UDK 821.161.1.09«1912/1930«
*Kristina Pranjić*
Zagorje ob Savi
*khristten@gmail.com*

# LOGIKA ZAUMNEGA JEZIKA RUSKE AVANTGARDE

Prispevek gradi pojmovno mrežo zaumnega jezika in poskuša odgovoriti na vprašanji, ali je zaumni jezik sploh jezik (komunikativnost zauma) in kaj nam sporoča tisto, kar je »za« umom (informacija zauma). Predoktobrska avantgarda je zavrgla idejo umetniškega proizvajanja kot mehanične imitacije in osvobodila literaturo (in literarno vedo) od zunajliterarnih elementov zgodovine in kulture. Sočasno se je človek poglabljal v lastno psiho, da bi prikazal univerzalno morfologijo subjektivnega izkustva. Zaum prepoznavamo kot eno izmed tehnologij zgodnje ruske avantgarde za predrugačenje človekovega govora in mišljenja, ki bi posledično prerodilo celotno kulturo.

**Ključne besede**: ruski futurizem, A. Kručonih, zvočna poezija, brezpredmetna umetnost, K. Malevič

The paper examines the transmental language (*zaum*) and its conceptual framework; it aims to clarify its linguistic status as a poetic language, and the philosophical implications of informational aspects of this language "beyond reason". At the beginning of the 20th century, the Russian Avant-garde rejected the idea of artistic production as a mechanical imitation and established the autonomy of poetic language and literature; in the same period, the universal morphology of subjective experience was being researched. *Zaum* is recognized as one of the tools for altering human speech and thought, which would consequently result in the revival of the entire culture.

**Keywords**: Russian futurism, A. Kruchenykh, sound poetry, non-objective art, K. Malevich

**0** Zaum je pesniški jezik ruske literarne avantgarde z začetka 20. stoletja. Najbolj pogosto se povezuje z dvema zaumnima pesnikoma – Aleksejem Kručonihom in Velimirjem Hlebnikovim. Oba leta 1912 nastopita z alogično poezijo v zborniku *Zaušnica družbenemu okusu* kubofuturistične skupine Gileja, v katerem se »bodočniki« (*будетляне*) programsko zavzamejo za nov, svoboden način pesniškega ustvarjanja. Konec istega leta Kručonih po predlogu Davida Burljuka napiše pesem »v lastnem jeziku« – triptih za *Pomado* (objavljena leta 1913), ki je bil sestavljen iz treh zaumnih pesmi: *Dir bul ščil*, *Frot fron it* in *Ta sa mae* (Ičin 2013: 11). V kontekstu tradicionalnega pesništva gre za »estetsko provokacijo«; triptih Kručoniha prepoznamo kot pesmi zgolj zaradi tega, ker vizualno spominjajo na obliko pesmi (prav tam). Nimajo semantičnega pomena – še več – stojijo zunaj dogovorjenega jezikovnega sistema, zato jih je tudi nemogoče prevajati (možno je zgolj prečrkovanje).

Дыр бул щыл
убеш щур
скум
вы со бу
р л эз

Фрот фрон ыт
не спорю влюблен
черный язык
то было и у диких
племен

Та са мае
ха ра бау
Саем сию дуб
радуб мола
аль

(Kručonih 1913a)

Da je prevod »najbolj grob vandalizem« nad pesmijo in da se pesmi ne da in tudi ne sme prevajati, zapiše tudi Kručonih v programskem tekstu »Deklaracija besede kot takšne« (1913). Tu tudi prvič srečamo termin »zaumni jezik« in poskus njegove teoretične utemeljitve. Kručonih govori o zaumu kot o novi literarni *obliki*, ki bo ustvarila novo *vsebino* za nov čas, v katerem ni konstante; »vse je začelo drseti« (čas in prostor) (Kručonih 2006: 287). Umetnost namreč ni poklicana, da služi, ampak da »osvaja nova polja«, kar pomeni, da mora zajeti tudi disonanco, ki je prisotna v človeku (kot primer upesnitve človekove disonance Kručonih omenja svoj triptih). Funkcija umetnika je, da izumi nov jezik, ki bo lahko ubesedil prav vsa človekova stanja:

> 1. Misel in govor ne moreta podoživeti navdiha, zato se je umetnik pripravljen izražati ne le v jeziku, ki je skupen (ki pomeni), temveč tudi v lastnem jeziku (ustvarjalec je individualen) in v jeziku, ki nima določenega pomena (ki ni otrpel) – v *zaumnem* jeziku. Skupni jezik veže, svobodni omogoča polnejše izražanje (primer: go osneg kajd itd.). (Kručonih v Bajt 1985: 12)

Težava, ki jo Kručonih izpostavlja, je temeljno neskladje izkušnje, misli in jezika. Obče sprejet jezik, ki ga vsakodnevno uporabljamo, predstavlja za umetnika prepreko pri izražanju – jezik (jezikovni sistem) namreč omejuje svobodo misli in izkušnje. Umetnik se zato poleg uveljavljenega, pojmovnega jezika poslužuje svojega osebnega jezika in tudi zaumnega jezika. Po Kručonihu zaumni jezik ni individualni jezik umetnika, ampak je spoznan kot jezik, ki je osvobojen kakršnega koli pomena. Ta distinkcija je izredno pomembna, saj nam Kručonih že na začetku jasno sporoča, da zaum ni edinstven jezik posameznika, ampak da v ozadju zaumnega pesnjenja stoji ideja nadosebne tehnologije (novega načina mišljenja) za izrekanje tistega, česar v »razumnem« jeziku ne moremo ubesediti.

