predmetnom svijetu, kako ističe Jerzy Faryno, karakterističan je za avangardu:

¹³⁸ Rubins, M. (2003), str. 97.

Objekt dobija status poruke izgrađene na vlastitom jeziku istog tog objekta. Primalac-dešifrant neće više dobiti model objekta, nego njegov jezik. Objekt pak kao takav morat će se raspasti na neke elementarnije značenjske jedinice ili posve nestati.¹³⁹

Ovdje smo na tragu trećeg tipa *ekfrazisa* koji je ostvaren u *Kamenom spavaču*, a koji se, prema navodima Marije Rubins, u literaturi označava kao *psihološki* ili *ekspresivni ekfrazis*, mada ne mislimo da je ovo određenje najadekvatnije kada je u pitanju *ekfrazis* Maka Dizdara. Njegova glavna odlika sastoji se u tome da u centru pažnje više nije toliko sam umjetnički objekt, koliko pjesnikov doživljaj datog predmeta. Pjesnik, dakle, ne prenosi jednostavno vizualnu sliku u poeziju, već teži ka razjašnjavanju njenog punog smisla, iskazujući na taj način vlastiti subjektivni doživljaj, dajući punu slobodu vlastitoj pjesničkoj imaginaciji, ostvarujući, zapravo, jednu duboko sugestivnu interpretaciju. *Ekfrazisi* ovog tipa zapravo su modificirani tekst, tekst koji ne imitira, već stvaralački prerađuje, onaj koji više ističe razliku, nego sličnost između fizičkog i metafizičkog, predmetnog i verbalnog, statičnog i dinamičnog, prostornog i vremenskog. Takve su gotovo sve pjesme iz *Kamenog spavača* koje u naslovu, kao intermedijalnom citatu, čuvaju vezu sa ornamentikom i simbolikom stećaka: *Ljeljeni, Sunce, Mjesec, loza i njene rozge, vrata, vijenac, S podignutom rukom, Krinovi, Kolo, Kolo bola*, pa čak i *bbb*.

Ovdje svakako moramo naglasiti više puta ponovljeno mišljenje da niti jedan avangardni tekst nije čisto deskriptivni i mimetički, već ima spekulativni karakter.¹⁴⁰ “Avangardni tekstovi nisu mimetički tekstovi ni s obzirom na društvo ni s obzirom na pjesnikovu osobu (...) Svoditi interpretaciju takvih tekstova na priču o osobnom pjesnikovu doživljaju (...), na epizodu pjesnikove biografije znači osiromašiti tekst i iznevjeriti strukture kojima osobna ekspresija nije primarna funkcija, a biografska autentičnost samo je povod lirskom izricanju univerzalnijih poruka, ‘avanturi’ mijenjanja porretka stvari u svijetu (...)”¹⁴¹ S ovim mišljenjem, kad je u pitanju *Kameni spavač*, moramo se u potpunosti složiti. Mada u svojim interpretacijama i mi polazimo od nekih biografskih činjenica i pjesnikovih doživljaja, zabilježeni u intervjuima, esejima ili dnevničkim zapisima Maka Dizdara, očito je da *Kameni spavač* kao tekst u cjelini prekoračuje okvire “osobne pjesničke ekspresije” i dosljedno se “ponaša” kao avangardni tekst.

¹³⁹ Faryno, J. (1993), str. 30.

¹⁴⁰ Usp. Faryno, J. (1993), str. 26.

¹⁴¹ Flaker, A. (1982), str. 23–24.

Ekfrazis Maka Dizdara ostvaruje se, dakle, kao refleksija o umjetničkom objektu i njegova (re)interpretacija, s tim što se u trećem tipu *ekfrazisa* predmet, kao umjetnička referenca, zaista “raspada” ili u potpunosti nestaje. U ovom tipu *ekfrazisa*, na razini cjeline teksta *Kamenog spavača*, moguće je govoriti o primjeni tzv. “minus postupka”, osobito u pjesmama koje su zadobile veći stepen samostalnosti i, na prvi pogled, potpuno se odvojile od predmeta, ali svakako i o postupku montaže, “intelektualne montaže”, kako ovaj pojam, govoreći o Hljebnikovu, definira Dubravka Oraić-Tolić.¹⁴²

Kod Dizdara, kao i kod većine avangardnih pjesnika, kako ističe Jerzy Faryno: “(g)ledanje se iz doživljajnog pretvara u stvaralački čin.”¹⁴³ Pjesma *Zapis o očima* kao da potvrđuje ovu misao (*Vidim da se divim / Divim se kad vidim // A vidik vas mi sad / Sad u bojama sivim // I ne znam tad / da li da vid vidam // Ili drukčije / Neke vidike // Da zidam?*), dok će se na razini cjeline *Kamenog spavača* ona ostvarivati preko motiva: *ruke* – kao kreativnog počela, *oka* – koje vidi, upija, pamti i *glasa* – koji govori, ispovijeda se ili spori, s rasponom od jedva čujnog šapata do krika.

U trećem tipu Dizdarevog *ekfrazisa* “vanjski, čisto vizualni izgled objekta (...) potisnut je u zadnji plan. Ako se vanjsko i zadržava, onda se na nj gleda kao na očitovanje unutarnjih svojstava objekta, njegove *energije*, sposobnosti da se transformira i mijenja svoj status. U nekim slučajevima moguće je govoriti o simboličkom ili mitološkom potencijalu takva objekta.”¹⁴⁴ (Istakla A. I. Š.) Pogledajmo npr. pjesmu *Ljeljeni*:

*Bilo im je krivo što ne odgonetnuše jezika
kojim bi mogli razgovarati sa stablima u šumi*

(*Njima
Ljudima*)

*Pa donesoše ognjeve i spališe šumu do korijena
te iz nje izletješe vitorozi ljeljeni u trku*

(*I rastrkaše se na sve četiri strane*)

¹⁴² “Na svim razinama teksta, od riječi i rečenica do žanra i žanrovsko-medijalnog sustava, Kručonih je stvarao sustave po načelu slučaja (‘alogično, slučajno, mehaničko jedinstvo riječi’, *Manifesty*: 180); Hljebnikov se na svim razinama vodio načelom razuma vjerujući da je taj razum ‘drevan’ (drevnyj razum, SP V: 192) i univerzalan.” Oraić-Tolić, D. (1996), str. 26.

¹⁴³ Faryno, J. (1993), str. 65.

¹⁴⁴ Faryno, J. (1993), str. 65.

*Gonili su ih bezdušno u hajci što je rasla
ali se oni posakrivaše vješto u iskršlo kamenje*

(Koje ni vatra ne mogaše da opepeli)

*Tu se utisućiše i mladi sad uporno čekaju
da nova šuma naraste i da se ponovo nasele*

(U ono okrilje

Iz zapamćene priče iščezlih otaca i djedova)

(Dizdar, 1996: 56)

Mada je možemo čitati i kao alegoriju o bosanskim krstjanima, ovu pjesmu izabrali smo kao ilustraciju naše teze da se u Dizdarevom *ekfrazisu* trećeg tipa čitatelju nameće zaključak o prevlasti riječi, neophodnosti naracije, fabularizacije i verbalnog saopštavanja; zaključak da se jedino riječju, govorom može do kraja razotkriti, dopuniti ili adekvatno prenijeti značenje i smisao nekog djela likovne umjetnosti. Bez posredništva riječi, stećak bi se pretvorio u nijemi i nepotrebn predmet, tuđ i nerazumljiv savremenom čovjeku, prijeteći zaboravom prošlosti. A neznanje i nerazumijevanje prošlosti prijetilo bi (ili još uvijek prijeti!?) sličnom sudbinom u budućnosti. Zato treba *ponovo se naseliti u okrilje zapamćenih priča iščezlih otaca i djedova*. A na pjesniku je, i na umjetniku uopće, da oživljava, čuva i prenosi dalje legende, snove i nade naših predaka.

U Dizdarevom *ekfrazisu* trećeg tipa u prvom planu je naracija koja oživljava sjećanje, ali i poetska imaginacija, putem koje za savremenog čitatelja uskrsava drevna prošlost i putem koje se ostvaruje intenzivan dijalog između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

I pjesmu *Krinovi* uvrstili smo u treći tip *ekfrazisa*, što je bilo moguće tek iz perspektive cjeline, ne same pjesme, već cjeline ciklusa *Zapis o zemlji*, i cjeline teksta *Kamenog spavača*. Izdvojena iz tog konteksta, sama za sebe, ova pjesma ne daje povoda za takvu interpretaciju. Posmatrana kao *ekfrazis*, ona zadobija nova značenja i uvlači čitatelja u svojevrni interpretativni labirint.

U polju i u gori bijeli krinovi procvali

Po polju i gori krin kao da nešto zbori

Po gori i dolu svaki krin

Kao da gori

I kada tiho između procvalih cvjetova

Zamišljen tako

Prolaziš

Možda kao i ja pomisliš na one koji su

Prije tebe ovuda tiho

Prolazili

Između procvalih bijelih cvjetova

Pitajući se isto tako kao i ti

Šta li su ovi bijeli

Krinovi

Da li su to nečiji klikovi

Ili

Krikovi

Znaci onih koji su nekada prolazili

I u bespućima ovim

Beznadno

Gazili

U potrazi za bijelim cvijećem

(Dizdar, 1996: 149)

Prvi zaključak koji se nameće jeste da, bez obzira što se pjesma u cjelini, svojom leksičkom stranom, iskazuje kao govor o “bijelim krinovima procvalih” (upućujući čitatelja na zbiljsku referencu) – to zapravo nije obična deskriptivna pjesma, opis pejzaža. Ali predstavlja svakako njen prvi nivo – nivo zbiljskog kojeg pjesnik svjesno priziva, zato ga čitatelj ne smije zanemariti. Ne smije ga zanemariti stoga što je posebna pažnja posvećena razvijanju motiva *bijelog cvijeća* na razini zbiljskog. *U polju i gori bijeli krinovi procvali* jeste opet stih – slika – kadar za sebe. U svijesti čitatelja uprizoren je pejzaž s mnoštvom bijelih cvjetova. Zatim se, u slijedećim stihovima – kadrovima prikazuju pojedinačni cvjetovi, cvijet po cvijet (*krin kao da nešto zbori, svaki krin kao da gori*). Personifikacija najavljuje uvođenje lirskog subjekta kojeg vidimo u sljedećem kadru kako se kreće “*zamišljen između procvalih cvjetova*”. I tu se završava deskripcija, jer je u daljem tekstu sva pažnja usmjerena na svojevrsni dijalog koji se odvija između lirskog *ti*, implicitno označenog 2. licem prezenta glagola – *prolaziš* (ali, da i to kažemo, upotrebom pridjeva u muškom rodu: *zamišljen*, automatski se korigira eventualno “pogrešno” čitanje da bi *bijeli krinovi* mogli biti simbolom idealne ljubavi, ili nečeg sličnog, te se upotreba muškog roda poima kao univerzalnija, ona koja se u tom slučaju može odnositi jedino na čitatelja / čitateljicu). Dakle, pažnja se usmjerava na dijalog između lirskog *ti* (čitatelja) i lirskog *ja* (pjesnika) o tome *Šta li su ovi bijeli / Krinovi?*

Ovdje već ulazimo u drugi nivo pjesme i drugi nivo interpretativnog labirinta, u kojem, u pozivu čitatelju na dijalog, ponovo prepoznajemo poetiku akmeizma sa njegovom orijentacijom na dijalog sa prošlošću (tradicijom), ali i sa budućnošću (preko čitatelja u potomstvu). Osim toga, na akmeizam podsjeća i specifična pozicija pjesnika kao “čuvara sjećanja”.

Međutim, da bismo ovu pjesmu interpretirali kao *ekfrazis*, ponovo se moramo pozvati na kontekst: naslov – *Krinovi*, ciklus – *Slovo o zemlji*, zbirka – *Kameni spavač*, temeljna umjetnička referenca – *stećak*. Tek ovaj nivo “čitanja na fonu” upućuje na *ekfrazis* koji oglašava da je ovo pjesma koja ostvaruje dvostruki govor: o realnoj referenci i o umjetničkom uprizorenju te reference. Ali, krin kao motiv sa stećka može se razumjeti i kao metonimija: zamjena cjeline dijelom. Stećak kao krin. Bijelo mramorje obasjano suncem – kao u polju procvali bijeli cvjetovi. Ova pjesma se tako može interpretirati i kao ostvarenje, tipične za rusku avangardu, “metafore po susjedstvu” (rus: *po smježnosti*) u kojoj se dosljedno realizira “semantički pomak”¹⁴⁵ koji je omogućio ovaj očuđeni govor o bijelom mramorju kao procvalim cvjetovima koji zборе i koji predstavljaju znakove *onih koji su nekad prolazili / I u bespućima ovim / Beznadno/Gazili // U potrazi za bijelim cvijećem*.

