



Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу
VI 2015 11
универзитет у бањој луци
филолошки факултет



KOMUNIKACIJSKI NIVOI ZAUMNOG PESNIČKOG EKSPERIMENTA

Apstrakt: *U radu su izvedene komunikacijske analize vizija ruskog zaumnog pesničkog eksperimenta. Ruski zaumni pesnici prave eksperimente sa utilitarnim jezikom, kao i naučnim i teorijskim diskursom. Oni konstruišu nova značenja, pravila i pisanja, produkuju hibridni jezik kubofuturističkog, arhetipskog i mitskog. U radu se analizira urušavanje i dekonstrukcija gramatike, poetike i načina pisanja utilitarnog govora, kao i otvorenost stiha, preplitanje narativnih i nenarativnih poetskih struktura. Zaumni pesnički eksperiment je prikazan u intermedijskoj složenosti (opera *Pobeda nad suncem*), višeznačnosti (Hlebnjikov) i fluidnosti suočavanja sa utopijskim vizijama novog sveta.*

Ključne reči: *Avangarda, zaumna poezija, transracionalna retorika, futurizam, kubofuturizam, pesnički eksperiment, samodovoljna reč, dekonstrukcija.*

Osnovne ideje ruske futurističke poezije predstavljala su eksperimentalna rešenja ruskih zaumnih pesnika. Kubofuturizam (ili ruski futurizam) je pravac u umetnosti ruske avangarde koji se formirao 10-ih godina XX veka. Termin „kubofuturizam“ se prvi put pojavio u martu 1913. godine, kada je grupa „Gileja“¹ otpočela saradnju sa „Savezom omladi-

ne“² i postala njen sastavni deo. Do tada se u teorijskim spisima koristio termin „futurizam“ ili

1913. godine grupa „Gileja“ je otpočela saradnju sa levičarskim umetničkim udruženjem „Savez omladine“ i iste godine izlazi njihov zajednički almanah „Savez omladine“. U okviru delovanja ove dve grupe 1913. godine održan je u Finskoj Prvi sveruski kongres vizionara budućnosti – pesnika futurista, posle koga je izdata deklaracija koju su potpisali M. Matjušin (Михаил Васильевич Матюшин), A. Kručonihi i K. Maljevič (Казимир Северинович Малевич). U decembru iste godine u Petrogradu bile su premijerno izvedene prve predstave „futurističkog teatra“ – tragedija „Vladimir Majakovski“ Majakovskog, i opera „Pobeda nad suncem“ (prolog Velimira Hlebnjikova, libreto Kručoniha, muzika Matjušina, scenografija Maljeviča). U decembru 1913. godine zajednički rad grupe „Gileja“ i „Saveza omladine“ je okončan. Grupa „Gileja“ je nastavila sa svojom izdavačkom delatnošću, saradujući sa pesnicima i drugim umetnicima novatorima. Godine 1913. publikovani su zbornici i almanasi: „Sudijsko utočište II“, „Troje“, „Mleko kobile“, „Zapušač“, „Prvi žurnal ruskih futurista“ (sve 1914); „Prolećna kontraobaveštajana služba muza“, „Uzeo sam“ (oba 1915).

¹ „Gileja“ (rus. „Гилея“) je prva ruska futuristička grupa pesnika čiji sastav su činili: V. Hlebnjnikov (Велимир Владимирович Хлебников, р. Виктор Владимирович), D. i N. Burljuk (Давид Давидович Бурлюк и Николай Давидович Бурлюк), V. Kamenski (Василий Васильевич Каменский), J. Guro (Елена Генриховна Гуро), V. Majakovski (Владимир Владимирович Маяковский), A. Kručonihi (Алексей Елисеевич Крученых) i V. Livšic (Бenedikt Константинович Лившиц). Grupa je osnovana na jesen 1910. godine, a njen inicijator je bio David Burljuk. Iste godine objavljen je prvi futuristički zbornik pesama ove grupe pod nazivom „Sudijsko utočište“ (rus. „Судок судей“). Zbornik je bio štampan na zidnim tapetama u 300 primeraka. Futuristički programski manifest ove grupe pod nazivom „Šamar društvenom ukusu“ (rus. „Пощечина общественному вкусу“) bio je izdat u decembru 1912. godine u istoimenom almanahu. Na formiranje nove futurističke poezije uticale su aktuelne tendencije koje su se javljale u slikarstvu. Pesnici futuristi su sebe nazivali „futuristima“, „budućnicima“ i „kubofuturistima“. Naziv „kubofuturizam“, koji su koristili pripadnici grupe „Gileja“, označavao je pojam za rusku nacionalnu umetnost koja odražava najnovije tendencije u ruskoj poeziji. U martu

² „Savez omladine“ (rus. „Союз молодежи“) je umetničko društvo formirano u Petrogradu, februara 1910. godine. Predsednik udruženja bio je L. Ževeržejev (Л. Жевержеев), a osnovano je na inicijativu J. Guora i M. Matjušina. Jedan od glavnih pobornika bio je i P. Filonov (Павел Николаевич Филонов). Umetnici su se interesovali za savremene svetske tokove i želeli su da ih prenesu i u Rusiju. Sem značajne umetničke prakse održavali su i zasedanja komiteta i teorijske rasprave iz oblasti umetnosti. Društvo je ukinuto 1914. godine.

„egofurizam“. Benedikt Konstantinovič Livšic (Бенедикт Константинович Лившиц) pisao je o pojavi futurizma u Rusiji: „Kada je prvi put javno govorio o futurizmu, David [mислећи на Davida Burljuka] je smatrao nužnim da objasni da futurizam nije nešto loše, to nije neuspeli pokušaj ostvarenja psihologizacije, kao što su to pokušali kubisti i njihovi prethodnici. Sam termin „futurizam“ nama je u to vreme bio odiozan. Termin je prihvatio u novembru 1911. godine Igor Severjanjin, pridodavši mu reč „ego“ od kada je postao obeležje grupe petrogradskih pesnika“ (Котович 2003: 372). Futurističkom pokretu pripadale su pomenute grupe „Gileja“ i „Savez omladine“, zatim grupa egofuturista³ okupljena oko izdavačke kuće „Petrogradski glasnik“; moskovska grupa egofuturista V. Šeršeneviča (Вадим Габриэлович Шершеневич), R. Ivneva (Рюрик Ивнев), K. Voljšakova (Константин Аристархович Большаков) i dr.; grupa „Centrifuga“⁴ koju su činili B. Pasternak, N. Ase-

jev (Николай Николаевич Асеев), S. Bobrov i I. Aksenov (Иван Александрович Аксенов).