## 1 Zaum ali zaumni jezik?

Začetnik ruskega formalizma, Viktor Šklovski, v svoji prvi razpravi »Vstajenje besede« (1914) podpre eksperimente futuristov in jih prepozna kot ključne za oživljanje »mrtvega« jezika v nov, živ jezik sodobnosti. Zagovarja postopke potujitve in otežene oblike (*остранение*, *приём затруднённой формы*), ki služijo za deavtomatizacijo zaznave v svetu »mrtvih reči«, ki jih človek ne občuti več:

> Zdaj je stara umetnost odmrla, nova pa še ni nastala; tudi stvari so odmrle – zgubili smo občutek za svet; podobni smo violinistu, ki ne čuti več loka in strun, v vsakdanjem življenju smo nehali biti umetniki, nimamo več radi svojih hiš in oblek in se lahkega

> srca poslavljamo od življenja, ki ga ne čutimo. Samo nastanek novih oblik lahko vrne človeku doživljanje sveta, stvari in ubije pesimizem. (Šklovski 1984: 15–16)

Podobno kot Kručonih tudi Šklovski vidi nalogo umetnosti, da z novimi postopki in umetniškimi formami obudi življenje in omogoči človeku, da zopet začuti »živost« svoje lastne izkušnje v svetu. Šklovski zagovarja tezo, da bo nov tip organizacije pesniškega besedila porodil novo vsebino.

Zaumni jezik se je tako poleg kolektivnih (in bolj intuitivnih) deklaracij, ki so jih pisali sami zaumniki, poskušal razložiti tudi kot fenomen na področju jezikoslovja in literarne vede. Svojo prvo znanstveno refleksijo je dobil v Opojazu (Društvo za raziskovanje pesniškega jezika, 1916–1925); iz nove znanstvene metodologije se je kasneje osnovala pomembna šola ruskih formalistov (Šklovski, Ejhenbaum, Tinjanov, Jakobson). Ti so zagovarjali primarnost forme pred vsebino in znanstveno (objektivno) preučevanje literarnega dela. Literarna veda se s tem osredotoči na sam objekt svojega raziskovanja – na literarno delo in na njegovo »literarnost« oz. specifiko, ki ga loči od drugih področij ali besedil. Roman Jakobson kot dominantno funkcijo pesniškega dela določi poetsko ali estetsko funkcijo, za katero je značilno, da se sporočilo osredotoča samo nase. Zaumni jezik, ki poudarja materialno plat znaka oz. zvočnost besedila, je tako po Jakobsonu realizacija visoke stopnje pesniškega jezika oz. njegov cilj (Jakobson v Černjakov, *Zaum'*).[1]

A. N. Černjakov se v članku »Zaum kot jezikovni fenomen« («Заумь как лингвистический феномен») sprašuje, kakšen je status zauma v jezikoslovju in ali ga sploh lahko označimo kot jezik. Med lingvista, ki preučujeta zaum kot pojav, ki je upravičen do svojega mesta v jezikoslovju, spadata že omenjena formalista – Šklovski in Jakobson. G. Vinokur nasprotno od njiju meni, da zaum ne spada na področje lingvistike, ker ni jezik. Čeprav priznava eksperimentalni pomen zauma, ki ga ima ta za kulturo in za preučevaje izraznih možnosti jezika, Vinokur trdi, da je zaum asocialna tvorba, ki »je brez smisla – nima komunikativne funkcije, ki je del vsakega jezika« (Vinokur v Černjakov, *Zaum'*). Stališče Vinokura je pogojeno z njegovo splošno definicijo jezika: da bi nekaj pojmovali kot jezik, mora po njem imeti kod, pravila in sporočilno vrednost, prenašati mora smiselno informacijo. Zaradi svoje avtokomunikativnosti in avtoreferencialnosti zaumni jezik zanj ni oblika komunikacije, ampak le jezikovni eksperiment. Medtem ko Jakobson in Šklovski priznavata večfunkcionalnost jezika, Vinokur kot osnovno razume praktično-sporazumevalno vrednost jezika, in pesniški jezik pri tem ni izjema.