Zadnji stih, mada označava kraj pjesme, u većini slučajeva jeste i onaj stih koji čitatelja vraća na početak. U ovom slučaju zadnji stih uvodi čitatelja u slijedeći nivo – verbalnog kao metafizičkog, kao temporalnog i kao poetskog. Vraćajući se na početak, primijetit ćemo da, već upotreba metafore po susjedstvu upozorava na ovaj nivo, istovremeno upućujući i na unutarnju tenziju pjesme, jer metafora, s jedne strane, širi semantički kontekst i implicira nova značenja, dok s druge strane, teži da koncentrira značenje na jedan “unutrašnji fokus” kojim pjesma zadobija predmetnu realnost.¹⁴⁶

Pjesma *Krinovi* na uzoran način pokazuje kako se ostvaruje “prevladavanje materijala umjetničkom formom”. Ona pokazuje da je pjesnikova intencija, zapravo, usmjerena na savladavanje svojstava samog materijala –

¹⁴⁵ “Semantički pomak zbiva se ili na ‘vertikali’ (u hijerarhiji jezičnih odnosno znakovnih razina, dakle među fonološkim, morfološkim, semantičkim, sintaktičkim i drugim razinama riječi (o čemu smo govorili u našem poglavlju “Orijentacija na riječ” – A. I. Š.) odnosno teksta) ili na ‘horizontali’ (kao metonimijski pomak značenja, koji je u formalizmu označen i analiziran kao *preimenovanje*, *inoskazanie*, *inoskazatel’nost*) (...) (istakla A. I. Š.) (...) U tom slučaju premješta se ‘orijentacija’ dekodiranja sa ‘substituensa’ na ‘substituendum’, pri čemu je posljednji (na površini teksta) neizražen (odsutan), pa se može rekonstruirati samo metonimijsko-pragmatičkim predznanjem. Uzrok je i svrha ‘preimenovanja’ ono ‘očuđujuće novo viđenje’ koje proizlazi iz promjene pozicije prema (nepromijenjenoj) zbilji.” Hansen-Löve, A. (1985), str. 66–69.

¹⁴⁶ Usp. *Rečnik književnih termina*. (1985), Nolit, Beograd, str. 422.

težine, tvrdoće, monolitnosti kamena, da je moguće da teško postane lahko, fizičko da zrcali metafizičko, kamen da postane krin, ili čipka i paučina kao kod Osipa Mandeljštama.

Mislimo da nije slučajno ni to što Mak Dizdar ovu pjesmu smješta u *Slovo o zemlji*, iza pjesme *Krajina*, u kojoj, opet, kao da su na jedno mjesto sabrani svi motivi i simboli sa stećaka kao simboli jedne zemlje, njenog usuda i sudbine čovjeka na toj zemlji poniklog. Tu su *bijeli kam*, *davna ruka*, *bolno bijelo cvijeće*, *ptica*, *krug samotnih svijetlih sanja*, *zar može bez zmije* (?), (ili pak) *smijeha tajnog* (?), pa se kao *ekfrazis* poima na razini leksičkog ostvarivanja, a ne naslova kao kod prethodnih pjesama. I, naravno, analogno sinegdohi, *Krajina* funkcionira kao minijaturni duplikat cijelog ciklusa *Slovo o zemlji*.

Budući da je stećak za Maka Dizdara “jedan specifičan mnemotop”¹⁴⁷ koji se doživljava kao poruka, odnosno “tekst”, u *Kamenom spavaču* kao avangardnom tekstu taj “tekst” “podliježe ponovnom iščitavanju, dešifriranju, iščitavanju (njegovog) koda”,¹⁴⁸ te je stoga moguće govoriti o žanrotvornom potencijalu Dizdarevog *ekfrazisa*, a o *Kamenom spavaču* kao *razvijenom avangardnom ekfrazisu*, čija tematska razgranatost obuhvata širok spektar pitanja: od bosanskohercegovačke historije i autohtone tradicije, preko pitanja života i smrti, do izražavanja, u pojedinim ekfrazisima, određenih psiholoških i emocionalnih stanja lirskog subjekta. Ali, kada je *ekfrazis* u pitanju, u centru pažnje ostaje, prije svega, umjetnost sama.

2.4. KONSTRUKTIVNO NAČELO I PROBLEMATIKA ŽANRA

U prethodnom poglavlju, na neki način, dotakli smo se problematike žanra ove jedinstvene knjige, ali prije nego što se osvrnemo na pitanje konstruktivnog načela u *Kamenom spavaču*, navest ćemo nekoliko mišljenja naših kritičara o ovoj problematici, koja su bila poticaj i polazište za naša razmišljanja.

Kameni spavač je mozaička zbirka, upravo kakva je i bosanskohercegovačka tradicija sa prepletom stranih kulturnih uticaja, ali i sa osobenom sugestijom sinkretičnosti oblika, te je gotovo nemoguće čitati ove pjesme bez stalnog osjećanja njihove i likovne, figuralne podloge i ukupne evokativne ornamentike unutarnjeg reljefa sa četiri tematska područja zbirke: o čovjeku, o nebu, o zemlji, o Slovu. Mozaičnost je sugerisana i u oblicima pjesama i stilskoj raznolikosti, gdje pjesnik ide od krajnjih sloboda letrizma do klasičnih gnomskih sažetaka i širokog pričanja.

¹⁴⁷ Moranjak-Bamburać, N. (2000), str. 114.

¹⁴⁸ Faryno, J. (1993), str. 61.

(Begić, M. 1981: 31–32)

Geometrizam stećaka i njihovih ploha tjerali su ga ka geometričnoj, racionalnoj konstrukciji pjesme, a dubina poniranja u ornamentalne fragmente, u njihove estetsko-smislaone dubine putem raznih postupaka – ka unutar-njem komponovanju motiva u pjesmi (...) Pjesnik je raznolikost i raznorodnost motiva koju je tematski odredilo ‘čitanje’ stećaka sveo na neobuhvatne tematske cikluse: čovjek, nebo, zemlja, riječ i time unio neki opći red. Unutar ovih, nazovimo ih ciklusa, smješteni su gotovo svi žanrovi lirske i lirsko-epske poezije od lirske minijature, preko svih vrsta lirskih pjesama do romanse, balade, čak poeme. U ovaj lirsko-epski žanrovski univerzum nastanio je pjesnik svu kosmologiju i kosmogoniju ‘Kamenog spavača’. To je inače karakteristika moderne, simboličke umjetnosti: sažeti na jedno mjesto sve iskustvo i sve mogućnosti. Kao da je riječ o začetku neke nove ciklizacije iz koje se rađa novi žanr.”

(Kusturica, N., 2002: 211–212)

Kao pjesnička zbirka, *Kameni spavač* je i prozodijski, i leksički, i motivski toliko nesvodiv da bi svako komponiranje (sažimanje sa) drukčijim stilskim, tematskim i motivskim sklopovima nužno izazivalo razbijanje tekstualne cjeline.

(Prohić, K., 1974: 87)

Dizdareva pjesnička zbirka *Kameni spavač* spada, naime, u red onih rijetkih stihobirki koje svojom cjelovitošću, unutarnjom punoćom i duhovnom sabranošću svjedoče o vazda prisutnoj žudnji pjesnika za Knjigom koja bi u sebi zbirala svekolik smisao zemaljskog i nebeskog zbivanja (...) Zamišljen kao jedinstveno izvedena poema rađena na zakonima kontrapunkta, zbirka *Kameni spavač* otkriva i dublju, složeniju strukturnu osnovu nego što je navješćuje formalna podjela na cikluse.

(Duraković, E., 1979: 121–123)

Avangarda, kao što znamo, unosi u književnost izrazitu svijest o djelu kao konstrukciji, a “Mak Dizdar je autor izrazito naglašene pjesničke samosvijesti”¹⁴⁹ i kritičke autorefleksije. U okvirima ruske književnosti 20. stoljeća, akmeisti će istaći ideju majstorstva kao zaloga poetskog savršenstva, sporeći tako sa mističnim egzaltacijama simbolista.

Kada je *Kameni spavač* u pitanju, ne možemo ne primijetiti da govorenje iz perspektive smrti, odnosno iz specifičnog “međuprostora” – “i života i smrti”, “ni života ni smrti”, jednostavno priziva mistiku i podrazumijeva je kao dio svoje vlastite suštine. Kako je Dizdar izbjegao ovu vrstu mistič-

¹⁴⁹ Prohić, K. (1974), str. 85.

nih egzaltacija u knjizi koja je prepuna simbola, mrtvih koji govore, vječ-
nih kamenih spavača što pružaju ruke neznano kome i kuda?

Čini nam se da odgovor leži, prije svega, u konstruktivnom načelu, u orijentaciji Maka Dizdara, kao i većine ruskih akmeista, na predmetnost pjesničkog jezika i shvaćanje pjesništva kao rekreiranja strukture predmeta. Mak Dizdar uistinu prepušta, kako kaže K. Prohić: "(...) *objektu* da organizuje vlastito značenjsko gravitaciono polje u kojemu je i sam subjekt opčinjen njegovim simboličkim značenjem i gdje je u mogućnosti da samo 'slijedi' njegovu dinamičku formu."¹⁵⁰ Poput Osipa Mandeljštama koji u programskoj pjesmi *Notre Dame* (1912) ističe konstruktivni plan katedrale, uspoređujući pjesništvo sa arhitekturom, i naš pjesnik slijedi zapravo arhitekturu svoje osnovne umjetničke reference – arhitekturu stećka.

"Mi se, takoreći, učimo polagati kamenje u to zdanje čiji graditelji želimo biti; mi, također, moramo imati oštro oko, mirnu ruku i dobar osjećaj za sistematičnost (rus. *planomernost* 'A. I. Š.), perspektivu, sklad, ako želimo postići željene rezultate (...) Budite vješti graditelji kako u detaljima, tako i u cjelini, budite jasni u vašim iskazima"¹⁵¹ – riječi su M. Kuzmina iz manifesta *O prekrasnoj jasnosti*, riječi koje ističu svakako i neka osnovna obilježja strukture i kompozicije *Kamenog spavača*.

Geometrizam stećaka i njihovih ploha, tvrdoća i težina kamenog elementa, svojevrsna zatvorenost i konačnost kamenog oblika, s jedne strane, sami po sebi upućivali su na geometričnost i racionalnost u "izgradnji" Dizdarevog "zdanja", od detalja svake pojedine pjesme, do cjeline pojedinih ciklusa i same zbirke, dok su, s druge strane, ornamentalni fragmenti, figuralnost, simboli i motivi sa stećaka i okamenjena grobna slova i uklesani zapisi, svojim estetsko-smisaonim dubinama vodili ka oslobađanju od predmetne tvarnosti objekta.

Ova svojevrsna *katahrestična* struktura, puna suprotnosti, elemenata i svojstava koji se uzajamno isključuju, samo je prividno paradoksalna. Kao što se u Mandeljštamovoj pjesmi *tvrđlina*, odnosno *tvrđava Notre Dame* preobražava u ljepotu i prekrasno (*No čem vniimatel'nej, tverdnyja Notre Dame, / Ja izučal tvoji čudoviščnye rebra, / Tem čašče dumal ja: iz tjažesti nedobroj / I ja kogda-nibud' prekrasnoe sozdam (...)*),¹⁵² ukazujući istovre-

¹⁵⁰ Prohić, K. (1974), str. 82.

¹⁵¹ Citirano u vlastitom prijevodu prema: Rubins, M. (2003), str. 127.

¹⁵² *Ali što sam pažljivije, tvrđavo Notre Dame, / Proučavao tvoja čudovišna rebra, / Sve češće sam mislio: od težine zle / i ja ću nekad prekrasno da sazdam (...)* Citirano u vlastitom prijevodu prema: Mandeljštam, O. (2002) *Vek moj, zver' moj. Stihotvorenija*. Izdatel'stvo AST, Moskva, str. 19.

meno i na pjesničku perspektivu samog autora, na njegove vlastite konstruktivne postupke, tako se u arhitekturnosti Dizdareve umjetnine, koja doslovno slijedi dinamiku vlastite reference, događa svojevrsna sinteza njenih suprotnosti.