U stilskom i morfološkom smislu kubofuturizam obuhvata jedan deo razvoja italijanskog futurizma. Za razliku od evropskog, pre svega italijanskog futurizma, ruski futurizam nije imao striktno određene umetničke kanone unutar samog pravca. Ruski futuristički koncept bazirao se na slobodnijem odricanju estetskih normi i odricanju umetnosti kao sistema pravila i uslovnosti. Bazirao se na konceptu apsurdnosti: umetnost budućnosti je pokazivala otvorenu vezu sa ruskom ruralnom, folklornom tradicijom primitivizma, ne osvrćući se samo u nazad, već vrativši se na primarne početke ruske umetnosti. Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti) je iz tog razloga tvrdio da takve tendencije ruskih budućnika⁵ pokazuju metafizički karakter i da ruski futurizam nema ništa zajedničko sa evropskim futurizmom.⁶ Ali, ono što se zasigurno može reći jeste činjenica da je na sociološkom planu zajednička

³ „Egofuturizam“ je futuristički pravac u ruskoj književnosti nastao između 1910. i 1911. godine. Pojam „egofuturizam“ doslovce znači „ja u budućnosti“. Inicijator pokreta je Igor Severjanin (Игорь Северянин), koji okuplja grupu mladih pesnika pod nazivom „Ego“. Činili su je K. Fofanov (К. Фофанов), G. Ivanov (Г. Иванов), Gral-Areljski (Грааль-Арельский), I. Oredež (И. Оредж), P. Kokogin (П. Кокорин) i P. Širokov (П. Широков). U novembru 1911. godine izlazi knjiga N. Severjanjina „Prolog. Ego-futurizam. Poezagrandioz. Apoteoza – sveska – treći tom“ (rus. „Пролог. Эго-футуризм. Поэзаграндиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома.“). Godine 1912. egofuturisti menjaju ime u „Akademija Ego-poezije“ (rus. „Академией Эго поэзии“). Iste godine izdali su časopis „Petrogradski glasnik“ (rus. „Петербургский гласнагай“). Ubrzo posle, iste godine, grupa se raspala. Ivanov i Gral-Areljski su se pridružili grupi akmeista. Na bazi „Akademije Ego-poezije“ Ignjatev osniva grupu „Inntuitivna asocijacija Ego-futurizma“ (I. Ignjatev, P. Širokov, V. Gnedov). Grupa se održala do 1914. godine. Godine 1912. Igor Severjanjin publikuje osnovne stavke „egofuturističkog“ manifesta. Prvi deo potpisalo je udruženje „Akademija Ego-poezije“, a drugi Igor Severjanjin. „Egofuturizam“ programski je određen po stavkama: 1) Celina – Egoizam. 2) Božanstvo – Celina. 3) Čovek – deo Boga 4) Rođenje – izdvajanje iz Večnosti. 5) Život – deo izvan Večnosti 6) Smrt – povratak dela u celinu. 7) Čovek – Egoista.

⁴ „Centrifuga“ (rus. „Центрифуга“) je književna grupa umerenog futurizma. Postojala je od 1914. do 1920. godine. „Centrifuga“ je predstavljala naziv za zamišljenu futurističku mašinu koja će omogućiti da se dosegne sve-

mir. Predmet teorijskih istraživanja grupe predstavljalo je ispitivanje lirske poezije, odnosno pitanje odnosa statičkog centra ovozemaljskih normi i eksperimentalno-futurističkih dinamičkih pokušaja odvajanja delova od celine: „celina – kretanje – sastavni delovi“. Predstavnici ove grupe poredili su poeziju sa mašinom baziranom na centrifugalnom kretanju i izvodili analizu poezije preko matematičkih proračuna. B. Pasternak (Борис Леонидович Пастернак) je napisao manifest ove grupe pod nazivom „Centrifuga – Pismenost“ u kome je obrazložio osnovne ideje. Zalagao se za ideju da je poezija bazirana na intonaciji, ritmici i sintaksi. S. Bobrov (Сергей Павлович Бобров) je formulisao pojam „lirskog prostora“, struktuirao je i prostranstvo stiha, a vezuje ga za razbijanja ritma, doziranje rime i uvodi matematičke termine u stihove.

⁵ Naziv „budućnici“ potiče od rus. „будетлянце“ od rus. reči „будет“ što znači „dogodiće se“, ali i „будущее“ što znači „budućnost“. „Будетляне“ je ruska reč za futuriste.

⁶ „Kada je Marinetti posetio Rusiju nazvao je Ruse 'lažnim futuristima'. Da li je moguće da je prava budućnost unutar futurizma osećaj za konflikt i promenu? Marinetti sam sreo u Moskvi jedne večeri u februaru, mislim da je to bilo 1914. godine. Bio sam im potreban jer je veoma malo futurista znalo druge jezike, a on je govorio samo italijanski i francuski. Tako sam ja bio prevodilac i tumač između njih i Marinetti. I on je rekao: 'Slušajte, ja nisam potiv Rusije. Ja mnogo volim Rusiju, a posebno volim žene; ali ruska poezija, ona nije futuristička.' A ja sam rekao: 'Potpuno Vas shvatam; Vi volite ruske žene zato što ih razumete, a rusku poeziju ne volite zato što je ne razumete.'“ (Jakobson 1979: 113).

karakteristika evropskog i ruskog futurizma ob-
jedinjenje ideja utopije i revolucije.

Paralelna istraživanja pesnika ruskog futu-
rizma i eksperimenti likovnog futurizma, dove-
šće do pojave kubofuturizma, kao i do kubofutu-
rističke programske i teorijske racionalizacije i
realizacije. Značajan programski element za ku-
bofuturizam je predstavljao primitivizam. Osnovne ideje ruske futurističke poezije predsta-
vljala su eksperimentalna rešenja Alekseja Kru-
čoniha i Viktora Hlebnjikova. Njihove ideje o
novom zaumnom (transracionalnom) jeziku bile
su tesno povezane sa njihovim interesovanjima
za prvobitne, primitivne govore i jezičke oblike,⁷
kao i za govor dece, ruske folklorne elemente je-
zika, slovensku mitologiju i govor verskih sekta.
Logika jezičkog formalizma u književnosti postaje
dominantna u slikarstvu, a čista forma oslobo-
đena semantičke logike u slikarstvu postaje ele-
ment književnih eksperimenata. U futurističkoj
težnji da se stvori transracionalni ili zaumni jezik
leži ideja o novom govornom, semantičkom zna-
čenju reči. Krajnji cilj istraživanja je stvoriti reč
kao čistu artikulaciono-semantičku kompozici-
ju, pri čemu se isključuje normirana vrednost
zvuka.