V jezikoslovju preučujemo jezik kot sistem, ki ima svoja pravila in zakonitosti. Jezikoslovec Ferdinand de Saussure definira dvojico jezik/govor, da bi ločil jezik (*Langue*) kot skupek dogovorov in pravil, ki jih uporabljamo za komunikacijo, in govor (*Parole*), ki je individualno dejanje komunikacije. Černjakov uporabi to distinkcijo, da bi predstavil zaum Hlebnikova in Kručoniha kot pojav, ki v popolnosti zaobjame Saussurjevo binarno opozicijo jezik/govor. Tako po Černjakovu zaumno pesnjenje Hlebnikova predstavlja »teorijo jezika« (*язык*), zaum pri Kručonihu pa »teorijo govora« (*речь*).

[1] Boris A. Novak analizira verzologinjo zaumnega jezika Kručoniha kot primer »zvočne pesmi« (2011: 216).

Hlebnikov je gradil svoje pesništvo na etimologiji in arhaiki besed ter na tak način oblikoval nov jezikovni sistem. Kručonih pa je ustvarjal govorne (akustične) nize brez kakršnega koli sistematičnega postopka; zato se njegov zaumni govor lahko realizira in zares opravlja svojo funkcijo samo v trenutku delovanja. Po Černjakovu so za »linijo Hlebnikova« (Hlebnikov in Tufanov) značilne sistematičnost, urejenost in statičnost, za »linijo Kručoniha« (Kručonih in Terentjev) pa nesistematičnost, neurejenost in dinamičnost. Nasprotne značilnosti dveh »linij« se dopolnjujejo in so v skladu s Saussurjevim konceptom jezik/govor: »Razvoj teorije zauma pri Hlebnikovu in Kručonihu lahko opišemo s pomočjo opozicij *mentalno* : *dejavno, ustanoviti* : *izvesti, družbeno* : *individualno, sistematično* : *nesistematično, pravilo* : *odklon, ergon* : *energia*«. (Černjakov, *Zaum'*).[2] Ta razmejitev vodi Černjakova do zaključka, da lahko le v primeru umetniške prakse Kručoniha govorimo o »čistem zaumu«, ki ne želi postati nov jezik, ampak je sam sebi cilj kot »zaumni govorni akt« (prav tam).

E. V. Korotajeva iz istih izhodišč prihaja do podobne distinkcije – da v primeru Hlebnikova lahko govorimo o »zaumnem jeziku« (karakteristike: *jezikovno, sekundarno, zavedno, obče*), medtem ko je v kontekstu »linije Kručoniha« točneje govoriti o »zaumu« (karakteristike: *nejezikovno, primarno, nezavedno, individualno*) (Korotajeva 2015: 42).

Sami jemljemo »zaum« in »zaumni jezik« kot sinonima. Tako ju tudi rabimo v celotni razpravi, tako so jih rabili tudi avtorji sami. Naša pozornost je primarno usmerjena na ustvarjanje Kručoniha in na njegovo pesnjenje v trenutku, ki ga razumemo kot pravi izraz zaumnega pesništva. Zaum Kručoniha je neutilitarno jezikovno izrekanje (govorni performans), ki poudarja »občutje« govorne artikulacije brez prenašanja kakršnega koli jezikovnega ali kulturnega modela, ki se sicer opravlja z jezikovno komunikacijo.

## 2 Nov (zaumni) glas in nova (suprematistična) slika

Za celostno obravnavo je zaum nujno preučevati v širšem kontekstu umetniškega in filozofskega premišljevanja o konceptu brezpredmetnosti Kazimira Maleviča. Kručonihov zaum je namreč verbalna različica tistega, kar je Malevič poskušal vizualno upodobiti z novo umetniško smerjo, ki jo je poimenoval suprematizem.

Medsebojni vpliv Maleviča in Kručoniha ter njuno zanimanje za iste ideje je nedvomno: »Zaumna poezija je stimulirala slikarski zaum« (Aronov 2014: 323). Velja tudi obratno: Kornelija Ičin opozarja, da so bile Malevičeve ideje o »ustvarjanju izven meja prostora in časa« eden izmed pomembnih nastavkov za Kručonihov zaumni jezik; »čisto delovanje« samoglasnikov jezika »zauma« je podobno brezpredmetni sliki, ki si »podreja zakone prostora in časa«, negira uveljavljeno »gramatiko«, smisel in logiko (2013: 32). Beseda, črka Kručoniha se osvobaja pomena in stremi h kozmičnemu – podobno kot samozadostne suprematistične forme Maleviča in njegovi arhitekturni načrti planiti ter tridimenzionalni modeli arhitektoni, ki so bili ustvarjeni kot nova arhitektura za vesolje.

[2] Vsi prevodi navedkov iz tujih tekstov so delo K. P.