U *Kamenom spavaču* Mak Dizdar vrši svjesno suprotstavljanje pojedinih tematskih jedinica, svrstava ih u cikluse čiji naslovi i raspored ukazuju ne samo na mjesto koje zauzimaju unutar cjeline zbirke već “obnažuju” i autorov odnos prema njima: *Kameni spavač* otvaraju *Putovi* (pjesma koja sadrži jednu od glavnih tema Dizdareve poezije uopće, putovanje – koje je i univerzalno poetska tema o ljudskim stranstvovanjima, stranputicama, raskršćima i bespućima) i prvi ciklus *Slovo o čovjeku* (palom anđelu, zarobljenom u ljudskom tijelu – *I ja sam anđeo, bijah to bar*, reći će i Majakovski u *Oblaku u pantalonama*). Slijede *Slovo o nebu* i *Slovo o zemlji*, čiji raspored ukazuje na primat duhovnog nad materijalnim, čime je opet dosljedno ispoštovana referentnost same zbirke. Međutim, ovi ciklusi ostvaruju i svojevrsnu funkciju sjenčenja (rus. *svetoten'*), te preko njih i *Slovo o čovjeku* (sa svega pet kratkih pjesama) zadobija nove nijanse i značenja. Zbirku zatvara *Slovo o slovu* (koje je imanentno čovjeku) i završnom pjesmom *Poruka* (kao riječ koju upućuje čovjek čovjeku).

Ovaj svojevrsni hvalospjev čovjeku, “koji uvijek pronalazi svoj teret”,¹⁵³ još je jedna potvrda akmeističkih stremljenja i njihove želje “za poezijom i poetikom u središtu koje stoji čovjek (...) Sve je ostalo teže, masivnije, zato i čovjek mora postati tvrđi, jer čovjek mora na zemlji biti najtvrđi te se odnositi prema njoj kao dijamant prema staklu. Hijeratski, to jest posvećeni značaj poezije uvjetovan je uvjerenjem da je čovjek tvrđi od svega ostalog na svijetu.”¹⁵⁴

Analitičko-konstruktivni pristup gradi unutar *Kamenog spavača* očituje se u njegovoj racionalnoj kompoziciji, osmišljenoj kao kontrastiranje raznorodnih tematskih jedinica, s jedne strane, a s druge strane, u povezivanju raznorodnih “fragmenata” u jednu cjelinu, što je temeljni avangardni princip kako u poeziji tako i u prozi. Postupak svjesnog i namjernog fragmentariziranja i unutarnjeg komponiranja motiva, koji se u literaturi povezuje sa postupkom filmske montaže, u okviru ruske književnosti karakterističan je već za Blokovu čuvenu poemu *Dvanaesterica* (rus. *Dvenadcat'*), za Hljebnikovljeve “stvari”, poeme Majakovskog, Piljnjakovu prozu.

”Obnaženost” konstruktivnog principa kod Maka Dizdara očituje se u slobodnom kombiniranju fragmenata, raspoređivanju istih fragmenata

¹⁵³ Dizdar, M. (1981), knjiga III, str. 217.

¹⁵⁴ Citirano prema: Mandeljštam, O. (1989), str. 184.

u nove cjeline, što su karakteristike, kako naglašava A. Flaker, ne samo žanrovske neodređenosti, odnosno neodredljivosti nego i konstruktivne slobode koja dopušta “kompozicionu zbrku”, ali je “samostalnost fragmentata samo relativna: ograničena je njihovim rasporedom unutar cjeline: nadređenim načelom *montaže* kojom se spajaju pojedini ‘komadi’ (...)”¹⁵⁵

Svjesna, konstruktivna ili, kako je još određuje D. Oraić-Tolić, intelektualna montaža, omogućila je M. Dizdaru da međusobno čak vrlo udaljenju i raznovrsnu “građu” (folklor, srednjovjekovni dokumenti, povelje, apokrifi, Biblija, srednjovjekovni zapisi i natpisi, glose i margine, epitafi, plastična i likovna umjetnost stećaka i njihova arhitektura, ali i savremeno avangardno književno naslijeđe) u *Kamenom spavaču* “spoji” u novu smislenu cjelinu.

Postupak intelektualne montaže, koji čuva smislove svojih prototekstova, nadalje, osigurao je Maku Dizdaru da postigne ne samo jedinstvo, odnosno “zbijenost” (po terminologiji J. Tinjanova), stihovnog niza ili pjesme (o čemu je bilo riječi na prethodnim stranicama), i ne samo jedinstvo teksta *Kamenog spavača* već je omogućio i jedinstvo cijelog njegovog lirskog i autorskog idiolekta. Tu je, čini nam se, uzrok i one fascinante istovjetnosti srednjovjekovnog epitafa i Dizdareve poetike i istovjetnosti tumačenja starih bosanskih i vlastitih tekstova, tako često isticanih u literaturi o *Kamenom spavaču*.

Upravo ovaj postupak omogućio je našem pjesniku da na jedno mjesto sabere skoro sve vrste lirskog iskaza, od minijatura i lirskih “medaljona” (H. Kapidžić-Osmanagić), sve do balade, narodne tužbalice i poeme. Jedna pored druge, u jedinstvenom prostoru teksta *Kamenog spavača*, našle su se minijatura – što tako podsjeća na srednjovjekovni bosanski epitaf – i balada, zaumna pjesma i romansa i poema. Jedan pored drugog stoje stihovi različitog stilskog izraza: od folklornog letrizma, preko klasičnog do širokog stiha što graniči sa proznim iskazom. Na taj način Mak Dizdar je ostvario još jedno temeljno avangardno načelo – načelo dehijerarhizacije književnih vrsta, jer niti jednoj od njih Dizdar u *Kamenom spavaču* ne daje prednost. Sve ravnopravno sudjeluju u ovom *heretičkom pamćenju*, čuvanju i prenošenju vlastite Tradicije.

Čini nam se da zaista, po funkciji, prije svega, estetskog (a onda i svakog drugog prevrednovanja što ga avangarda podrazumijeva), ova knjiga Maki Dizdara, po tačnoj ocjeni M. Begića, predstavlja usamljeno i jedin-

¹⁵⁵ Usp. Flaker, A. (1976), str. 232.

stveno djelo koje je bosanskohercegovačkoj književnosti podarilo ne samo novu riječ nego i potpuno nov žanr.

”Žanr se stvara onda, kad stihovna riječ ima sve kvalitete, koji su potrebni zato da bi, napregnuvši se, dovela stvar do kraja i dala zatvoren oblik. Žanr predstavlja realizaciju, zgusnuće svih snaga riječi koje lutaju i iskre. (...) Samo ponekad pjesnik postaje svjestan do kraja kvaliteta svoje riječi i ta svijest vodi ka novom žanru. (...) Nema potrebe govoriti da taj kvalitet stihovne riječi, koja zgušnjavajući se, postajući svjesna sama sebe, vodi ka žanru, ne svojim metrom, niti rimom, nego onom smisaonom osobenošću riječi od koje ona živi u stihu.”¹⁵⁶ – riječi su Jurija Tinjanova, koje na najbolji način iskazuju naše promišljanje žanrovske problematike *Kamenog spavača*.

2.5. NAČELO KONFLIKTA / KATAHREZA

Izražavanje svijeta izrazitih suprotnosti i naglašene konfliktnosti prisutno je već u stilskoj formaciji simbolizma. Zapravo je to karakteristika koja je označila “megakulturu” (D. Oraić-Tolić) modernizma i bila je svojevrsni izraz “napetosti” i “tenzija” epohe obilježene ratovima, revolucijama, katastrofama i općim rasulom. Suprotnost, disonancu i katahrezu naći ćemo tako već u Blokovom stvaralaštvu, ali će one biti motivirane iracionalnošću pjesnikovog doživljaja svijeta. Simbolistički dualizam zapravo je označavao neprekidnu polarnost dvaju neusporedivih svjetova. Sistem avangarde, međutim, zasniva se upravo na *jedinstvu suprotnosti* i unutrašnjih opozicija, tako da se razlika između dualizma u simbolizmu i avangardi zapravo uspostavlja kao razlika u specifičnostima izražavanja konfliktnog svijeta. Dehijerarhizacija, odnosno narušavanje hijerarhije na svim razinama, kao dominantno avangardno načelo, vodilo je ka izgradnji djela na *načelu spajanja nezdruživih elemenata*, pa je na razini semantike ono predstavljeno katahrezom u užem smislu. U prethodnim poglavljima, u okviru analize i interpretacije pojedinih pjesama Maka Dizdara, u nekoliko navrata spomenuli smo katahrezu kao tipičan avangardni postupak čiji se efekat sastoji u tome da se iz sraza različitih semantičkih polja “proizvede” nova značenja, čime riječ zadobija novi semantički opseg (širenje semantičkog opsega) u cjelovitoj strukturi djela. Ali, budući da Igor Smirnov daje mnogo šire određenje katahreze, pod kojom podrazumijeva “svaku strukturnu tvorevinu zasnovanu na *proturječju*, smatrajući je dominantnim strukturnim principom bilo koje avangardne umjetnosti,”¹⁵⁷ u ovom poglavlju

¹⁵⁶ Tinjanov, J. (1990), str. 265.

¹⁵⁷ Usp. Smirnov, I. (1984), str. 67–75.

htjeli smo provjeriti da li je katahreza prisutna i na drugim razinama teksta *Kamenog spavača*.

S obzirom na to da *dualističko* viđenje svijeta predstavlja temeljnu oznaku i *konstantu* Dizdareve poezije u cijelosti; s obzirom i na to da je *Kameni spavač* realiziran kao kreativni metatekst, nastao “popunjavanjem semantičkih praznina” i “dešifriranjem” *dualističkog* heretičkog učenja Crkve bosanske, odnosno tekstova (u najširem smislu te riječi) vezanih za srednjovjekovnu Bosnu; s obzirom, nadalje, da svaki govor o bosanskim krstjanima podrazumijeva, po sebi, svojevrsni ambigitet koji proistječe iz položaja što su ga bosanski krstjani zauzimali u općem, duboko podvojenom, feudalnom ustrojstvu društva, zasnovanom na odnosima sizereniteta / vazaliteta, s jedne strane, ambigitet koji proizilazi iz specifičnog *dualističkog* pogleda na svijet vezanog za učenje njihove “vjere nevjerne”, s druge strane, i s treće strane – iz položaja kojeg je Crkva bosanska zauzimala u odnosu na Kanon, i istočni i zapadni; s obzirom, na kraju, i na “katahretični impuls naslova zbirke”¹⁵⁸ i opće prisustvo u *Kamenom spavaču* takvih stilskih figura, kao što su: paronomazija, antifraza, antiteza, oksimoron, paradoks, ironija – figurâ što ih, kako kaže V. Biti, “ovjerava katahreza”,¹⁵⁹ čini se da je katahreza uistinu dominantni strukturalni princip u *Kamenom spavaču*.

”Skupljeno iskustvo opisâ i konceptualizacije umjetničke i deklarativne prakse avangarde dopušta da se ona definira kao manifestacija katahrestične svijesti, svijesti lokalizirane u inicijalnoj ili međufaznoj točki, ondje gdje ‘nema još ničega’ i ‘postoji već sve’, gdje su bitak nebitak stopljeni u jedno, gdje još nema nikakve diferenciranosti, ali odakle je moguć izlazak kako u bitak (generiranje svijeta, nekih njegovih osjetilnih oblika), tako i u nebitak (potpuno rasplinuće i nestanak).”¹⁶⁰ Ovo određenje poljskog semiotičara mnogo je bliže našem poimanju katahrestične svijesti Maka Dizdara i realizacije katahreze u *Kamenom spavaču*, nego što ga daje Igor Smirnov, naravno uz opasku J. Faryna da avangardna katahreza niti je primarna, niti samostalna, niti polazišna tačka doživljavanja svijeta i organizacije teksta.

Kada je *Kameni spavač* u pitanju, za nas je najinteresantnija upravo ova “svijest lokalizirana u međufaznoj točki”, kao svijest koja progovara iz graničnih situacija, raskršća, razmirja, rubova, razdvajanja, u čemu prepoznajemo govor *Kamenog spavača* i sve mogućnosti katahretičnih iskaza koje je lirski konkretizirao Mak Dizdar.