Zaumna poezija oslanja se na intuiciju i
transracionalnu retoriku. Kručonih piše: „Ono
što doživimo ne možemo izreći rečima (reči i poj-
movi su okoštali) – reči su mučne – one su gno-
seološki prazne. Otuda stremljenje ka zaumnom,
slobodnom jeziku. Takvom načinu razmišljanja
čovjek pribegava u značajnim trenucima života“.
(2001: 19)

Kručonih se tokom stvaranja zaumnog jezi-
ka interesovao za čisto lingvističke probleme. Po-
vodeći se lingvističkom logikom dolazi do pot-
pune destrukcije lingvističkog oblika unutar
same reči. Kručonih je preko zaumnog jezika fa-
vorizovao ideju o jeziku nove poezije, čije se zna-

čenje bazira isključivo na čistom zvukovnom seg-
mentu nove reči. Teksturu reči on posmatra kroz
njene zvukovne i verbalne karakteristike. Pored
verbalne i zvukovne teksture, Kručonih je identi-
fikovao i silabičku, ritmičku, semantičku, sintak-
sičku, grafičku i leksičku teksturu reči.

Osnovna zamerka futurističkih pesnika, u
odnosu na simboliste, bila je upotreba reči: sim-
bolisti su za razliku od futurista rečima pristupali
preko njihovih već utvrđenih značenja i sadržaja.
Iz tog razloga Kručonih uvodi pojam „samodo-
voljne“ reči, odnosno „reči kao takve“. Pod poj-
mom „samodovoljnost“ Kručonih podrazumeva
oslobađanje reči od njenog podređenog značenja.
Oslobađanjem podređenog značenja, poetska ar-
tikulacija postaje slobodna i samostalna. Vanzna-
čenjsko polje Kručonih je odredio vizuelnim/
grafičkim i zvučnim/grafičkim svojstvima reči. U
granicama tih svojstava Kručonih je tražio nova
značenja.

Primer:

a	e	u
e	e	u
iii		e

Kručonihovoj pesmi geometrijsku formu
daje spoljni kvadrat slike (a – u – e – iii). Osnova
kvadrata leži na trouglu (iii – e – e), koji mu u
statičkom smislu daje neograničenu čvrstinu
osnove. Kručonih vizuelno namerno pravi „ispu-
st“ na kvadratskoj osnovi u obliku trougla, pola-
zeći od činjenice da je trougao jedina geometrij-
ska figura koja ne trpi deformacije usled dejstva
spoljnih sila. Cela figura pesme leži na dve tačke:
iii i *e*. Spoljnu, vizuelnu stabilnost figuri daju ne-
simetrična raspodela samoglasničkih snaga: *iii*
prema *e*. Početni samoglasnik pesme je samogla-
sник *a*, kao prvi samoglasnik koji čovek izgovori
po rođenju (reč „mama“, slična je gotovo u svim
jezicima). Čvrstinu konstrukciji daje glas *e*, koji
se nalazi na svim stranicama i dijagonalama kva-
drata. Samoglasnik *e* takođe se nalazi i na svim
temenima trouglova.

⁷ Na povratak jeziku prvobitne zajednice u analizama ru-
skih zaumnih pesnika uticao je i primitivistički pravac u
likovnoj umetnosti. U decembru 1909. godine na izložbi
„Zlatno runo“ (rus. „Золотое руно“) predstavljeni su
prvi radovi u primitivističkom stilu. Termin futurizam,
kao opšti pojam za period rane ruske avangarde (1910–
1915), u teorijskoj i istorijskoj literaturi različito se pomi-
nje. Vladimir Markov u svojoj knjizi „Istorija ruskog fu-
turizma“ koristi termin „primitivistički futurizam“.

O umetničkom delu kao formalistički nezavisnoj, slobodnoj konstrukciji pisao je Kručoni u svom manifestu „Reč kao takva“ iz 1913. godine. Manifest su ilustrovali Maljevič i Olga Rozanova:

1. Misao i govor ne mogu se uhvatiti emocionalnim iskustvom nečije inspiracije; zato je umetnik slobodan da se izrazi ne samo zajedničkim jezikom (koncepti), već i privatnim (stvaralac je individua), kao i jezikom koji ne poseduje konačno značenje (nije zamrznut), a koji je transracionalan. Zajednički jezik je obavezujući, a slobodni dozvoljava potpuniji izraz. [...]
2. Reči umiru, svet ostaje uvek mlad. Umetnik vidi svet na nov način, i kao Adam imenuje sve. Ljiljan je divan, ali reč „ljiljan“ je okaljana prstima i silovana. Iz tog razloga ja ljiljan zovem „eui“, i ponovo uspostavljam originalnu čistotu.
3. Suglasnici stvaraju svakodnevnu nacionalnu atmosferu, suprotno tome samoglasnici stvaraju univerzalni jezik. [...]
4. Stih predstavlja, nesvesno, izvestan broj serija samoglasnika i suglasnika. Ove serije su nedodirljive. Bolje ga je zameniti zvučnom jednostavnom rečju, nego jednostavnom idejom. [...]
5. Nove verbalne forme stvaraju novi sadržaj, a ne obrnuto.
6. Uvođenjem novih reči donosim novi sadržaj gde sve počinje da klizi (da se pomera). [...]
7. U umetnosti ne može biti nerešenih disonanci – „nešto neprijatno uhu“ – jer je disonanca u našoj duši ona koja razrešava prvo (tj. nerazrešene disonance umetnosti). [...]
8. Sve ovo ne sužava umetnost, već je proširuje novim oblastima.“ (navedeno u: Markov 1968: 130, 131).

Zaumni jezik se vraćao na atomske arhije-dinice uma, te je procesom dekonstrukcije govornog jezika konstruisao predsimboličko značenje posebnih, pojedinačnih jedinica arhije-zika. U

pitanju je redukcija naracije na osnovnu, pramateriju jezika, znaka. Dokazuje se da reč, slovo ili znak poseduju istu onu fenomenološku složenost kao i boja za slikara, glina za vajara itd. Razbijanje i redukcija logike prirodnog govora, regulisanog normama utilitarnog opštenja, pokazuje potencijalnu beskonačnost teksta. Hlebnjickovljevi ili Kručoniho postupak zauma stvara prostor za beskonačan razvoj jezičkih generativnih moći.