Kručonih izenači suprematizem, brezpredmetnost in zaum v eni izmed svojih zbirk iz kavkaškega obdobja *Nosobojka* (*Нособойка*, 1917): »Če ni zaumne (brezpredmetne supremus) poezije, potem ni nikakršne! – zato ker je poezija v zaumnem (lepota, glasba, intuicija)« (navedeno po: Ičin 2013: 40). Podobno tudi Malevič v traktatu »Suprematizem. Svet kot brezpredmetnost ali Večni mir« (1922) zapiše:

Tudi umetnost je prešla – v besedi v 'zaum', v slikarstvu v brezpredmetnost Suprematizma; beseda se v 'zaumu', slikarstvo pa v brezpredmetnosti združuje v enotnost, pred njima ni več sveta kot predmeta, ni predmetnih razlik, osvobojena sta kulture in popolnosti, obstajata brez prostora in časa, zunaj vseh dimenzij. (Malevič 2010: 358)

Tako kot zgoraj omenjena teoretika Černjakov in Korotajeva je menil tudi sam Malevič, da je kot pravega zaumnega pesnika možno imenovati samo Kučoniha. V tekstu, naslovljenem »V. Hlebnikov« (napisan po smrti Velimirja Hlebnikova; 1922, 1923), je zapisal, da podobno, kot je bil Marinetti »alfa futurizma«, je Kručonih »alfa zaumnega«: »Kot enega izmed glavnih zdravnikov poezije smatram svojega sodobnika Kručoniha, ki je postavil poezijo v zaum. Njega imam za alfo zaumnega« (prav tam: 734).

V omenjenem zapisu Malevič poudarja razlike med Hlebnikovim in Kručonihom ter sklene, da delo Hlebnikova (oz. Zangezija, kot ga sam imenuje) ni »zaumno«, ampak »umno«. Po Maleviču naj bi Hlebnikov gradil »nov red umnega« oz. »prihodnji novi praktični realizem«, torej svet praktične besede, in ne pesniške, ki je stvar zauma (prav tam). Razlaga je sledeča: Hlebnikov je svoj »zvezdni jezik« osnoval na arhaiki in etimologiji besed – torej na semantiki (kogniciji; semantični spomin je kognitivni spomin). Ta osredotočenost na pomenski red in na pomensko upravičevanje besede je za Maleviča znak uporabe jezika v praktični namen, in ne pesniški, ki je stvar neutilitarnega zvoka in ritma.[3] Hlebnikov je podobno kot v jeziku iskal nadčasovni zakon (pomen) tudi v poteku zgodovine in poskušal priti do zakonov, s katerimi bi lahko osmislil preteklost in napovedal prihodnost. Malevič o Hlebnikovu zapiše:

> Poskušal je in prinesel »Tablice usode«, risbe prihodnjih dogodkov, ko bodo naključje, kod in usoda jasni, tako kot je astronomu jasen lunin mrk. En in isti um, ki se seli v nove oblike. Vsaka beseda, ki jo je ustvaril, je nota pesmi obnovljenega praktičnega sveta. [...] Zangezi je umen. Zangezi je iz korena številk, besed zemeljskega računa. (2010: 735)

Za Maleviča zaum ni zemeljska tvorba, ampak kozmična, stvar brezpredmetnega ustvarjanja. Čeprav zazrt v vesolje, je po Malevičevem mnenju Hlebnikov zgolj poustvarjal staro. Zaumno pa se lahko zgodi samo izven obstoječe kulturne produkcije, kjer je možna ultimativna svoboda ustvarjanja oz. popolna abstrakcija (nasproti mehanični imitaciji).[4]

---

[3] V pismu Matjušinu iz leta 1916 Malevič kritizira tudi Kručoniha in njegovo utemeljevanje zaumnega jezika na osnovi učenja sekte hlista in ekstaze v religioznih izkušnjah. Kručonih naj bi se s tem vračal nazaj k »staremu razumu«, k intelektualnemu razumevanju in logičnemu dojemanju zauma.

[4] Programski odmik od mimetične reprodukcije obuja filozofijo ruskega kozmizma, ki je pomembno vplivala na rusko kulturo 20. stoletja. »Optimalne projekcije« ruske avantgarde, ki so pomenile utopične projekte za novi svet, podpirajo osnovno misel teleološke filozofije »skupnega smotra« Nikolaja Fjodorova.

### 3 Anarhično prerajanje jezika

Zaumno pesništvo Kručoniha je popolnoma v nasprotju z naperjenostjo na smisel, klasifikacijo in sistematizacijo. Gre za sistem oz. točneje – antisistem, ki bi vzdržal toliko svobode, da bi se iz trenutka v trenutek lahko rušil in zopet gradil (moč nenehnega prerajanja). Takšna anarhična fluidnost pesnjenja je po Kručonihu edina možna ubesediti oz. odraziti neprestano spremenljivost (»drsenje«) pesnikove izkušnje.