¹⁵⁸ Moranjak-Bamburać, N. (2000), str. 114.

¹⁵⁹ Usp. Biti, V. (1997), str. 172.

¹⁶⁰ Faryno, J. (1993), str. 94.

Počevši već od metaforičkog naslova zbirke (a metaforički iskaz po definiciji predstavlja semantičku inovaciju), Dizdar u cjelini teksta ostvaruje slične sudare i srazove, odnosno ostvaruje konflikt oprečnih semantičkih polja, stvarajući potpuno nove smislove.

Kameni spavač, kao metafora, upravo je izvanredno uspjelo fiksirana ona “međufazna tačka” odakle je moguć izlazak u bitak – generiranje svijeta osjetilnih oblika, što Dizdar ostvaruje u pjesmama u kojima je izražena žudnja kamenih spavača da se otkamene:

DAŽD

*Trebalo bi opet naučiti
da slušamo kako dažd pada pada*

*Trebalo bi se odkameniti
i poći bez osvrtnja kroz kapiju grada*

*Trebalo bi ponovo pronaći
izgubljene staze od one plave trave*

*Trebalo bi u obilju bilja
zagrliti panične makove i mrave*

*Trebalo bi se iznova umiti
i sniti u jasnim kapima ozorne rose*

*Trebalo bi onesvijestiti se
u tamnim vlasima neke travne kose*

*Trebalo bi načas stati
sa suncem svojim i sjenkom svojom stasati*

*Trebalo bi se konačno sastati
sa već davno odbjeglih vlastitim srcem*

*Trebalo bi se odkameniti
i proći bez osvrtnja kroz kamenu kapiju ovog
kamenog grada*

*Trebalo bi htjeti
i svu noć bdjeti slušajući kako dažd pravedni pada
pada pada*

(Dizdar, 1996: 63–64)

i u nebitak – potpuno rasplinuće:

davne zvijeri

I u toj vjeri zato pravo i nemilice u lice zagledamo ljude
Predjele beskonačnog obzorja molimo da se iz hladnog
besćutja probude

Ronimo tajno tamnom maticom dana od juče
Omamljeni neizvjesnošću kraticom po dnevnu ovom se
skitamo

Pitamo mudrace nesigurne o tome šta s jutra biće
Zovemo tako između oblaka na sve strane svoje pravo
biće

A samo u snu znamo za ono zlatno lišće
Tražimo vrijeme a ono za nas kao da i ne zna
Vrijeme što ni sebe ne primjećuje u grotlu bezdna
U ovom tijestu glasova opet šutnja svakako caruje
svijetom

Pa hajde da se s tim cvijetom šutnje uputimo
U slutnji jednoj na iskonsku šutnju da i mi zašutimo
Skrhani konačno slomljeni na svojoj zelenoj grani
U kosti svoje ulovljeni u zemlji ovoj udomljeni
Da upustimo se strasno u zagrljaj sa svojim slatkim
jadom

Kad sastati se nikad nećemo sa nade svoje svojim
gradom

Da više nikakav glas se ini u tišini iskonskoj ne čuje
Samo ono zvono tišine nek se vine u meni –
Čisto od vatre stare teško od novog smisla
Ko vjetar kroz borja crna umorna
Ko kiša kroz mramorja smrti pokisla
Kroz nebo tek pred nama otvoreno-
Do zvijezda neka
Odjekuje

(Dizdar, 1996: 87–88)

Katahreza u *Kamenom spavaču*, po našem mišljenju, ostvaruje se kao “izricanje neizrecivog”, “promišljanje nemislivog” (besprijekorno izvedeno u *Modroj rijeci*) i možda bi se mogla sažeti u jednu rečenicu: to je *bezgranični prostor vremena (Putovi)* u kojem odjekuje nijema riječ usnulih kamenih spavača.

III. ZAKLJUČAK

U pokušaju da o poetici i estetici *Kamenog spavača* progovorimo iz nešto drugačijeg ugla (kroz prizmu naše teme), polazeći od konstruktivnih programskih načela ruske avangarde, htjeli smo prevashodno istaći samobitnost i originalnost njihove primjene i izvedbe u ovoj Dizdarevoj zbirci. Premda su mnoga pitanja, koja zaslužuju pažnju istraživača, ostala izvan okvira ove knjige, cilj se sastojao zapravo u ukazivanju na činjenicu da su neka od temeljnih programskih načela ruske književne avangarde prisutna u najznačajnijem djelu pjesnika Mehmedalije Maka Dizdara. To je osnovni razlog što smo pojedinim načelima posvetili znatno više prostora i što smo se manje orijentirali na poredbe između pojedinačnih poetskih ostvarenja glavnih predstavnika ruske avangarde i našeg pjesnika, ostavljajući, eventualno, ovu vrstu dijaloga za neka buduća istraživanja.

S obzirom da je temeljno avangardno načelo – *orijentacija na riječ* (rus. *ustanovka na slovo kak takovoe*), prvo poglavlje ove knjige posvećeno je realizaciji u Dizdarevoj zbirci takvih avangardnih umjetničkih postupaka kao što su: širenje semantičkog opsega leksičkim inovacijama i jezičkim kreacijama, semantičko opterećenje riječi koje se postiže grafičkim izdvajanjem, grafička organizacija teksta, faktura i pomak (rus. *sdvig*), poetika *zauma* – u poređenju sa pojedinim pjesničkim ostvarenjima i programskim iskazima jednog od najreprezentativnijih predstavnika ruskog futurizma, Velimira Hlebnjikova, čija je orijentacija na arhaičnu riječ i folklor vrlo bliska orijentaciji našeg pjesnika. Osim ove, skoro identične orijentacije na arhaizme “kao stilski novum” i narodnu rječotvorbu, Mak Dizdar je Hlebnjikovu, kao i drugim avangardnim pjesnicima, blizak i po osnovnoj funkciji koju ostvaruje njihova poezija u smislu obnove i oživljavanja poetskog jezika – po funkciji estetskog prevrednovanja književne (ruske, odnosno bosanskohercegovačke) tradicije.

Zbog toga je veza između ruske književne avangarde i Maka Dizdara označena u našoj knjizi kao identičan oblik “vraćanja” na prapočela vlastite civilizacije i kulture, kao vraćanje u “nultu tačku” kulture, koja i omogućuje ponovno / novo iščitavanje njenih “tekstova” (u najširem smislu), koje

se uspostavlja kao *prevrednovanje*, prije svega estetsko, a onda i moralno, etičko i svako drugo prevrednovanje što ga je ova “stilska formacija” podrazumijevala.

U drugom poglavlju, *Orijentacija na “tuđi jezik” i “tuđu poruku”*, riječ je o još jednom temeljnom avangardnom načelu koje se odnosi na *izgradnju struktura na pozadini* (rus. *na fone*) *određenog književnog sustava*. Ovo poglavlje propituje problematiku citatnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti *Kamenog spavača*, daje pregled oblika, vrsta i funkcije citata kod našeg pjesnika. S obzirom na opseg podudaranja vlastitog i “tuđeg” teksta, predstavljeni su pravi i, karakteristični za avangardu, tzv. “deformirani” citati, uz osvrt i na tzv. “žanrovsku citatnost”. S obzirom na vrstu prototeksta iz kojeg se citati preuzimaju, predstavljeni su interliterarni, interlingvalni, dokumentarni i, po našem mišljenju najvažniji kad je u pitanju tekst *Kamenog spavača*, intermedijalni citati. Citatnost Dizdareve najznačajnije zbirke definirana je, s jedne strane, kao oblik intertekstualnog konstruktivnog dijaloga, a s druge strane, budući da je *Kameni spavač* svojevrsni poetski komentar i pjesnička interpretacija “tuđeg teksta” i “tuđe poruke” – kao kreativni metatekst.

Na primjerima funkcije koju ostvaruju citati u tekstu *Kamenog spavača*, pokušali smo definirati i funkciju Dizdarevog simbolizma – kao onog koji je karakterističan za avangardu uopće, koja, kako ustvrđuje poljski semiotičar J. Faryno, “simbole” zapravo razvija u sisteme koji su ih i generirali.

Preko pojma autocitata i autocitanih situacija, koji ostvaruju otvorenost strukture avangardnog teksta, kao i preko specifične tematsko-motivskih analogija cjeline opusa, pokušali smo Dizdarevu poeziju predstaviti i kao jedinstven “semantički prostor” i povući adekvatnu paralelu sa poetikom akmeizma i njenim najznačajnijim predstavnikom Osipom Mandeljštamom.

Srodnost poetike i estetike *Kamenog spavača* sa poetikom i estetikom akmeizma svakako predstavlja i rehabilitacija realnog, opipljivog i konkretnog svijeta kod ove skupine ruskih pjesnika, poimanje i tumačenje poetskog stvaranja kao zanatstva, majstorstva, odnosno graditeljstva, tj. svjesne i racionalne izgradnje pjesničkog djela, te propitivanje estetike težine i njena lirska konkretizacija u poetskim ostvarenjima.

Pored ovih temeljnih avangardnih načela: orijentacije na riječ i orijentacije na “tuđi jezik”, najinteresantnijim se pokazalo, karakteristično za avangardu, pitanje interakcije književnosti i likovnih umjetnosti, odnosno problem definiranja načina na koji M. Dizdar ostvaruje integraciju plastičnih umjetnosti i verbalne umjetnosti, čulne ljepote, likovnosti, plastike

i arhitekture stećaka i jasne akustične harmonije i dinamike svoga stiha, integraciju koju smatramo temeljnom za estetski kvalitet ove zbirke, ali i za određenje njenog žanra. Stoga je treće poglavlje naslovljeno *Ekfrazis Kamenog spavača ili Kameni spavač kao ekfrazis*. U ovom poglavlju pokušali smo odrediti i tipologiju Dizdarevog ekfrazisa i upozoriti na žanrotvorni njegov potencijal.

Budući da je pitanje intermedijalnosti po našem mišljenju ključno za tekst *Kamenog spavača*, ono je na neki način prisutno i provlači se kroz sva poglavlja ove knjige.

Poglavlje naslovljeno *Konstruktivno načelo i problematika žanra* navozuje se na poglavlje o ekfrazisu i predstavlja pokušaj daljnjeg promišljanja žanrovske neodređenosti, odnosno neodredljivosti teksta *Kamenog spavača*. U ovom poglavlju, preko osnovnih avangardnih umjetničkih postupaka (kao što je npr. namjerna i svjesna fragmentarnost i unutarnje komponiranje motiva), propituje se analitičko-konstruktivni Dizdarev pristup “građi”, “obnaženost” ovog principa u *Kamenom spavaču*, i, naravno, načelo montaže, bez kojeg, kako tvrde mnogi istraživači i teoretičari, ne može biti riječi o avangardnoj umjetnosti.

Posljednje poglavlje: *Načelo konflikta / katahreza*, predstavlja propitivanje osnovnog avangardnog strukturalnog principa u tekstu *Kamenog spavača* u smislu lirske konkretizacije *jedinstva suprotnosti*, načela spajanja nezdrživih elemenata i unutrašnjih opozicija.

Na kraju možemo reći da propitivanje i promišljanje *Kamenog spavača* kao avangardnog teksta, preko programskih načela ruske književne avangarde, predstavlja svojevrsnu potvrdu mišljenja ranijih istraživača, potvrdu da se radi o djelu koje je bosanskohercegovačkoj književnosti podarilo ne samo novu riječ nego i potpuno novi žanr i da, po osnovnoj funkciji, prije svega estetskog prevrednovanja, nema premca u pjesničkoj bosanskohercegovačkoj umjetnosti 20. stoljeća.

Stapajući u jedno riječ i sliku, književnu tradiciju, savremena literarna postignuća i jedinstvenu arhitekturu i plastiku srednjovjekovnih bosanskih stećaka, u kamenu svog stiha i svoje riječi Mak Dizdar isklesao je djelo trajne vrijednosti i time okončao svoj put u poetskoj besmrtnosti.