Zaumni eksperiment u multimedijalnoj operi „Pobeda nad suncem“

„Pobeda nad suncem“ je prva futuristička, multimedijalna opera, napisana u dva čina i šest slika. Prolog je napisao V. Hlebnjickov, libreto – A. Kručoni, muziku – M. Matjušin, a dekor je uradio K. Maljevič. Opera ja premijerno izvedena 3. i 4. decembra 1913. godine u „Luna parku“ u Oficirskoj ulici u Petrogradu.

Idejni koncept opere je osvajanje Sunca od strane „budućnika“ i demonstriranje ideje šta umetnost „postsunca“ može biti. Već u prvom činu sunce biva pobeđeno. Ono je „uništeno, sakriveno i mrtvo“, pod čim se podrazumeva nebeska svetlost, već simbol poretka društva, umetnosti ili prirode. Pobeda nad suncem je višestruka pobeda nad okoštanim sistemom čovečanstva. U operi je svet prikazan naopačke, a sunce se nalazi u unutrašnjosti predmetnog sveta. Futurista Snagator cepa Sunce, dovodeći mrak na Zemlju. U drugom činu gledalac se postavlja u futurističko okruženje skandala. Na kraju dolazi do katastrofe, pri čemu pobeđu preuzima tehnika. To i jeste suština „Pobede nad suncem“ – svet izokrenut naopačke, a koji je rekonstruisala umetnička praksa.

Dramski tekst je određen produktivnošću tekstualnog obećanja govora (glasa, tona, dijaloga, monologa, pripovedanja, introspekcije, performativa, govornog čina). (Šuvaković 2001: 101). U svojoj početnoj ideji stvaranja zaumnog jezika, Kručoni se poveo za idejom da jezička praksa ne reprodukuje samo prajezičke elemente, već i produkuje jezičku praksu van okružujućeg govora. Jezik zauma postaje vitalni, aktivni element društva, u trenutku kada se izgovara. Govorni ekvivalenti uvode čitaoca u atmosferu slika

predstave i time se stimuliše gledaočevo domišljanje. Ti govorni ekvivalenti pored predstavljajna opere idu za kritikom koja uspostavlja dijalog između kritičara i gledalaca. Glasovi – govorni objekti konstruišu atmosferu, a ne priču. Zaumni tekst ne traži pokretačku, izvornu motivaciju u trenutku saopštavanja, već pokazuje efekte materijalizacije unutrašnjeg glasa. Materijalni zaumni tekst predstavlja uzorak mogućnosti razdvajanja samog teksta i njegovih potencijalnih formi. U tom smislu on ne poseduje razrešenje značenja (razvoj pripovedanja kroz uvod, zaplet i rasplet), već samo punktuira potencijalna značenja. Glas više nije nosilac priče, već samo objekt koji je zastupa. U pitanju su antiekspresivne, mehaničke konstrukcije izvođenja govora. Tekst postaje *medijsko, prostorno i vremensko događanje*. Tekst postaje trag drugih tekstova (filozofskih, naučnih, umetničkih, ritualnih itd.) i nije više dijaloški i narativno koncipiran, već počinje da razvija i ambijentalni diskurs (scenografski, koreografski, multimedijalni). Pisanjeoperskog teksta kroz transracionalni eksperiment postaje proizvođenje novih referenci za mogući svet teatra.

Upotrebom zaumnog eksperimenta opera „Pobeda nad suncem“ pokazuje karakteristike oralne poezije⁸ za poetske performanse koji se zasnivaju na činu izgovaranja i izvođenja poetskog teksta. Alogičkim povezivanjem konkretnih segmenata govora – fonema, dobija se hermetičan semantički definisan tekst sa simboličkim, narativnim i demonstrativnim osobinama. Zaumni eksperiment postaje poetski performans u kome se realizuju intonacija, tempo, ritmika prilikom izgovaranja i telesni gestovi, bihevioralne situacije uz praćenje muzike. U tom smislu zaumni eksperiment postaje čist „govorni čin“ ili „govorna situacija“ u kojoj značenje proizilazi iz koliko novonastalog hermetičkog semantičkog značenja pesme, toliko i iz intencija i načina izgovaranja, odnosno govornog čina. Time zaumni eksperiment dobija apsolutnu performativnu funkciju po kojoj se činom izgovaranja ostvaruje

smisao, funkcija i značenje izgovorenog. Takva poezija u svom ontološkom tkivu sadrži ritualni i šamanistički čin.

Umesto čoveka, figura stupa na pozornicu kao problemska stvarnost i dobija svoju autonomnu estetsku dimenziju. Postavka „Pobeda nad suncem“ je pionirski pokušaj da se mogući svet kao istorijski dramski tekst transfigurira u teatarski događaj ili performans. Tekst Kručoniha ne predstavlja više izraz duhovne, unutrašnje nužnosti, već predstavu o obliku prikazivanja – zaumnju predstavu. On to realizuje tehnikama citata (preuzimanje postojećih značenja) od kojih veštačkim povezivanjem (tehnika montaže) pravi sopstvena. Zaumni jezik ne predstavlja dekonstrukciju mitskog ljudskog jezika, jer ništa ne odbacuje, već postojeća značenja prikazuje kao rastavljena i ponovo sastavljena, montirana. Takav jezik proizvodi u pojedinačnom glasu njegovo brujanje, koje razlaže i proizvodi sopstveni smisao. Takvo čitanje ne stvara konačno, a samim tim zatvoreno značenje, već se pri svakom čitanju ili izvođenju proizvodi jedan novi trenutak u procesu označavanja. Samim tim zaumni tekst Kručoniha predstavlja autonomni dramski spis, odnosno autentično pismo, koje u svakom glasu prilikom mehaničkog izvođenja, locira ontološku posebnost transfiguracije dramskih kodova.

Put ljudskog osnaženja, preko avijatičarevog udesa, prikazan je na kraju opere kao futuristička poruka. Pad aviona simbol je sumnje, ali i nadilaženja futurističke ideje o dinamici kao osnovnoj logici na kojoj se bazira suština sveta. Resemantizacija starih simbola ispituje značenski status elemenata u procesu preispitivanja kubističko-futurističkih iskustava.

Nakon što je preživio udes avijatičar poručuje publici:

l l l
kr kr kr
t p
kr vd t r
kr vubr
du du
ra l
k b i
žr

⁸ Sredinom šezdesetih godina prošlog veka u američkoj poeziji počinje da se upotrebljava opšti termin „oralna poezija“ za poetske performanse (Dejvid Entin / David Antin, Džon Kejdž / John Cage, Džerom Rotenberg / Jerome Rothenberg).