Ideja anarhije kot pomembnega elementa ruskega futurizma je podrobno predstavljena v delu Nine Gurjanove *Estetika anarhije: Umetnost in ideologija v zgodnji ruski avantgardi* (*The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, 2012).[5] Gurjanova zagovarja tezo, da je anarhična tendenca ena izmed ključnih značilnosti, ki loči ruski futurizem od ostalih stilnih formacij zgodovinske avantgarde, kot sta kubizem in italijanski futurizem. Slednji je nasprotno od estetike anarhije zgodnje ruske avantgarde zaznamovan s karakteristikami mehaničnosti in unifikacije stilov znotraj gibanja.[6]

Anarhičnost ruskega futurizma se kaže v procesu neprestanega samoobnavljanja – po razrušitvi kanona (gr. *arche*; »oblast«, »avtoriteta«,) se vrši vračanje v srž biti (gr. *arche* pomeni tudi »začetek«, »izvor«), da bi se spoznalo skrito, bolj resnično bistvo stvari. Iskanje esence pojavov v umetnosti je istočasno pomenilo tudi poglabljanje v samo skrivnostnost (mistiko) življenja, saj je bila umetnost spoznana kot neločljiv del življenja. Anarhičen pogled na svet se izrazi z anarhičnim pisanjem, ki je po I. Smirnovu zaznamovano z »anarhično nestrukturiranostjo« ali »kalejdoskopskostjo« (Martinov 2013: 168).[7] Takšno pisanje se upira linearnosti, strukturiranosti, vsem oblikam »hierarhične ureditve sveta«; njen najbolj točen izraz je paradoks in obračanje jezika od verbalizacije nazaj k primarni zvočnosti (prav tam).

Tematiziranje jezika kot ene izmed avtoritet družbene ureditve ni bilo del klasičnega ruskega anarhizma, ampak se je začelo šele po letu 1917 (obdobje »mutacij anarhizma«); problemu jezika se posvetita gibanji pananarhistov in biokozmistov (1920/21), ki menijo, da sta radikalna kritika in reforma jezika predpogoj za spremembo družbe

(Gl. Pranjić 2014; Pranjić 2014–2015)

[5] Prim tudi: Smirnov 2012; Martinov 2013; Gurjanova 2012b.

[6] Znano je, da je ruski futurizem veliko bližje izhodiščem simbolizma (Kovalenko 2003) kot pa italijanskega futurizma. Zelo zgovorno je že dejstvo, da so ob Marinettijevem obisku Rusije leta 1914 vsi člani futuristične skupine Gileja podpisali izjavo, da je edino, kar si delijo z italijanskim futurizmom, zgolj naziv »futurizem« (Ičin 2013: 14; Suhoparov 1992: 76–78). Urbanizem, mehanizem in apologija stroja italijanskega futurizma so v ruskem futurizmu preseženi z oprtostjo na kozmistično miselnost in usmeritvijo k arhaičnemu in primitivnemu; mit, folklora, arhetipsko (Ičin 2013: 14–16). Kručonih v tekstu »Nove poti besede« zapiše, da je mehanizacija italijanskega futurizma brez duše in da vodi v »smrt življenja in umetnosti«; umetnost se ne sme povezovati z vojno; v umetnosti ne sme biti grobosti in cinizma, lahko pa je disonanca, nesoglasje (Kručonih 1913b: 35). Zanimivo, da V. Troha najde med italijanskim in ruskim futurizmom več podobnosti kot razlik (1993: 57–63).

[7] Smirnov v tekstu »Ontoanarhizem Kazimira Maleviča« govori o »brezkončnem relativizmu«, ki predstavlja Malevičevo »filozofijo kalejdoskopa« (po njegovem istoimenskem zapisu iz leta 1922), v osnovi katere leži predstava o svetu kot ničli (ki ga predstavlja brezpredmetnost); suprematizem je nova teorija estetike »anarhofilozofije« (10, 21).

(Martinov 2013: 164–166). Pananarhisti se zavzemajo za »univerzalni vsečloveški jezik« (ustni in pisni), ki ne bi bil samo mednarodni, ampak kozmični; ta jezik ne bi imel nobene družbene prisile, pisni jezik bi sledil hitrosti misli (*скороизобретопись*, *скоромыслепись*) (prav tam). Bližina politične misli anarhizma in umetniških praks futurizma je nedvoumna; Malevič v reviji *Anarhija* zagovarja »revolucionarni anarho-futurizem« in piše, da je treba uničiti vse do temelja in »vse osnove starega, da se ne bi iz pepela dvignile stvari in država« (prav tam: 167).[8]

## 4 Govoriti/delovati onkraj ideologije

Zaumni jezik predstavlja osvoboditev jezika od semantičnega pomena s ciljem, da bi ga osvobodil tudi od vsega zgodovinskega in kulturnega vrednotenja (kanon, ideologija, tradicija). Z elementi alogizma, disonance in absurda preigrava zvočni material, ne da bi imel kakršen koli cilj postavljati nova pravila ali graditi nov sistem. Moč kreativne energije (»čistega delovanja« po Maleviču) namreč gori samo v duhu igre in spontanosti, ki ne pozna cilja ali namena svojega dela. Vsebina in funkcija delovanja ne moreta biti spoznani v procesu kreativnega zanosa, ampak sta lahko določeni šele retrospektivno. Edina gonilna sila rojevanja novih oblik je človekova sposobnost zaznavanja in izkušanja sveta, ki se nikoli ne ustavi in je v nenehnem procesu samoorganizacije in reflektiranja sveta ter svoje lastne naracije.