IZVORI

- Dizdar, M. (1981) *Izabrana djela*. (Priredio dr. Enes Duraković), Svjetlost, Sarajevo.
- Dizdar, M. (1996) *Kameni spavač*. IP Sarajevo Publishing, Sarajevo.
- Dizdar, M. (1997) *Antologija starih bosanskih tekstova*. (Urednik Enes Duraković), Alef, Sarajevo.
- Hlebnikov, V. (1971) *Sobranie sochinenij*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Livshic, B. (1991) *Polutoraglavyj strelec. Vospominanija*. Hudozhestvennaja literatura, Moskva. (Reprint izdanja iz 1933. godine, Izdatel'stvo pisatelej, Leningrad).
- Majakovskij, V. (1948) *Izbrannoe*. OGIZ, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, Moskva.
- Majakovskij, V. (1969) *Stihotvorenija. Poemy*. Hudozhestvennaja literatura, Moskva.
- Majakovskij, V. (1973) *Sobranie sochinenij v šesti tomah*. Pravda, Moskva.
- Mandel'shtam, O. (1981) *Sobranie sochinenij*. (Pod redakcij G. Struve, N. Struve i B. Filippova), YMCA-PRESS, Paris.
- Mandel'shtam, O. (1983) *Proza*. Ardis, Michigan.
- Mandeljštam, O. (1989) *Pjesme i eseji*. (Prijevod pjesama i komentar: Fikret Cačan, prijevod eseja i predgovor: Josip Užarević), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Mandel'shtam, O. (2002) "Vek moj, zver' moj...". *Stihotvorenija*. Izdatel'stvo AST, Moskva.
- Moderna ruska poezija* (1975) (preveli: Bora Ćosić, Oskar Davičo, Danilo Kiš, Slobodan Marković, Branko Miljković, Vera Nikolić, Miodrag M. Pešić, Stanislav Vinaver, Olga Vlatković, Petar Vujičić, Branko Vuković, Lav Zaharov; predgovor: Nana Bogdanović), Nolit, Beograd.
- Silard, L. (1983) *Russkaja literatura konca XIX-nachala XX veka (1890–1917)*. Tom I, Tankönyvkiadó, Budapest.

LITERATURA

- Babić, A. (1972) *Iz istorije srednjovjekovne Bosne*. Svjetlost, Sarajevo.
- Bahtin, M. (1967) *Problemi poetike Dostojevskog*. Nolit, Beograd.
- Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. (Preveli: Ivan Šop i Tihomir Vučković), Nolit, Beograd.
- Begić, M. (1981) *Četiri bosanskohercegovačka pjesnika*. Svjetlost, Sarajevo.

- Beker, M. (1999) *Suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Knjiga I. Starija književnost. (1998) (Priredili: Enes i Esad Duraković, Fehim Nametak), Alef, Sarajevo.
- Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Knjiga III. Novija književnost – poezija. (1998), Alef, Sarajevo.
- Duraković, E. (1979) *Govor i šutnja tajanstva. Pjesničko djelo Maka Dizdara*. Svjetlost, Sarajevo.
- Duraković, E. (2003) *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti*. Vrijeme, Zenica.
- Faryno, J. (1993) *Dešifriranje ili nacrt eksplikativne poetike avangarde*. (S ruskoga rukopisa preveo Radomir Venturin), Hrvatsko filološko društvo, Zagreb.
- Flaker, A. (1976) *Stilske formacije*. Liber, Zagreb.
- Flaker, A. (1982) *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Školska knjiga, Zagreb.
- Flaker, A. (1984) *Ruska avangarda*. SN Liber / Globus, Zagreb.
- Kapidžić-Osmanagić, H. (1999) *Pjesnici lirske apstrakcije. Poezija 1945–1980*. (drugo izdanje), GRIN, Gračanica.
- Kapidžić-Osmanagić, H. (2003) *U brzake vremena. Suočjenja V – eseji*. Omnibus, Sarajevo.
- Katnić-Bakaršić, M. (2001) *Stilistika*, NUK, Sarajevo.
- Krleža, M. (1982) *Panorama pogleda, pojava i pojmova I*. Drugo izdanje, Mladost, Zagreb i Oslobođenje, Sarajevo.
- Kusturica, N. (2002) *Doticaji i suočenja II*. Filozofski fakultet, Sarajevo.
- Lihachev, D. (1999) *Istoricheskaia poetika ruskoj literatury. Smeh kak mirovozzrenie i drugie raboty*. Aletejja, Sankt-Peterburg.
- Lotman, J. (1970) *Predavanja iz strukturalne poetike. Uvod, teorija stiha*. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo.
- Lotman, Ju. (1997) *O ruskoj literaturi*. Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg.
- Lotman, Ju. (2001) *O poetah i poezii*. Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg.
- Moranjak-Bamburać, N. (1991) *Metatekst*. Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo.
- Moranjak-Bamburać, N. (2003) *Retorika tekstualnosti*. Baybook, Sarajevo.
- Oraić-Tolić, D. (1990) *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Oraić-Tolić, D. (1996) *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Petrović, S. (1972) *Priroda kritike*. Liber, Zagreb.
- Prohić, K. (1974) *Apokrifnost poetskog govora. Poezija Maka Dizdara*. Veselin Masleša, Sarajevo.
- Ribnikar-Perišić, V. (1976) *Ruski formalizam i književna istorija*. Srboštampa, Beograd.
- Rubins, M. (2003) “*Plasticheskaja radost’ krasoty*”. *Akmeizm i Parnas. Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropejskaja tradicija*. Akademicheskij proekt, Sankt-Peterburg.

- Ruska književnost 2* (1978), Svjetlost, Sarajevo i Nolit, Beograd.
- Shklovskij, V. (1983) *O teoriji prozy*. Sovetskij pisatel', Moskva.
- Solar, M. (1983) *Teorija književnosti*. Školska knjiga, Zagreb.
- Stojnić, M. (1974) *Ruski pisci XIX i XX vijeka*. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo.
- Stojnić, M. (?) *Ruska književnost XX veka*. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo.
- Tinjanov, J. (1990) *Stihovna semantika. Arhaisti i novatori: izbor*. (Priredio i pogovor napisao Nazif Kusturica, preveli: Nazif Kusturica i Branko Tošović), Veselin Masleša, Sarajevo.
- Vygotskij, L. (1998) *Psihologija iskusstva*. Feniks, Rostov-na-Donu.

POJMOVNICI, LEKSIKONI, RJEČNICI

- Bešlagić, Š. (2004) *Leksikon stećaka*. Svjetlost, Sarajevo.
- Biti, V. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb.
- Ozhegov, S. (1990) *Slovar' ruskogo jazyka*. Russkij jazyk, Moskva.
- Pojmovnik ruske avangarde 1–9* (1984–1989), uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb.
- Rečnik književnih termina* (1985), Nolit, Beograd.
- Rusko-serbskohorvatskij slovar'*. *Rusko-srpskohrvatski rečnik* (1988) u redakciji Bogoljuba Stankovića, Russkij jazyk, Moskva, Matica Srpska, Novi Sad.
- Vujaklija, M. (1985) *Leksikon stranih reči i izraza*. Prosveta, Beograd.

ČASOPISI I ZBORNICI

- Literaturnoe proizvedenie kak literaturnoe proizvedenie* (2004), Bydogoszcz. (Dvojezični rusko-poljski zbornik posvećen profesoru Jerzy Faryno).
- Novi Izraz* (1999–2006), Časopis za književnu i umjetničku kritiku, Sarajevo.
- Pismo* (2005), Časopis za jezik i književnost, Bosansko filološko društvo, Sarajevo.
- Radovi* (2000), Filozofski fakultet, Sarajevo.
- Teorija metafory* (1990), sbornik, Progress, Moskva.

WEB STRANICE

- www.lib.ru
- <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/statyi.html>
- www.webcenter.ru
- http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_pragmatika.htm
- www.rambler.ru
- www.narod.ru

Rezime

KAMENI SPAVAČ KAO AVANGARDNI TEKST

Ova knjiga na neki način polemički se odnosi prema onim tekstovima koji avangardu vide i tumače isključivo u kontekstu “rušilačkog” i “negatorskog” odnosa prema sveukupnoj tradiciji. Cilj joj je da upravo Dizdarevu najbolju zbirku predstavi kao izuzetan i jedinstven primjer avangardnog teksta kod nas i da o *Kamenom spavaču* progovori iz nešto drugačijeg ugla.

Kao što je poznato, glavni zadatak koji je postavila avangarda sastojao se, zapravo, u tome da stvori takav oblik umjetnosti koji bi odgovarao osnovnom životnom principu – principu vječnog obnavljanja, dok je njihovo insistiranje na riječi bilo prožeto dubokim uvjerenjem da je poetska riječ u stanju oživjeti nestali ili zaboravljeni svijet, ali i pamtiti i tako sačuvati svijet od nestanka i smrti. *Kameni spavač* je čarobno lirsko uprizorenje i rješenje ovog zadatka, u čijem tekstu su posebna pažnja i povjerenje ukazani upravo riječi.

Orijentacija na riječ kao jedno od temeljnih avangardnih načela motivirana je kod našeg pjesnika, naravno, i temom same zbirke, njenim inspirativnim zasnovom. Stećak je temeljna umjetnička referenca i u pokušaju da estetski izrazi težinu i tvrdoću materijala, tvarnost kamenog elementa i fakturu grobnog slova i riječi, Mak Dizdar poseže za “oživljavanjem” okamenjene riječi bosanskih epitafa, pokazujući majstorski kako se “bude” kreativni potencijali pjesničkog jezika iz kojeg izranja čitav jedan zaboravljeni svijet.

Avangardu nadalje karakterizira *inovativno načelo*. Ovaj zahtjev samo se na prvi pogled ne uklapa u estetiku našeg pjesnika. Jer, kako je pisalo u jednom od manifesta ruske književne avangarde: “(...) novi predmeti i objekti stvaralaštva ne određuju njegovu istinsku novost, a novo svjetlo bačeno na stari svijet može uroditi najčudnovatijom igrom (...)”. *Kameni spavač* jeste jedno takvo novo poniranje duha u nijemi iskon rodne zemlje i kulture. I umjesto “progresivnog” kretanja u budućnost, uz huku i buku vremena, kod Dizdara, kao i kod ruskih akmeista i pojedinih futurista (Hljebnikov), nailazimo na inovaciju kao rekreaciju neposrednog, živog proživljavanja svijeta putem prvobitnih značenja riječi, čiji smislovi

su skamenjeni dugom rutinskom upotrebom pa ih treba “otkameniti”, ili su potpuno zaboravljeni pa ih je potrebno uskrsnuti. Takve riječi dobijaju snagu i – kako kaže K. Prohić: “(...) prirodnost elementarnih istina i ničim neposredovanog iskustva.”

Mak Dizdar ne oživljava, međutim, samo arhaičnu riječ srednjovjekovne Bosne, on aktualizira i oživljava i bogumilsku ideologiju, koja je stvorila stećke, ovu u svijetu jedinstvenu i neponovljivu umjetninu i, naravno, oživljava davno zaboravljene “umjetničke postupke” svojih drevnih literarnih prethodnika, dijaka i kovača, otkrivajući u specifičnom pogledu na svijet ovih heretičkih umjetnika najsavremeniju evropsku humanističku i filozofsku misao. Jer, heretičnosti avangardne misli, kojoj Dizdar očigledno pripada, koja je usmjerena protiv svakog hijerarhiziranog sistema u ime *optimalne projekcije* u budućnosti oslobođenog čovjeka, potpuno odgovara heretičnost bosanskih patarena koji su poricali i crkvenu i feudalnu hijerarhiju u ime evanđeoske socijalne ravnopravnosti.

Povratak u prošlost za avangardu nije značio povratak oficijelnoj tradiciji, već, kao i kod Dizdara, *vraćanje na prapočela vlastite civilizacije i kulture* kao vraćanje na “*nultu tačku*”, odnosno “*generativno čvorište*” iz kojeg je tek moguće ostvariti “*ново/iskonsko*” poetsko govorenje i “*ново/ponovno*” iščitavanje “*tekstova Kulture*”, koje se ostvaruje kao *avangardno prevrednovanje*, prije svega estetsko, a onda i moralno, etičko i socijalno.

Za avangardu je, također, karakteristična usmjerenost i *orijentacija na likovne umjetnosti*, kinematografiju i arhitekturu. Fascinacija bijelim mramorovima, kamima, izučavanje arhitektonike njihove forme, reljefne plastike, epigrafskih natpisa kao sastavnog dijela likovne strukture stećka dokaz su da navedena avangardna orijentacija predstavlja estetski fundament Dizdareve knjige. Susret verbalnog i vizualnog, riječi i slike, književnosti i likovnih umjetnosti najpotpunije i najtemeljnije u ovom slučaju objašnjava teorija *ekfrazisa*. Bez obzira na odsustvo pune suglasnosti teoretičara kad je u pitanju priroda ovog diskursa, prisustvo ekfrazisa u tekstu je očigledno: već kratak opis bilo realnog bilo imaginarnog predmeta likovne umjetnosti – svjedoči o njemu. Ali, ekfrazis može doticati i druge teme: može sadržavati informaciju o umjetniku, njegovom umjetničkom objektu, reakciji promatrača, informaciju o stilu i slično. Sve ove i mnoge druge teme sadržane su u *Kamenom spavaču* kojeg zbog toga možemo odrediti i kao jedan veliki majstorski razvijeni ekfrazis.