Završna pesma vojnika u „Pobedi nad suncem“ ključnim postulatima zaumnog pesničkog jezika čini da semantičkim „pomeranjem“ značenje predmeta postane određeno njegovom upotrebom. Potpuno rušenje logičko-kauzalne povezanosti predlaže novi tip u artikulaciji značenja. Kombinacija suglasnika predstavlja jezik lišen fiksiranog pojmovnog značenja. Univerzalno oslobođeno značenje tokom opštenja realizuje se posredstvom samoglasnika *u*, *a*, i *i*, koji se nalaze na centru strukture pesme. Samoglasnici, kao najzvučniji glasovi, predstavljaju najsavršeniji jezik svojom jednostavnošću. Samim tim maksimalnom redukcijom Kručonih se vraća na jezik prvobitne ljudske zajednice. Izvan verbalno definisanog, jezik je određen bitno, karakteristično i dominantno zvukovnim kretanjem. Zvuk je u artifičijelnom i specifično konstruisanom kretanju u odnosu na prethodno definisanu i fiksiranu fonematsku strukturu jezika. Tekstualna proizvodnja pesme stvara indeksna značenja koja pokreću doslovan čin izgovora samoglasnika i suglasnika. Sve što se dešava, dešava se, ali i završava u samom govoru. Govor se nalazi naspram same stvarnosti i biva njena hiperstvarnost. Višeslojna simbolika povezuje se sa ritualnim vidom praartikulacije. Ne dajući nikakve indikacije u kojoj se mogu prepoznati tragovi govornog jezika, pesma je vizuelno konstruisana bez određene topografije.

Kručonihova jezička igra postaje strategijska, ali i društvena igra. Pravila i konvencije unutar zaumne jezičke igre određuju značenja unutar umetničkog, društvenog konteksta. Odnos govora i zaumnog pisma postaje interproduktiv: govor (čin čitanja zaumnog teksta) se upisuje u materijalnu strukturu pisma, a zaumno pismo opstaje kao materijalni, telesni kontekst i ne postoji izvan govora, odnosno van vremenskog i prostornog čina njegove zvukovne realizacije, odnosno govora. Iz tog razloga kazivanje zaumne poezije kontekstualni je čin: performans koji se odigrava u vremenu i prostoru.

Komunikacijski nivoi zaumnog Hlebnjikovljevog eksperimenta

Koristeći zaumni eksperiment Hlebnjikov se lišava kontekstualne interpretativne zavi-

snosti, koju je posedovala tradicionalna književnost. Fiktivni zaumni eksperiment poprima razne varijante eksperimentalnog teorijskog diskursa i zahvaljujući tome postaje imun na moguću relativizaciju spolja. U tom smislu može se reći da je zaumni književni eksperiment predstavljao hermetičnu teoriju. Takav eksperiment stiče jedinu verodostojnost u sopstvenom tekstu, koji kao materijal koristi sve spoljne tekstove (filozofske, naučne, umetničke, ritualne itd.) za sopstveni razvoj. Zaum, postaje trag drugih tekstova, koji je izgrađen na poigravanju u samom procesu sopstvenog razvoja. Ovakvu strategiju Hlebnjikov sprovodi dosledno i strogo, formulišući kroz poeziju kompletan teorijski diskurs. Na tom putu Hlebnjikov potpuno briše sve granice između poezije i teorije: poezija postaje teorija i obrnuto. Po svojoj formi zaum predstavlja potpuni avangardistički eksperiment: on je autonoman, jezički zatvoren i predstavlja individualnu utopiju.

Hlebnjikov je tvrdio da se čovekova čula ne ograničavaju na pet poznatih, već da ih postoji beskonačno mnogo, a njihova kvantitativna kulminacija dešava se u predsmrtnom trenutku. „Možda u predsmrtnom trenutku, kada sve žuri, u paničnom strahu se spasava bekstvom. [...] Možda se u tom predsmrtnom trenutku u svačijoj glavi odvija strahovitom brzinom ispunjavanje rascepa i rovova, rušenje formi i utvrđenih granica“ (navedeno u: Kedrov 1992: 180). Preokret u nauci i umetnosti Hlebnjikov vezuje za psihološki preokret u samom čoveku. U trenutku umnog preokreta čovek je dužan da spozna jedinstvo opstanka prostora i vremena, koje ujedinjuje svih pet čovekovih čula: „Pet lica, petoro ih je, ali to je malo. Zašto ne: jedno, ali veliko? [...]“ (navedeno u: Kedrov 1992: 180). Pet čula razdvojenih u prostoru i vremenu, treba da zameni jedinstveno prostorno-vremensko viđenje sveta. Razdvojena čula Hlebnjikov upoređuje sa haotičnim tačkama u prostoru. Samo spajanje tih tačaka omogućava percepciju čitavog *n*-dimenzionalnog prostora, bez podele na čujne i vizuelne predstave. Poezija je po Hlebnjikovu jedino dužna da ujedini pet ljudskih čula, čije se apsolutno jedinstvo stiče pre ili kasnije kroz celovitost i jedinstvo prostora–vremena. Hlebnjikov se ovakvom eksperimentalnom analizom bavio preko

zvukova poezije i može se reći da mu je početnu ideju dao dvesta godina ranije Lomonosov (М. В. Ломоносов) svojim eksperimentom u kome je tražio lice i naličje prostora u samoglasniku a:

„Otvorio se bezdAn zvezdA pun,
ZvezdAma broja nema, bezdAnu dnA.“

Hlebnjikov je eksperiment sa prostornom analizom zvuka proširio i na suglasnike. On je Puškinovu poeziju poredio sa geometrijom Euclidusa (Euclid), a inspiraciju za svoju poeziju tražio je u geometriji Lobačevskog (Н. И. Лобачевский). Svi eksperimentalni pokušaji Hlebnjikova kretali su se ka ideji da se zvuku koji se širi u prostoru i vremenu pridaje maksimalna slikovitost koja će proširiti poetsku semantiku. Zvuk je kod Hlebnjikova predstavljao prostorno vidljivi model kosmosa, koji ima svoj autentični svetlosni blesak i boju. Ovaj poetski eksperiment bio je dužan da ukrsti vremensku i prostornu dimenziju i da ih proglasi jedinstvenom celinom.