Ideja premagovanja starih vrednot je celovito predstavljena v operi *Zmaga nad soncem* (1913), ki je spoznana kot »glavni dogodek v zgodovini ruskega futurizma nasploh« (Sigov v Suhoparov 1992: 76). Opera je nastala kot skupno delo Hlebnikova (prolog), Kručoniha (libreto), Matjušina (glasba) in Maleviča (kostumografija in scenografija). Njeno pomembnost in notranjo simboliko opisuje Matjušin:

> Pojasnil sem, da ima opera globoko notranjo vsebino, ki se posmehuje staremu romantizmu in obilju besedičenja, da Neron in Kaligula predstavljata lika večnega esteta, ki ne vidi »živega«, temveč povsod išče »lepoto« (umetnost zaradi umetnosti), da je popotnik po vseh stoletjih – smeli iskalec – pesnik, umetnik-videc, ki se bojuje sam s seboj kot s sovražnikom – napoveduje konec vojn v prihodnosti, in da celotna »Zmaga nad soncem« predstavlja zmago nad starim, navajenim razumevanjem sonca kot lepote. (Matjušin v Suhoparov 1992: 76)

Čeprav so »bodočniki« rušili vrsto stvari in se postavili proti celotnemu kulturnemu redu, se nikoli niso obrnili proti vaški tradiciji in naravi – nasprotno – iz elementov folklore so črpali navdih; primitivizem je ena izmed najmočnejših tendenc zgodnje ruske avantgarde. Celotno vesolje in priroda sta za Maleviča »brezumni brezum«, zato mora tudi sam um stremeti k brezumju (Smirnov 2012: 20).

Bolj pravilno je torej trditi, da so ruski futuristi zanikali vse, kar je bilo osnovano na mitu razuma in logike modernega racionalizma, vse rezultate razsvetljenskega gibanja in strogo znanstvenega pogleda na resničnost in človeka. Edini možen način

[8] Malevič se zavzema za »nenasilno obnovo družbe«, ki bi odvrgla tako oblastniško moč boga kot tudi znanosti in tehnologije (po Maleviču gre za nove oblike zasužnjenosti, in ne osvobajanja človeka); dehierarhizacija družbe je zanj možna samo s popolno odpravo vsakršne možnosti kulturne determinante (Smirnov 2012: 12, 15).

boja za individualno resnico in življenje vidijo v boju proti ratiu in s tem tudi proti jezikovnemu sistemu, ki je nujen za strukturiranje in posredovanje logičnih misli. Pretrganje vseh obstoječih vezi med stvarmi in pomeni (vrednotenjem) je prvi korak k vzpostavitvi nove zaumne logike, ki ne bo deterministična, ampak paradoksna.

Jezik kot dogovorjen sistem znakov predstavlja sistem vrednotenja; vsaka semiološka danost oz. transformacija fizičnega predmeta v znak pomeni začetek ideologije (Bahtin, Lotman, Barthes). Znak ni nikoli nevtralen, saj ima pomen – vrednoti in interpretira – s tem pa tudi modificira, spreminja stvarnost. Zaradi svoje normativnosti in konvencionalnosti jezik sili človekovo mišljenje in vedênje v svojo logiko (predstavlja nevidno in vseprisotno avtoriteto); človek ne razpolaga z jezikom, ampak »jezik razpolaga s človekom, ko sili njegovo mišljenje v ustrezanje določenim kategoričnim oblikam«: »[V] jeziku so zbrane kolektivne družbene izkušnje, tj. jezik je 'nosilec' intersubjektivnih spoznanj'. […] [V] procesu komunikacije nas obči jezik prisili k uporabi določenih norm, brez katerih bi se razpadel na vrsto izoliranih individualnih jezikov« (Martinov 2013: 160–61). Zaradi »potenciala jezikovnega nasilja« je Barthes imel jezik za »vsakdanjega fašista«, ki prisili zavest človeka, da se podreja slovničnim pravilom in sintaksi jezika, hkrati pa človeka obvladuje tudi z »zunanjo silo družbene in politične prisile« (prav tam).

Enoznačno semantično mrežo je moč razrahljati zgolj z nasprotnim delovanjem od porajanja smisla – z ironijo in paradoksom, z nesmislom in molkom, ki rušijo samoumevnost smiselne celote znaka. Futuristi se proti represiji kulturnih dominant logike niso borili z gradnjo novega sistema pomenov, ampak s porajanjem kaosa in stanja anarhičnega prerajanja, da bi se nova optimizacija življenja zgodila po principu samoorganizacije od znotraj ali od spodaj, in ne kot nov sistem vrednot, vsiljen od zgoraj. Iskanje točno določene ideje svobode se namreč lahko kaj hitro spremeni v tiranijo; futuristi se zavzemajo za paradoks množenja resnic: »Bolj kot je resnica subjektivna – objektivnejša je Subjektivna objektivnost – naša pot« (Kručonih 1913b: 34).[9]