Jedan od osnovnih estetskih efekata koji ostvaruju ekfrazisi jeste efekat očuđenja. Ovaj efekat ostvaruje se u sudaru statičnog vizualnog objekta, njegove predmetnosti, težine i materijalnosti s linearnim razvojem kaziva-

nja i temporalnosti – kao imanentnih verbalnoj umjetnosti. Dizdareva pjesma *Zapis o lovu* u tom smislu predstavlja najljepši i najdosljednije izveden primjer ekfrazisa u *Kamenom spavaču*.

Kada je riječ o tipologiji Dizdarevog ekfrazisa, s obzirom na tematiku i način njegove realizacije, mogu se izdvojiti tri tipa ekfrazisa. U prvi tip spadaju minijature: *Ruka*, *Radimlja – ruke*, *Zapis o štitu* jer opisuju i upućuju na pojedine motive, simbole i ornamentalne fragmente sa stećaka te su one ekfrazisi po definiciji. Ove minijature, osim toga, svojom lapidarnošću slijede i potvrđuju dugo zanemarivanu estetsku vrijednost u stećke uklesanih epitafa, iz kojih Mak Dizdar izvodi i vlastitu poetiku. U ovu “gnomsku čvrstinu” (kako se u svom eseju “Epitafi kao osnova poeziji” izrazio M. Begić) pjesnikovog iskaza, zgusnut je i sabijen misaoni i estetski kvalitet koji postiže trajnost adekvatnu tvarnosti i tvrdoći kamenog elementa.

U drugom tipu ekfrazisa, u koji se mogu ubrojati pjesme poput *Zapisa o lovu* ili pjesme *Mjesec*, u prvom planu je težnja teksta ka neovisnosti o predmetu i vlastitom samostalnom postojanju. Oslobođanje od reference ostvaruje se naracijom koja ne gubi iz vida da predstavlja govor umjetnosti o umjetnosti.

Ekfrazis Maka Dizdara ostvaruje se kao refleksija o umjetničkom objektu i njegova re/interpretacija, koja zapravo i formira doživljaj čitatelja, s tim, što u trećem tipu ekfrazisa, predmet u potpunosti nestaje. Naime, vanjski, vizualni izgled objekta potisnut je u zadnji plan – jer pjesnik teži ka razjašnjavanju njegovog punog smisla, iskazujući vlastiti subjektivni doživljaj i dajući punu slobodu vlastitoj pjesničkoj imaginaciji.

Stećak je poruka, tekst koji u *Kamenom spavaču* podliježe ponovnom iščitavanju i dešifriranju, što daje mogućnost propitivanja žanrotvornog potencijala ekfrazisa kod našeg pjesnika, čija tematska razgranatost obuhvata izuzetno širok spektar pitanja.

Ovo su samo neki od argumenata koji su poslužili za iščitavanje *Kamenog spavača* kroz prizmu osnovnih načela ruske književne avangarde.

Summary

STONE SLEEPER AS AN AVANT-GUARDE TEXT

This book, in a way, engages in a polemic with texts which interpret avant-garde exclusively in the context of a destructive and negatory attitude toward tradition as such. It aims to present Dizdar's best collection of poems as an exceptional, unique example of an avant-garde text, and to discuss *Stone Sleeper* from a somewhat different angle.

As is known, the main task the avant-garde movement took on was to create a kind of art which would correspond with the basic principle of life – the principle of perpetual renewal; the stress avant-garde laid on the written word was informed by a deeply-held conviction that poetry is able to revive lost or forgotten worlds, but also to remember and in this way save worlds from disappearance and death. *Stone Sleeper* is a magical, lyrical inscenation which fulfils this task by placing trust in, and paying particular attention to the written word.

Dizdar's *focus on the word*, as one of the fundamental principles of avant-garde, is motivated, of course, by the subject matter of *Stone Sleeper*, its inspirational basis. The *stećak*¹ is Dizdar's fundamental artistic reference. In an attempt aesthetically to express the weight, hardness and substantiality of the stone and the facture of the sepulchral word and letter, Dizdar revives the petrified word of the Bosnian epitaph, masterfully demonstrating how creative potential of poetic language, from which an entire forgotten world emerges, is awakened.

Avant-garde is also characterised by the *principle of innovation*. At first glance, and first glance only, this principle does not fit into Dizdar's aesthetics. For, as has been said in one of the manifestos of the Russian literary avant-garde, "(...) New subjects and objects of creation do not determine its true novelty, and a new light cast on an old world may bring about a most wondrous play." *Stone Sleeper* is one such spiritual delving into the silent primordium of Dizdar's native land and culture. Instead of progres-

¹ A type of monolith used as a tombstone in mediaeval Bosnia, often lavishly decorated and inscribed with a poeticised epitaph.

sive movement toward future, amid the roar of time, in Dizdar, just as in Russian acmeists and some futurists (Khlebnikov), we find innovation as a recreation of direct, vivid experience of the world through primordial meanings of the words whose sense had either been petrified by prolonged everyday use and is thus in need of de-petrification, or completely forgotten and needs to be resurrected. Such words in Dizdar's poetry are invested with power, or, as K. Prohić says, with "naturalness of elementary truths and unmediated experience."

Mak Dizdar does not revive only the archaic word of mediaeval Bosnia; he also revives Bogomil ideology which had created the *stećaks*, this unique, inimitable art form, and, of course, the long forgotten artistic procedures of his ancient literary predecessors, scribes and hewers, revealing in the peculiar worldview of these heretical artists the most advanced European humanist and philosophical thought. The heresy of avant-garde thought, to which Dizdar clearly belongs, directed against every hierarchicalised system in the name of *optimal projection* in the future of liberated man, completely matches the heresy of Bosnian Patarenes, who rejected both ecclesiastical and feudal hierarchy in the name of evangelical equality.

For the avant-garde movement, as well as for Dizdar, this return to past did not mean a return to an officially sanctioned tradition; rather, it meant *reverting to the origins of one's own civilisation and culture* as a return to zero-point, a generative junction point from which it is possible to create a new/primordial poetic register and a new (re-)reading of cultural texts, which manifests itself as an *avant-garde re-evaluation*. This re-evaluation is first and foremost aesthetical, but also moral, ethical and social.

Focus on *visual arts*, cinema and architecture is another characteristic of avant-garde. Dizdar's fascination with white marble and standing stones, his devotion to studying the architectonics of their form, relief sculpture and epigraphs as an integral part of the visual structure of the *stećak*, are a proof that the avant-garde focus on the visual is the aesthetic fundament of Dizdar's book. This meeting of the verbal and the visual, of word and image, of literature and visual arts, is most completely and thoroughly explained by the theory of *ecphrasis*. Although there is no agreement among theorists as to the exact nature of this discourse, the presence of ecphrasis in the text is obvious: even a brief description of a work of visual art, whether real or imaginary, points to ecphrasis. But, ecphrasis can be connected to other subjects as well: it can contain information on the artist or his work, description of the reaction of a viewer, information on style, etc.

All of this, as well as many other themes, can be found in *Stone Sleeper*, which is why we can label it a grand, masterfully developed ecphrasis.

One of the main effects achieved by ecphrases is the effect of defamiliarisation. This effect is achieved in the collision of a static visual object, its objectness, weight and substantiality with the linear development of narration and temporality immanent in verbal art. In that sense, Dizdar's poem *A Text about a Hunt* is the most beautiful and most consistently executed example of ecphrasis in *Stone Sleeper*.

As for the typology of Dizdar's ecphrasis, concerning its content and the way it is realised, three types of ecphrasis can be identified. The first type comprises miniatures: *Radimlja - hand*, *Hands*, *A Text about a Shield*; these poems describe and point to certain motives, symbols and ornamental fragments from *stećaks*, and are thus ecphrases by definition. Furthermore, these miniatures, by their lapidary nature, acknowledge and follow the long-neglected aesthetical merit of the epitaphs chiselled into *stećaks* from which Dizdar derives his own poetics. Condensed and compressed into this "gnomic toughness", as M. Begić puts it in his essay *Epitaphs as Basis of Poetry*, is an ideational and aesthetic quality, which ensures permanence adequate to the hardness and substantiality of the stone.

In the second type of ecphrasis, exemplified by such poems as *A Text about a Hunt* or *Moon*, the tendency of the text toward independence from the object, toward its own independent existence is put in the spotlight. This liberation from the referent is accomplished by the use of narration which is always conscious of its being artistic discourse on art.

Mak Dizdar's ecphrasis is realised as a reflection on the object of art, as its (re-)interpretation which forms the reader's experience, though the object disappears completely in the third type of ecphrasis. The outward appearance of the object is relegated to the background, because the poet attempts to explicate its sense, expressing his own, subjective experience of it and giving full freedom to his poetic imagination. The *stećak* is a message, a text which, in *Stone Sleeper*, is subject to re-reading and decoding, which makes possible a questioning of genre-making potential of ecphrasis in Dizdar, whose thematic versatility encompasses an extremely wide spectrum of subjects. These are just some of the arguments which justified my reading of *Stone Sleeper* through the prism of basic principles of Russian literary avant-garde.

Резюме

КАМЕНИ СПАВАЋ / КАМЕННЫЙ СПЯЩИЙ / КАК АВАНГАРДНЫЙ ТЕКСТ

Настоящая книга определенным способом полемически относится к тем текстам, в которых авангард определяется и понимается исключительно в контексте “отрицательного” и “разрушительного” отношения к традиции в целом. Цель книги – представить лучший поэтический сборник Мака Диздара в качестве исключительного и единственного примера авангардного текста в Боснии и Герцеговине и, также, об этом сборнике говорить из других, для боснийских условий, новых позиций.

Как уже известно, главная задача, которую ставил перед собою авангард, состоялась в создании такого вида искусства, который соответствовал бы основному, фундаментальному принципу жизни – принципу вечного возобновления, в то время как их “настаивание” на слове было основано на глубоком убеждении, что поэтическое слово в состоянии ожить исчезнувший или забытый мир и, одновременно, помнить и, таким образом, сохранить мир от исчезновения и смерти. *Kameni spavač* (*Каменный спящий*) представляет собой чудное лирическое воплощение и решение настоящего задания, в тексте которого особое внимание уделяется именно слову.

Установка на слово, как одно из главных авангардных начал, у нашего поэта мотивированна, конечно, и темой сборника и его вдохновляющей основой. *Стечак*¹ является фундаментальным художественным откликом всего сборника, так что, в попытках эстетически выразить тяжесть, твердость материала, вещественность каменного элемента и фактуру надгробной буквы и надгробного слова, Мак Диздар посягает за “оживлением” окаменелого слова боснийских эпитафий, мастерски показывая как “просыпаются” креативные по-

¹ *Стечак* – средневековый надгробный камень в Боснии и Герцеговине с нарядными плоскорельефными орнаментами, фигурными изображениями и лиризованными надписями.

тенциалы поэтического языка, из которого рождается и появляется во всей своей красоте один, давно забытый мир.

Авангард характеризуется и *иновативным началом*. Настоящее требование только на первый взгляд не соответствует поэтике Мака Диздара. Но, если вспомнить, что было написано в одном из манифестов русского литературного авангарда: “(...) не новые (...) объекты творчества определяют его истинную новизну (...) новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру (...)” (Крученых А. “Новые пути слова”, Сборник *Трое*), то будет понятно, что *Kamenī spravač* (*Каменный спящий*) является именно этим новым светом, новым проникновением души и мысли в немой искон родной земли и культуры. И вместо “прогрессивного” движения в будущее с грохотом и шумом времени, у Диздара, как и у русских акмеистов и некоторых футуристов (В. Хлебников), мы находим инновацию в виде пересоздания непосредственного, живого проживания мира путем первобытных, первоначальных значений слов, окаменелых долгим употреблением, так что их надо “откаменеть”, “раскаменеть”, или эти значения давно уж забыты, так что их надо “воскрешать”. Такие слова получают силу и – как писал К. Прохич, выдающийся боснийский эстетик – “(...) естественность элементарных истин и ничем непосредствующего опыта”.