„Zvuk *s* će biti tačka iz koje izvire blesak. Zvuk *z* će izgledati kao zrak koji je na putu naišao na prepreku i prelomio se: to je munja i cik-cak, to je ogledalo, zenica, vid – sve što se odražava i prelama u nekoj sredini. Zvuk *p* biće obim koji se širi – barut, paperje, para: on će *lebdeti* u prostoru, kao padobran. [...] Ti zvučni talasi, struajući i prelivajući se jedni u druge, učiniće vidljivom onu sliku svemira koja se pojavila pred čistim dečjim pogledom čoveka kada je prvi put davao stvarima zvučna imena. Tada je čovek bio prazan, kao zvuk *č*, kao lobanja, kao pehar. U gustoj pomrčini tog zvuka već se rađa svetlost *s*, već se zrak prelama u vid, kao zvuk *z*. [...] Ispružen na površini zemlje i pritisnut uz nju silom teže, četvoronožac se uspravio i postao *uspravnostojeći dvoonožac* – nazvali su *ga na el*, jer je *l* – sila, smanjena za površinu dodira, zbog razlivanja težine na površini. Tako je, pobeđujući težinu, čovek stvorio i zvuk *l* – model pobeđe nad težinom. Danas zvuci u jeziku izgledaju kao *izlizani novčići*, njihovo prvobitno prostorno-vremensko značenje koje je čovečanstvo intuitivno usvojilo u detinjstvu zaboravljeno je. Na njega treba da podsete pesnici. Ali stare reči, kao stari metalni novac, imaju na početku reči zvuk – ključ za nji-

hovo razumevanje. [...] Tako, na početku reči *vreme* je zvuk *v*, koji označava kretanje mase oko centra. Pomoću istog znaka označena je *težina* – nešto prikovano na svojoj orbiti, što nastoji da uhvati zalet i odleti. Kao rezultat nastaje – okretanje. Težina, vreme, okretanje – to su modeli pokušaja izlaska izvan granica gravitacije. Rezultat je kružno kretanje planeta, po orbiti oko centra gravitacije. Kao suprotnost toj težnji za izlaskom izvan granica gravitacije postoji centripetalna sila svemira, izražena kroz strukturu zvuka *b*. To je teško breme težine. Što je veća sila teže, utoliko polaganije teče vreme.

Bobeobi pevale su se usne,
Veeomi pevali su se pogledi,
Pieeo pevale su se obrve,
Lieej pevao se oblik,
Gzi – gzi – gzeo pevao se lanac.
Tako je na platnu nekakvih podudarnosti
Bez dimenzija živelo lice.

Izgovarajući reč „Bobeobi“, čovek već na početku pesme čini tri puta pokret usnama, koji simulira ujedno poljubac i mrmljanje bebe. Kao pojašnjenje ovoga Hlebnjikov u nastavku stiha piše „pevale su se usne“. Reč „lieej“, potiče od reči „лилейный“ (beo kao ljiljan), a „gzi – gzi – gzeo“ je onomatopoetsko zveckanje metalnog lančića. Poslednji stih „bez dimenzija“ odnosi se na tačku, tačnije, Hlebnjikov pravi paralelu između poezije i slikarstva. Podstaknut kubističkim likovnim eksperimentom, želi da dokaže da i odgovarajući fonematski sastavi tvore odraz koji nema uobičajena geometrijska, odnosno zvukovna svojstva. Hlebnjikov piše: „Mi hoćemo da reč hrabro krene za slikarstvom!“ U ovoj pesmi Hlebnjikov želi da dokaže podudarnost zvukovnu, govornu i kolorističku: „[...] još su Malarme i Bodler govorili o zvukovnim podudarnostima reči i o očima slušnih vizija i znakova, koje imaju rečnik. [...] Slovo *B* ili drečavocrvena boja – zato su usne bobeobi; *veeomi* je plavo i zato su oči plave; *pieeo* je crno. [...] *L* – bela boja, slonova kost; *G* – žuta; *Z* – zlatna.“ (navedeno u: Ivanov, 2003: 74).

Umetnici ruske avangarde uporno su pokušavali da dokažu da je zvuk umetnost prostora,

jer se u njemu dešava, ali i vremenska umetnost, kao i muzika, jer se doživljava sluhom.

Hlebnjikov je u svom eksperimentu zvuke suglasnika direktno uporedio sa bojama:

- Z – odraz zraka od ogledala (zlatan),
- S – izlazak čestica iz jedne tačke (svetlost, sjaj),
- D – dnevna svetlost,
- N – ružičast, nežno crven.

Velimir Hlebnjikov je svoj eksperiment zasnivao na čistoj intuiciji. Međutim, Konstantin Kedrov je uporedio njegov eksperiment sa istraživanjima G. N. Ivanove Lukjanove, koja je proučavala rusku fonetiku, služeći se između ostalog ispitivanjima asocijacija učenika nižih razreda osnovne škole. Većina učenika obojila je zvuk *s* u žutu boju. Kod Hlebnjikova taj zvuk je svetlost sunčevog zraka. Zvuk *z* jedni su obojili u zelenu, drugi, kao i Hlebnjikov, u zlatnu boju. Zvuk *m* mnogi su kao Hlebnjikov obojili u plavo, mada većina *m* smatra crvenim. Ti podaci su utoliko dragoceniji što lingvista G. N. Ivanova Lukjanova, nije svoja istraživanja upoređivala i bazirala na eksperimentu Hlebnjikova (Kedrov 1992: 185).

U programskom tekstu zaumne poezije, u kome je jasno suprotstavio svakidašnji i pesnički govor, Hlebnjikov piše:

Kažu da stihovi treba da budu razumljivi. [...] Sa druge strane, čemu basme i bajanja takozvanog čarobnog govora, sveti jezik paganstva, oni šagadam, magadam, vigadam, pic, pac, pacu – nizovi izabranih slogova, koji ne polažu račune razumu, a postoje kao zaumni jezik u narodnom govoru. Međutim, tim nerazumljivim rečima pripisuje se najveća vlast nad čovekom, čar vraćanja, neposredan uticaj na sudbine ljudi. U njima je koncentrisana najveća čarobnost. Njima je data moć da upravljaju dobrom i zlom, da vladaju srcima nežnih.

Molitve mnogih naroda napisane su na jeziku koji je nerazumljiv moliocima. Zar Indus razume *Vede*? Rus ne razume staroslovenski jezik. Poljak i Čeh – latinski. Ali, molitva pisana na latinskom jeziku deluje ipak snažnije nego firma na radnji. Tako čarobna uloga basmi i bajanja neće da joj sudija bude uobičajeni razum.

Njena čudna mudrost razlaže se na istine sadržane u pojedinim zvucima: *š, m*, itd. Za sada ih ne razumemo. Pošteno priznajemo. Ali, nema sumnje da su ti zvukovni nizovi – lanac svetskih istina koje se pronose pred sutonima naše duše. Ako u duši razlikujemo vladavinu

razuma i burni svet osećanja, onda su basme i zaumni jezik neposredno obraćanje, preko glave vladavine, svetu osećanja, direktan apel na sutone duše ili najvišu tačku narodne vlasti u životu reči i razuma, pravni postupak koji se primenjuje u retkim slučajevima. (navedeno u: Ivanov 2003: 118, 119).