Samo za zaumno govorico so lahko jamčili, da ni rezultat avtomatizma rabe dogovorjenega jezikovnega sistema; edino abstrakcija ni »mitogenetska« oz. »ne reducira bitja na koncept« (Smirnov 2012: 23). Ravno zato se futuristi zanimajo za vse oblike predpojmovne komunikacije, otroškega govora, napak v govoru (Jakobsonove raziskave afazičnih motenj) in podobno:

> Za Kručoniha je bila, nasprotno od Hlebnikova, ki je iskal smisel jezika, bolj pomembna prvobitna nesmiselna, iracionalna izraznost zvokov. On je težil k temu, da fiksira stadij, v katerem primarni zvočni material še ni izgubil povezave z občutkom, ki ga je sprožil, in v katerem se še ni uspel napolniti s smislom. Od tu njegovo zanimanje za nize samoglasnikov in soglasnikov, ki lahko »nezavedno« gradijo »kozmični jezik«. V tem je skrivnost zanimanja pesnikov za vse vrste manifestacij

[9] Podobno izkušnjo sveta kot paradoksa je na slovenskem literarnem prostoru izražal S. Kosovel; na primer v pismu Fanici Obidovi: »[I]n takrat sem spoznal dvojno: svojo logiko, ki je radikalno konsekventna, in življenjsko logiko, ki je nelogična. Tako sem postal paradoksen. To je zame zelo važno. Kajti paradoks je naši dobi praktičnega razuma to, kar je nevihtni ogenj napram ognju v ognjišču. […] Relativnost dela svet lep in človeško delo veliko« (2006: 222).

> »začetne« stopnje jezika v sodobnem življenju bodisi otroškega govora, šamanskega zaklinjanja ali pesmi sekte hlista. (Ičin 2013: 33–34)

## 5 Utelešenje zvoka/Fonetizacija podobe

Ruski futuristi iščejo prajezik, s katerim bi lahko aktivirali vse kreativne sheme človeštva – da bi prišli do skrajnega konca »za« umom, od koder se izteka prvobitna struktura jezika (*Logosa*). Želijo obuditi podobo tistega, kar je v zgodovini nadčasovno, neodvisno od okoliščin in ima univerzalen pomen – nekakšen univerzalen metajezik, za katerega menijo, da ga ni moč dojeti v okvirjih diskurzivne logike in pojmovnega jezika. Njihova pot do prajezika je povezana z zavrtjem racionalnega (kognitivnega, pomenskega) in poudarjanjem materialnega (fizičnega) dela jezika – zvočne plati jezika in materialnosti črke (zato uporabljajo litografijo).

Zelo pomemben je koncept »fakture«, ki ga pesniki jemljejo iz likovne umetnosti, da bi razločili samo materialno površino (platna, papirja) od »fakturnosti«, ki označuje materijo v gibanju – tisto, kar se »zgodi« na površini in povzroči »'hrup', ki ga percipira naša zavest« (Matvejs v Ičin 2013: 17–18). Faktura v umetnosti predstavlja srečanje dveh plati – »realnega in nerealnega« (prav tam). Pozabljen in odtujen pomen se veže nazaj na svojo prvobitno fizično utelešenost; v izvoru se torej materialni del spaja s svojim nematerialnim konceptom. Fizično je delovanje glasovnega aparata, ust, možganov pa tudi akustična podoba besede (označevalec), nematerialni del pa predstavljata tako psihična sposobnost tvoriti glas kot tudi sam pomen besede (označenec).

Zvočni niz funkcionira kot samozadostno delovanje pesniškega ustvarjanja – prav ta performativna vokalizacija je tako proces kot sam cilj zauma. Pesnik je medij, skozi katerega se vrši izrekanje. Ugotavljamo, da je skrajni potencial samonanašalnosti pesniške besede podoben fizični koreografiji tvorbe glasu oz. *uprizoritvi* izražanja. Zaum ne prenaša informacije (družbene in kulturne enote), ampak informira o prenosu – o »gibanju« jezika, nastanku glasu iz dražljaja (*energia*).

O ponovni integraciji psihologije in fiziologije tvorjenja glasu Šklovski zapiše:

> Zvoki v pesmi se morajo čutiti skoraj fiziološko. Besedo žvečimo, jo upočasnimo. To je ples, to je gibanje ust, lic, jezika, pa tudi požiralnika in pljuč. Futurizem je jeziku vrnil zaznavnost. Ponudil je možnost, da se občuti dobesedni izvor besede (1997: 35).