Тем не менее, Мак Диздар не только “оживляет” архаическое слово средневековой Боснии. Он актуализирует и оживляет и богумильскую идеологию, создавшую *стечки*, представляющие собой единственное в мире и неповторимое художественное творение и, конечно, “оживляет” давно забытые “художественные приемы” своих древних литературных предшественников – *дияков* (древних писарев) и *ковачей, кователей*, обнаруживая в специфическом мировоззрении этих еретических художников самую современную европейскую гуманистическую и философскую мысль. Именно ереси авангардной мысли, которой очевидно принадлежит Диздар, направленной против любой иерархической системы во имя *оптимальной проекции* в будущем освобожденного человека, полностью соответствует ересь боснийских средневековых патаренов, отрицавших и церковную и феодальную иерархию во имя евангелического социального равноправия и равенства.

Возвращение в прошлое для авангарда не означало возвращения к официальной традиции, а, так же, как и у Диздара, означало *возвращение к праначалу собственной цивилизации и культуры*, сказыва-

вающееся как возврат в нулевую точку, то есть в генеративный узел, единственное место, обеспечивающее “новый / исконный” говор и “новое / повторное” перечитывание “текстов Культуры”, в результате чего осуществляется их авангардная переоценка, прежде всего эстетическая, а потом и нравственная, этическая и социальная.

Для авангарда также характерна установка на изобразительные искусства, на кинематографию и архитектуру. Очарованность белыми мраморами, камами или камнями, изучение и прослеживание архитектоники их формы, рельефной пластики, эпиграфических надписей как составной части изобразительной структуры *стечка* – свидетельство тому, что данная авангардная установка является эстетическим фундаментом книги стихов Мака Диздара. “Встреча” словесного, вербального и визуального, слова и картины, литературы и изобразительного искусства, в данном случае, лучше и полнее всего объясняется теорией *экфразиса*. Несмотря на отсутствие полного согласия теоретиков о природе настоящего дискурса, присутствие *экфразиса* в тексте в большинстве случаев очевидно: уже краткое описание либо реального, либо вымышленного, имагинарного предмета изобразительного искусства указывает и напоминает о нем. Но, дело в том, что *экфразис* может затрагивать и другие темы: может содержать информацию о художнике, его художественном объекте, о реакции зрителей, информацию о стиле и тому подобно. Все приведенные, и еще много других тем, мы находим в тексте сборника *Kameni spravač* (*Каменный спящий*), благодаря чему его можно определить и назвать большим мастерски развернутым *экфразисом*.

Одно из главных эстетических впечатлений, вызываемых *экфразисом* – это эффект остранения (очуждения). Данный эффект осуществляется при “столкновении” статичности визуального объекта, его вещественности, тяжести и материальности с прямолинейным развитием рассказывания и темпоральностью – как имманентных вербальному искусству. Стихотворение Диздара *Zapis o lovu* (*Записка об охоте*) в этом смысле является красивейшим и наилучше выведенным примером *экфразиса* в сборнике *Kameni spravač* (*Каменный спящий*).

Когда речь идет о типологии *экфразиса* у Диздара, учитывая тематику и способ реализации, можно выделить три типа. К первому типу относятся миниатюры: *Ruka* (*Рука*), *Radimlja – ruke* (*Радымля – руки*), *Zapis o štitu* (*Записка о щите*), потому что описывают, упоминают или, каким-то образом относятся к мотивам, символам и ор-

наментальным фрагментам, изображенным на *стечках*, так что миниатюры представляют собой экфразис по определению, являются настоящим экфразисом. Кроме того, эти миниатюры, своей лапидарностью подтверждают и следуют за эстетикой боснийских эпитафий, выбитых на *стечках*, в течение долгого времени непонятой и забрасываемой, из которой Мак Диздар создает собственную поэтику. В такую *гномическую плотность* (как выразился М. Бегич, известный боснийский литературовед и критик, говоря о поэзии Мака Диздара в своем эссе “Эпитафии как основа поэзии”) поэтического высказывания сгущено и сжато смысловое и эстетическое качество, постигающее длительность и прочность, которые соответствуют вещественности и твердости каменного элемента.

Во втором типе экфразиса, к которому можно отнести стихотворение *Zapis o lovu* (*Записка об охоте*) или стихотворение *Mjesec* (*Месяц*), на первый план выходит стремление текста освободиться зависимости от предмета, стремление к собственному самостоятельному существованию. Освобождение это осуществляется нарацией, не теряющей из виду, что она представляет собой говор искусства об искусстве.

Экфразис Мака Диздара реализуется как особый вид рефлексии о художественном объекте, о предмете искусства, и как его ре-интерпретация, которая сильно влияет и формирует эстетическое восприятие читателя, в то время как, в третьем типе экфразиса, предмет полностью исчезает. Это значит, что визуальный, внешний вид объекта уходит на задний план, потому что поэт пытается полностью разъяснить его смысловое значение, выражая и высказывая собственное субъективное восприятие, предоставляя полную свободу своей поэтической имажинации.

Стечак – это сообщение, поручение, текст, который в сборнике *Kamenī spravač* (*Каменный спящий*) подвергается перечитыванию и дешифрированию. Все это дает возможность исследования жанрового потенциала экфразиса у Мака Диздара, чья тематическая разветвленность охватывает широкий спектр вопросов.

Вышеприведенное – только часть аргументов, послуживших прочтыванию лучшего сборника стихов Мака Диздара через призму основных начал русского литературного авангарда.

Imenski indeks

A

Ahmatova, A. 17, 54
Aristotel 15

B

Bahtin, M. 28–29, 42
Baljmont 19
Begić, M. 7, 23, 41, 43, 57, 71, 75
Benčić, Ž. 18, 24
Biti, V. 60, 77, 79
Bjeli, A. 10, 15, 17
Blok, A. 74, 76
Briski-Uzelac, S. 29
Burljuk, D. 13, 33
Burljuk, N. 13
Burljuk, V. 12
Bürger, P. 7, 29

C

Cacan, F. 52
Cvetajeva, M. 17

D

Dante, A. 30
Dizdar, M. 7, 9, 13, 16, 18–28, 30–48,
50–55, 57–60, 63–69, 71–83
Duraković, E. 18–19, 21–23, 27, 32, 33,
36, 44, 47, 48, 51, 72

DŽ

Džimbinov, S. 14, 16

E

Ejhenbaum, B. 55

F

Faryno, J. 11–12, 31, 35, 46, 51–53, 60,
65, 66–67, 71, 77, 82
Flaker, A. 7–9, 11–15, 17, 22–23, 33, 37,
48, 54, 66, 74–75

G

Grica, T. 19
Grigorjev, V. 29
Gross, K. 59
Gumiljov, N. 13–14, 54
Guro, E. 13

H

Hansen-Löve, A. 29, 33, 35–36, 40, 70
Hardžijev, N. 19, 29
Hljebnikov, V. 13, 15–20, 22–26, 28–32,
50, 52, 67, 74, 81

J

Jakobson, R. 29
Jesenjin, S. 15

K

Kapidžić-Osmanagić, H. 40, 43, 47, 48,
75
Katnić-Bakaršić, M. 24
Ključev, 15
Kosanović, B. 26
Kreža, M. 22, 39, 40, 59
Kručonih, A. 13, 18, 28–30, 33
Kulenović, S. 23
Kusturica, N. 15, 18, 23, 61, 72
Kuzmin, M. 13, 73

L

Livšić, B. 12–13, 24–25, 50
Lotman, J. 8, 20, 25
Lovrenović, I. 56–57

M

Majakovski, V. 13, 15, 17, 37, 74
Mandeljštam, O. 10, 12, 13, 17, 30, 41–42,
44–45, 47–48, 52–54, 71, 73–74, 82
Miloradović, M. 22
Moranjak-Bamburać, N. 10–11, 16, 42,
45–46, 53, 56–57, 60, 71

N

Nilsson, N. 15, 22
Nizen, E. 13

O

Oraić-Tolić, D. 7–9, 28–31, 43–45, 47,
54, 67, 75–76

P

Pasternak, B. 17
Piljnjak, B. 74
Potebnja, A. 15
Prohić, K. 16, 22, 25, 34, 38, 58–60,
72–73
Propp, V. 26

R

Remizov, 15
Rubins, M. 41, 54–55, 59–60, 64–66, 73

S

Sekulić, D. 23
Severjanjin, I. 15
Smirnov, I. P. 26, 28, 76–77
Solivetti, C. 30
Stojnić, M. 23
Szilárad, L. 17

Š

Šklovski, V. 15, 29, 33

T

Tinjanov, J. 15, 20, 23, 29, 32, 50, 55,
75–76
Tošović, B. 15
Tyryškina, E. V. 27

U

Ugrešić, D. 13, 15
Ujević, T. 22
Užarević, J. 25, 52

V

Verlen, 15
Vinokur, G. 29
Vujaklija, M. 33
Vuletić, A. 23
Vygotskij, L. S. 54

Z

Zamjatin, J. 12
Ziegler, R. 29

Predmetni indeks

A

- afereza 24
- akmeizam 8–10, 13–14, 17, 38, 45, 48, 54–55, 70, 82
- adamizam 38
- akmeisti 38, 41–42, 47–48, 53–54, 72–73
- alogizam 28
- antiestetizam 17
- antifraza 77
- antiteza 77
- antonimi 26, 28
- arhaizmi 17, 22, 43
 - pravi 17
 - ruski 22
 - slavenski 22
 - tobožnji 17
- artisti srednjovjekovni bosanski 28
- avangarda 7, 8–17, 22–23, 26–30, 33, 39–43, 45–46, 50, 52, 54–55, 58, 65, 72, 75–77, 81–83
- arhaična 22
- evropska 8, 29
- književna 8, 13, 16–17, 33, 39, 41–42, 81, 83
- povijesna 7
- rkva 7–13, 15–17, 22–23, 26, 28–30, 33, 39, 41–42, 45, 52, 55, 58, 81, 83
- umjetnička 8, 13, 16, 29

B

- barbarizmi 15
- bogumilska ideologija 40
- vjerovanje 39
- mit 40

- Bosna 18, 22–23, 25, 40, 42, 44, 48, 52, 77
- bogumilska 25
- medijevalna 42
- patarenska 52
- srednjovjekovna 18, 22–23, 25, 40, 42, 44, 48, 52, 77

C

- citati 43–46, 48, 54, 66, 82
- autocitaci 47, 82
- deformirani 43, 82
- interliterarni 44, 82
- interlingvalni 44, 82
- intermedijalni 46, 48, 66, 82
- izvanestetski 45
- dokumentarni 45, 82
- pravi 43, 82
- citatni dijalog 42, 54
- pjesnici 42
- polemika 11, 45, 54
- rima, ritam 47
- citatnost 7–8, 14, 42, 43, 45, 82
- autocitatnost 50
- avangardna 42, 43
- teorija 7–8, 43
- žanrovska 82
- Crkva bosanska 25, 28, 77

Č

- četverokut kategorijalni semiotički 8

D

- dadaizam 7
- dadaisti njemački 28
- dehijerarhizacija 11, 22, 47, 75, 76

dešifriranje 7, 11–12, 45–46, 60, 71, 77
 dijak 40, 65
 dijalekt 15
 dijalog 42, 45, 54, 68–70, 82
 citatni 42, 54
 intertekstualni 45, 82
 konstruktivan 45, 82
 dijaloška svijest 8
 dualizam 28, 76–77
 simbolistički 76
 dualistička kosmogonija 60
 dualističko vjerovanje, učenje 39, 49, 77

E

efekat (učinak) 19–20, 27, 34–35, 50, 54, 59, 61, 64, 76
 estetski 27, 50, 54, 59, 61, 64
 obnaženja 35
 očuđenja 19–20, 64
 osjeta materijala 35
 zaleđivanja 64
 ekfrazis 53, 61
 ekfrazis 14, 41, 46, 48, 50, 51–59, 63–68, 70–71, 83
 avangardni 60, 65, 71
 psihološki (ekspresivni) 66
 razvijeni 55, 71
 teorija 54–55
 tipologija 55, 83
 ekspresionizam 7
 epigraf 56
 bosanski 56
 epigrafski natpis 55–56
 epigram 56–57
 antički, grčki 56–57
 epitaf 18, 23, 42–43, 45, 56–58, 75
 bosanski 18, 42–43, 56–57, 75