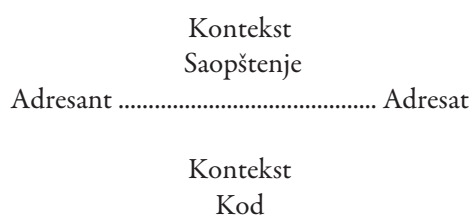
Svođenjem reči na njen minimum, odnosno „ogoljavanjem“ korena reči, Hlebnjikov namerno narušava semantičku i sintaksičku ravnotežu, intenzivira unutrašnju fleksiju reči, obilato se služi zvučnim ponavljanjem, naročito aliteracijom, osećajući suglasnik mnogo valentnijim i ritmički i zvukovno efikasnijim. I u najčešćoj njegovoj rimi – metatezi suglasnici su znatno valentniji u odnosu na samoglasnike. Jakobson smatra da je ovim postupkom Hlebnjikov nosilac jedne tendencije u modernoj ruskoj poeziji koja se manifestuje u udaljavanju od nekadašnje „semantičke, sintaktičke i morfološke simetrije ka sintaktičkoj asimetriji sprva, ka morfološkoj asimetriji potom.“ (1964: 27). Kao još jedan od postupaka, da bi ostvario poetsku tenziju, Hlebnjikov upotrebljava smisaona pomeranja (rus. сдвиги) i „nekoordinisanost“ (Hlebnjikov) rastzanih asocijacija. U tom smislu svaka pesma najčešće predstavlja zatvoren jezički sistem.

Posebno mesto u Hlebnjikovljevom govoru predstavljaju neologizmi. Koristeći ih često u izobilju, neiscrpnom, nemehaničkom kombinatorikom, Hlebnjikovljeva poezija je često gubila svaku komunikativnost. Roman Jakobson je smatrao sferu neologizama kao osnovnu sferu Hlebnjikovljeve poezije i piše:

- 1) Neologizam stvara jaku eufoničnu mrlju, a stare reči i fonetski stare, izlizuju se od česte upotrebe i, što je glavno, samo se delimično percipiraju kao zvučno telo.
- 2) Mi veoma lako prestajemo da budemo svesni oblika reči praktičnog jezika, on odumire, skamenjuje se, dok je naprotiv, za nas percepcija oblika pesničkog neologizma, datog, da tako kažemo, in statu nascendi, prisilna.
- 3) Značenje reči je u svakom danom trenutku ili manje statično, dok je značenje neologizma u znatnoj meri određeno kontekstom, obavezujući, s druge strane, čitaoca na emotivno mišljenje. (1964: 31).

Hlebnjikovljev pesnički jezik orijentisan je na vlastiti leksički kod i ujedno obavlja glosarsku

funkciju. Udaljenost između adresanta i adresata, između Hlebnjikovljevog individualnog i recipijentovog prirodnojezičkog koda, uslovljava situaciju u kojoj dolazi do velike količine autodekodirajućih iskaza, definicija, aksioma i drugih sfera vlastitog jezika. Zato Hlebnjikov piše da „postoji put da se zaumni jezik učini razumnim!“ (navedeno u: Oraić 1985: 19). Taj put je upravo predstavljao glosarsku funkciju pesničkog jezika. Ako bismo pokušali da odredimo osnovnu karakteristiku Hlebnjikovljevog poetskog semantičkog plana preko Jakobsonovog terminološkog sistema, onda bi poezija Hlebnjikova predstavljala tekst sa *dominantnom orijentacijom na individualni leksički kod sa dominantnom matajezičkom ili glosarskom funkcijom*. (Oraić 1985: 19). Osnovni model komunikacije predstavio je Jakobson na modelu iz 1964. godine:



Ovaj model komunikacije, poučen eksperimentima ruskih futurista i formalista, razvio je Jurij Lotman (Ю. М. Лотман) u drugoj polovini XX veka. Lotmana je interesovala prvenstveno formalna struktura pesme, njen zvukovni i ritmički sistem, preko koga je strukturirao značenja. Lotmanu su zaumni eksperimenti poslužili kao ideja za proučavanje poetskog ritmičkog sistema. Naravno, Lotman je ostao u granicama govornog, maternjeg jezika. Ostaci ideja zauma, koji je predstavljao pesnikovu misaonu autorefleksiju preko formalnog procesa autodekodiranja jezika i metajezika, mogu se naći i kod Lotmanovog modela autokomunikacije. Pošiljalac informacije, po Jakobsonovom modelu iz 1964. godine, adresant, da bi preneo neku informaciju treba da saopšti primaocu informacije, adresatu, kroz određeni kod. Ovaj model Lotman postavlja na apstraktniji nivo i tvrdi da je moguće odrediti dva kanala komunikacije. Najčešće se upotrebljava „JA–ON“. U ovom komunikacijskom smeru „JA“ predstavlja subjekt, tj. nosioca

informacije, adresanta, a „ON“ objekta, primaoca, adresata. Postoji i drugi pravac informacije koji bi bilo moguće predstaviti preko modela „JA–JA“. To je slučaj kada se subjekat obraća samom sebi i predstavlja autokomunikaciju. Dalje u ogledu Lotman tvrdi da su metrika i zvukovna sfera teksta najtipičniji primer unutrašnjeg monologa čoveka. Kroz zvučanje fragmenata jezičkih sklopova pesnici zauma su takođe bazirali ontološko značenje stvarnosti. Zvuk je i kod Lotmana i kod zaumnih pesnika predstavljao osnovu za modelovanje sveta.

Ono što su zaumni pesnici formalno primenili u konstruisanju svog poetskog eksperimenta bio je postupak montaže. O „zaumu“ i principu montaže na filmu pisao je Boris Ejhenbaum (Борис Михайлович Эйхенбаум) u delu „Književnost i film“:

Prvobitna priroda umetnosti jeste potreba za iskorišćavanjem i organizacijom onih energija čovekovog organizma koje se isključuju iz uobičajenog načina života ili dejstvuju u njemu delimično, jednostrano. To i jeste njena biološka osnova, koja pokazuje silu životne potrebe što traži zadovoljenje. Ta osnova, po suštini igralačka i nevezana sa određeno izraženim „smislom“, otelovljuje se u onim „zaumnim“, „samociljnim“ tendencijama koje se naziru u svakoj umetnosti i pokazuju se kao njeni organski fermenti. Korišćenjem i pretvaranjem tog fermenta u „izražajnost“, organizuje se umetnost kao socijalna pojava, kao „jezik“ naročite vrste. Ove „samociljne“ tendencije se ponekad obnažuju i postaju parola umetnikarevolucionara – tada počinju govoriti o „zaumnoj poeziji“, o „apsolutnoj muzici“, i dr. U stalnom neslaganju „zaumnosti“ i „jezika“ jeste unutrašnja dijalektika umetnosti, koja upravlja njenom evolucijom.

Film je postao umetnost kada se u njemu opredelio značaj i odnos ova dva momenta. Fotogenija i jeste „zaumna“ suština filma, analogna muzičkoj, govornoj, slikarskoj, motornoj i drugoj „zaumnosti“. Mi ponovo vidimo stvari, „igramo“ se njima. Iskorišćena kao „izražajnost“, fotogenija se pretvara u „jezik“ mimike, pokreta, rakursa, planova, itd. Montaža pretvara fotogeniju u filmski jezik. (1972: 147, 148).

Montaža, kao osnovni sintaksički plan zaumnih pesničkih konstrukcija, predstavljala je i genezu i konstrukciju zaumnog teksta. Kao konstitutivno genetsko načelo montaža omogućava da metapoetika zauma nastane spajanjem već go-

tovih ili modifikovanih celina drugih tekstova. Konstruisanje zaumnog teksta preko montažnog načela omogućava izgradnju velikog zaumnog heterogenog sastava u kome dolazi, ne do deduktivnog misaonog procesa, koji komponuje zatvorenu misaonu celinu unutar pesničke konstrukcije, već do induktivnog misaonog procesa koji polazi od ravnopravnih i samostalnih fragmenata jezičkih sklopova prema otvorenoj pesničkoj celini. Zaumni tekst iz perspektive montažne konstrukcije predstavlja sastav građen od potencijalno beskrajnog niza podsastava koji omogućavaju simultanu prezentaciju raznorodnih tematsko-stilskih i genetskih materijala. U takvom nizu zaumnih autonomnih fragmenata, koji su kubisti u slikarstvu nazvali „ploha“, smenjuju se poetski genealoški materijali, parafilološki iskazi i aksiomi. Montažna konstrukcija pružila je mogućnost zaumnim pesnicima da demonstriraju sve svoje neološke postupke i na različitim „razinama strukture, onomatopoetskom tipu zaumnog jezika, tzv. *ptičjem jeziku*, posvećena je *Ravni I*, najmanje referencijalni *jezik bogova*, građen po modelu dečjeg tepanja i precivilizacijskog bajanja“ (Oraić 1985: 19).

Komunikacijski nivoi zaumnog pesničkog eksperimenta Kručoniha i Hlebnjikova predstavljaju prekoračenje iz društvene sfere u sferu Drugog. Ovaj proces podrazumeva izlazak iz socijalnog polja delovanja i ulazak u kvalitativno drugačije stanje bezgraničnosti, transcendentnosti, nedeljivosti ili bezinteresnog. Spoznaju sfere onostranog i Drugog Hlebnjikov započinje intuitivnom spoznajom, ne ograničavajući se na pet poznatih čula čoveka. Komunikacijski nivoi zauma Kručoniha formirani su na avangardističkom eksperimentu utilitarnog govora u kome avangardno predstavlja taktiku otklona, subverzije u odnosu na dominantnu hijerarhiju moći u ruskoj umetnosti, kulturi i društvu. Zaumni eksperiment postaje avangardna kritika utilitarnog, ali istovremeno i nova scena i prethodnica dominantne modernističke kulture. Zaum kritikuje, provocira, negira i problematizuje legitimnost utilitarnog smisla. U svojoj strukturi zaum deluje sam po sebi, predstavlja jezički tok događaja, dobija status subjekta, nezavistan je u odnosu na govornika, pa tako postaje istovremeno i medij

izraza i izraz sam. Zaumni izraz baziran je na interodnosu i interproizvodnji površinske i dubinske strukture teksta. Površinska materijalnost zaumnog teksta (zvuk, fizička masa, boja...) je u interodnosu sa semantičkim sadržajem govora. U interproizvodnji ove dve zone zaumnog, dolazi do osvajanja bezgraničnosti, neiskazivog, nedeljivosti ili bezinteresnog, odnosno ulazak u zonu *Apsolutnog polja umetnosti*, umetničkog delovanja i razumevanja, ne samo poetske umetnosti, već i umetnosti uopšte.

Literatura

1. Котович, Татьяна В (2003), *Энциклопедия русской авангарда*, Минск: Экономпресс.
2. Кручёных, Алексей (2001), *Стихийворения. Поэмы. Романы. Ойера*, Санкт-Петербург: Академический проект.
3. Latifić, Amra (2008), *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju i Čigoja štampa.
4. Ejhenbaum, Boris (1972): „Književnost i film“, u: *Književnost*. Beograd: Nolit.
5. Kruchenykh, Aleksei (1968), „Declaration of The Word as Such“, in: Markov, Vladimir (1968), *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
6. Mijušković, Slobodan (2003), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*, Beograd: Geopoetika.
7. Šuvaković, Miško (2001), *Paragrami tela/fi-gure. Teorija u teatru*, Beograd: CENPI.
8. Kedrov, Konstantin (1992), „Svemir Velimira Hlebnjikova“, u: *Ruski almanah*, Beograd: Književno društvo Pismo, zima/proleće, br. 01.
9. Ivanov, Vjačeslav (2003), *Hlebnjikov i nauka*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
10. Jakobson, Roman (1979): „Umetnost i poezija: kubofuturisti. Razgovor sa Romanom Jakobsonom“, u: *Ideje 6*, Beograd.
11. Oraić, Dubravka (1985), „Zangezi Velimira Hlebnjikova“, u: *Književna reč*. Beograd: Književna omladina Srbije, br. 266.

COMMUNICATION LEVELS OF THE RUSSIAN ZAUM POETIC EXPERIMENT

Summary

This paper presents the communication analysis of the Russian Zaum poetic experiment vision. Russian Zaum poets experiment with utilitarian language, as well as scientific and theoretical discourse. They construct new meanings, rules and writing, producing hybrid cubo futurism, and archetypal and mythic language. This paper analyses the collapse and deconstruction of grammar, poetics and ways of writing utilitarian speech, as well as openness verse, interweaving narrative and non-narrative poetic structure. The Zaum poetic experiment shows intermedia complexity (opera “Victory over the Sun”), ambiguity (Hlebnikov) and fluidity whilst dealing with the utopian visions of a new world.

amra.latific@gmail.com