F

faktura 13, 18, 33–37, 65, 81
 grobnog slova 18

folklor 81
 formacija stilska 7–9, 13–15, 76, 82
 formalizam ruski 9–11
 formalisti ruski 11, 29, 42, 55
 futurizam 7–10, 13, 15, 81
 italijanski 7
 ruski 7–10, 81
 futuristi ruski 12, 15, 18, 33, 37, 54

G

grafička organizacija teksta 37, 81
 grafičko izdvajanje riječi, stiha 13, 32–33, 36, 65, 81

H

heretičnost 40, 60, 77
 heretički umjetnik 40
 heretik 16
 hereza 21, 25, 28, 40
 dualistička 28
 patarenska 21, 40

I

imaginacija pjesnička 7
 imažinizam ruski 10
 impresionizam 7
 inovacija 13, 15–17, 26, 28, 77, 81
 leksička 13, 17, 81
 poetskog (pjesničkog) jezika 15–17, 26
 semantička 77
 intermedijalnost 53, 83
 interpretacija 9
 intertekstualnost 14, 42, 46, 82
 ironija 28, 77
 izvedenice 17, 22, 26, 32

J

jezik 15, 17–18, 22, 26, 29–30, 37, 43–44, 48, 73

arhaični 44
 arhaizacija jezika 22
 barbarizacija jezika 22
 drevni bosanski 43, 48
 osjet jezika 15
 pjesnički, poetski 15, 17–18, 22, 26,
 29–30, 37, 73
 ulice 15, 17
 zaumni 29
 zvjezdani 29

K

karneval
 karnevalski smijeh 28
 katahreza 12, 14, 26, 28, 73, 76–77,
 79–80, 83
 avangardna 77
 katahretične konstrukcije 12
 katahretična struktura 26, 73
 književnost 8–9, 11, 14, 17, 22, 26, 43,
 45, 53–55, 72, 74–75, 82–83
 avangardna 8
 bosanskohercegovačka 8, 22, 43, 75, 83
 činjenica (rus. *literatura fakta*) 11,
 26, 45, 55
 eksperimentalna 17
 evropska 22
 ruska 9, 14, 17, 22, 72, 74
 konstruktivisti ruski 10
 konstruktivizam sovjetski 7
 kovač bosanski (klesar) 40, 52, 58, 63–64
 krstjani bosanski 21–22, 25, 50, 68, 77
 kultura 8, 18, 43, 46, 56, 81
 avangardna 8, 43
 bosanska medijevalna 56
 utopijska 8

L

lapidarnost 7, 56–57
 letrizam 19, 71, 75

M

manifest 10–16, 29, 33, 37, 73
 ruske (književne) avangarde 11
 metafora 31, 58, 70, 77–78
 glasovna 31
 po susjedstvu 70
 metaforički iskaz 77
 metaforika 11
 metatekstualnost 14, 42, 82
 metatekst kreativni 46, 77, 82
 metatekstualna manipulativnost 46
 metonimija 70
 minijatura 7
 mise-en-abîme 50, 60–61
 modernizam 7, 14, 76
 montaža 8, 14, 33, 63, 65, 67, 74–75, 83
 aleatorička 8, 29
 filmska 74
 intelektualna 8, 67, 75
 mramorovi 55, 56, 59
 bogumilski 59
 mramorje 70

N

načelo 8–10, 12–14, 16–17, 22–24, 28–
 29, 32, 37, 41, 45, 47, 55, 71, 73–76,
 81–83
 avangardno 8, 32, 37, 47, 75, 76, 81–82
 dehijerarhizacije književnih vrsta 75
 disonancije 14
 eksperimentiranja, eksperimentalno
 12, 17
 eufonično 29
 inovativno 89
 intelektualno 26
 jezičkih kreacija 17
 konflikta 14, 76, 83
 konstruktivno 13–14, 24, 71, 73–74,
 81, 83
 kritičko 26

montaže 14, 77, 83
 ruske (književne) avangarde 9–10,
 12–14, 22, 41, 55, 81, 83
 semantičkog opterećenja riječi 13
 smjehotvorno (smjehovno) 24, 28
 širenja semantičkog opsega 13, 16,
 24, 26, 36–37, 76, 81
 ukidanja estetskih zabrana 16, 45
 nadrealizam francuski 7, 28
 nazdravničar 27, 29
 neologizmi 17

O

očuđenje 11, 15–16, 19–20, 61, 64, 70
 ogoljavanje, obnaženje (rus. *obnaženi-
 je*) 24, 35, 42, 74
 oksimoron 47, 77
 opterećenje semantičko 13, 22, 36
 optimalna projekcija 40, 50
 orijentacija 10, 12–14, 17–18, 23, 28–
 29, 32, 41, 43–45, 48, 54–55, 65, 70,
 73, 81–82
 avangardna 90
 jezika na jezik 48
 na arhaičnu riječ, arhaiзме, arhaična
 23, 26, 43–44, 81
 na arhitekturu 73
 na dijalog 70
 na eufonična načela pjesničkog obli-
 kovanja 29
 na folklor, folklorna 26, 81
 na kinematografiju 54
 na likovne umjetnosti 54
 na poruku kao takvu 12, 14
 na predmetnost 10, 54, 73
 na pučko smjehovno 28
 na riječ 13–14, 17–18, 32, 65, 70, 81–82
 na arhaiзме 81
 na tuđi jezik i poruku 12, 14, 41, 43, 82
 na šok 29
 simbolistička 29

ornament 16, 39, 56, 64
 ornamentalni fragment 57, 72, 73
 ornamentalnost, ornamentika 17, 45, 66
 osporavanje 11, 14, 45, 48
 postojećih struktura 11
 uređenog jezičkog sistema 11

P

palindrom 52
 pamćenje 44, 51, 53, 75
 heretičko 75
 paradoks 77
 paregmenon 24
 paronomazija 24, 61, 77
 patareni bosanski 28, 40
 poetika 11–13, 22, 28–29, 45, 81
 avangarde, avangardna 12, 45
 dešifriranja 12, 45
 eksplikativna 11
 osporavanja 11, 13, 22
 rušenja 22
 zauma 11, 13, 28–29, 81
 poetizam češki 7
 polisindet 24
 pomak (rus. *sdvig*) 13, 32–33, 35–37,
 40, 65, 70, 81
 semantički 32, 36, 70
 sintaksički 32
 postmoderna 7–8, 10–11
 postupak 9, 14–15, 20, 24, 32–33, 36–37,
 40, 42, 50, 58, 65, 67, 76, 81, 83
 avangardni 32, 36–37, 40, 65, 76, 81,
 83
 minus 58, 67
 obnaženja, ogoljavanja (rus. *obnaže-
 nije*) 22, 40
 očuđenja 15
 otežavanja opažaja 33
 retardacije (kočenja) 33
 umjetnički 9, 14, 20, 32, 37, 40, 65,
 81, 83

prevrednovanje 10–11, 22, 41, 43, 54,
75, 81–83
avangardno 10–11, 22
estetsko 10–11, 22, 41, 43, 54, 75, 81–83
etičko 22, 41, 82
socijalno 41

R

realizam 7, 14
riječ 9, 13–18, 23–25, 29–30, 33–34,
38–39, 45, 48, 75–76, 81, 83
arhaična 18, 23, 81
babunska 25
estetski preobražavajuća 17
izmišljena 15
izvedena 15, 24
kamena 16
kao takva (rus. *kak takovoe*) 13, 15–16,
29, 33, 48
koja samuje (rus. *samovitoe*, doslov-
no *samopleta*) 16
krnja 16, 45
nova 14–16, 75, 83
okamenjena 18
osamljena 34
oslobođena 18, 29
oštećena 16, 45
poetska, pjesnička 16, 30, 38–39
razriješana 18
samovrijedna (rus. *samocennoe*) 16, 34
rječotvorci (rus. *rečotvorcy*) 15–16
rječo-stvaranje, rječotvorstvo (rus.
slovotvorčestvo) 15–16, 18–19, 36
rječotvorba narodna 19, 81
folklorna 19

S

secesija 7
semantika 11, 15, 22
semantička napregnutost 31, 58

semantička praznina 60, 77
semantička težina 25
semantički odnos 25
semantički opseg 13, 16, 24, 26, 35–
37, 76, 81
semantički prostor 47, 82
semantičko opterećenje 13, 22, 32–
33, 36–37, 81
semantičko polje 47, 58, 78
stihovna semantika 15, 20
semiotičar-i 11, 42, 77, 82
poljski 11, 77, 82
ruski 42
simbol 15, 39, 46–47, 50–51, 56–57, 69,
71–73, 82
religiozni 56
zvučni 15
simbolisti 14–15, 17, 48, 72
ruski 14, 17
simbolizam 7, 10, 13–15, 17, 46, 76, 82
ruski 10, 17
sinegdoha 71
sinonimija poetska 22
smijeh 23–26, 28, 30
karnevalski 28
magijski 26
obredni 26
stećak 16, 32, 39–40, 44–46, 50, 53,
55–59, 61, 63, 65–66, 68, 70–73, 75,
82–83
struktura otvorena 37, 47, 82
sumatraizam 7

T

tekst 7, 9, 11–13, 16, 25–26, 41–42,
45–47, 51, 54, 59, 65–66, 71, 75, 77,
81–83
avangardni 9, 11–13, 16, 25–26, 45–
47, 51, 54, 65–66, 71, 82–83
deskriptivni 66
kulturni, kulture 12, 41–42, 81

mimetički 66
srednjovjekovni 47, 77
tradicija 16, 22, 41, 46, 55–56, 70–71,
75, 81, 83
transmentalnost 30
turpizam 17

U

umjetnost 8, 11–12, 14–15, 22–23, 28,
33–34, 41–42, 53–55, 61, 68, 75–76,
82–83
avangardna 8, 28, 42, 76, 83
evropska 23
kao postupak 15
kornjeslovlja 23
likovna 14, 33, 41, 53–55, 68, 75, 82
narodna 22
srednjovjekovna 41
verbalna 34, 41, 61, 82

Z

začinjavac 28
zaum 11, 13, 28–30, 32, 75, 81
umni 29, 32
zaumna poezija, pjesma 30, 75
zenitizam 7

Ž

žanr, žanrovi 17, 31, 43, 52, 54–55, 71–
72, 74–76, 83
eksperimentalni 18
srednjovjekovni 31
žanrotvorni potencijal 71, 83
žanrovska neodredljivost, neodređe-
nost 14, 74, 83
žanrovski eksperiment 17
žargon 19
šatrovački 19
žargonizam 17

O autorici



Adijata Ibrišimović-Šabić rođena je 1966. godine u Goraždu.

Osnovnu i srednju školu završila je u Sarajevu. Diplomirala je i magistrirala na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, gdje je zaposlena kao viši asistent za oblast *Ruska književnost*.

Bavi se prvenstveno ruskom književnošću 19. i 20. st., ali i kulturom i civilizacijom Rusije te problematikom teorije i prakse prevođenja.

Objavila je više naučnih i stručnih radova, uglavnom komparativnih studija posvećenih propitivanju kulturno-književnih veza slavističkog (bosanskohercegovačko-ruskog) kulturalnog kruga. Učestvovala je na nekoliko znanstvenih skupova, konferencija i simpozija.

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ

**KAMENI SPAVAČ MAKA DIZDARA
I RUSKA KNJIŽEVNA AVANGARDA**

Slavistički komitet, Biblioteka *Bosnistika*, Monografije, knjiga 3

Za izdavača

Senahid Halilović

Lektura / korektura

Elma Durmišević-Cernica

Indeks

Adijata Ibrišimović-Šabić

Prijevod rezimea

Mirza Purić (engleski)

Adijata Ibrišimović-Šabić (ruski)

Dizajn korica

Tarik Jesenković

Prijelom

TDP, Sarajevo

Štampa

Bemust, Sarajevo

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.163.4(497.6).09 Dizdar M.
821.161.1.02(043.3)

IBRIŠIMOVIĆ-Šabić, Adijata

Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda / Adijata
Ibrišimović-Šabić. - Sarajevo : Slavistički komitet, 2010. - 107 str. ; 24
cm. - (Biblioteka Bosnistika. Monografije ; knj. 3)

Bibliografija: str. 85-87

ISBN 978-9958-648-02-1

COBISS.BH-ID 17971462