Predkulturna matrica *logosa* kot »utelešenega« zvoka, ki je začetek vsega, je prepoznana tudi v poemi o zvoku *Glosolalija* (1917) Andreja Belega, v kateri avtor poskuša rekonstruirati mimiko glasu, da bi mu s tem povrnil njegovo prvobitno vrednost. Podoben koncept »telesne gramatike« je prisoten tudi pri Meyerholdovi »biomehaniki« in Artaudovem »gledališču krutosti«. Artaud opozarja, da beseda, ki ima zgolj pojasnjevalno (diskurzivno) vrednost »samo zaustavlja misel, kroži okrog nje in jo dovrši in v bistvu pomeni njen konec« (1994: 140). Skrivnost za živost govora je v njegovi fizični plati (na kar v opombah opozarja tudi J. Bobrinska 2013: 129):

> A če se le malo povrnemo k dihalnim, oblikovnim in dejavnim izvorom jezika, če pripojimo besede fizičnim premikom, ki so jih porodili, če se logična in pojasnjevalna

> plat besede porazgubi pod njeno telesnostjo in čustvenostjo, se pravi, če besed ne jemljemo le kot tisto, kar skušajo povedati v slovničnem smislu, ampak jih sprejmemo v njihovi zvočnosti in dojamemo kot premike […], potem se jezik književnosti znova sestavi in oživi. (Artaud 1994: 141–142)

Zaum je pesnjenje iz ničle jezika – točke, kjer glasovni izraz še ni pojmovni jezik, ampak artikulacija glasu; zaum je »fonetizacija podobe«, vibracija informacije (Šukurov 2014: 77). Zavreti razum torej ne pomeni postavi *ne-umen* ali *brez-umen*, temveč pustiti predmiselno, da privre na površje – da se ozavesti. Gre za prehod od dominante racionalnega (izkušnje in senzacije so klasificirane in filtrirane) k iracionalnemu doživljanju sveta (kaos senzacij, čustev). Zaum se oglaša iz pozicije trans-zavesti, torej zavesti, ki ni na nič naperjena, ni zavest o nečem, ampak se sili v nemogoče – priti sama sebi za hrbet (za umom), da bi v nekem trenutku »ozavestila« svoje lastno prapočelo. Tu se nam oglaša mitološko mišljenje ali kolektivno nezavedno; razlago za Kručonihovo »subjektivno objektivnost« lahko najdemo v arhetipih – kolektivnih matricah, ki držijo skupaj fluidnost človekove psihe.

Da vračanje k »ničelni točki kulture« pomeni »vračanje k mitu« oz. »mitski logiki«, je ugotavljal M. Javornik v razpravi »Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja«:

> Med programskimi načeli ruske avantgarde, ki s predstavo o ničli oz. krogu poudari pomen čistega in primarnega občutja, in družbenimi dogodki ob koncu prvega desetletja 20. stoletja obstaja globlja povezava, kot se zdi na prvi pogled. Kaže se v aktualizaciji mitološkega mišljenja. Izkaže se, da pomeni ideja o novem svetu dejansko vračanje k mitu – k ničelni točki kulture. (2007: 60)

## 6 Izkustvena dimenzija jezika

Umetniki so bolj resnično od resničnega iskali v konstantah, ki so se javljale kot arhetipske sheme, neodvisne od prostora in časa. Abstraktna umetnost je postala bolj konkretna in stvarna od samega realizma (K. Malevič je svojo umetnost suprematizma imenoval »novi realizem«) – enako tudi zaumni jezik od občega jezika. Avantgarda je obdobje, v katerem se podoba in glas razlomita, da bi se na novo konceptualizirala kot bolj točen odraz resničnosti. Človek je na prehodu iz 19. v 20. stol. prodrl tako v strukturo atoma kot tudi v globine človekove psihe. Morfologija doživljanja je dobila opis svojih mehanizmov v raziskavah psihoanalize. Ne bo presenetilo dejstvo, da so izsledki psihoanalize vplivali tako na futurizem kot na formalistično šolo; kot posebej ključni se izpostavljajo eksperimenti K. G. Junga in F. Riklina, ki zagovarjajo primarnost fonetičnih asociacij pred semantičnimi ter s tem pokažejo, da so »najbolj globoke (nezavedne) asociativne celote fonetične« (Šukurov 2014: 77).

V ruskem futurizmu pomembno funkcijo igra rokopis, za katerega so trdili, da odraža notranje razpoloženje umetnika med pisanjem. Rokopisne knjige (*«самописная» книга*) na svojih straneh nosijo čisto informacijo (zapis) doživljanja oz. občutka, ki ga bralec lahko doživi preko branja/gledanja. Do racionalnega smisla (dojetja) zaumne besede nikoli ne pride, saj je funkcija zauma, da predstavi glas v

njegovi materialnosti (t. i. »fakturnosti« besede), da bi ga na novo (potujitveni efekt) čutno *spoznali, izkusili* (videli, slišali), in ne zgolj *prepoznali* (spominjanje).

Izkušnja nikakor ni samo dejanje intelekta (možganov), ampak je tudi pojav, ki se zgodi pri vmesnem sodejanju možganov, telesa in sveta (človekova »utelešenost« v svetu). Del izkušnje se navadno izgubi že v trenutku, ko poskušamo doživljanje pretvoriti v besede; v jeziku se izgubi kvalitativna dimenzija doživetega. Očitno je, kot je ugotavljal Kručonih, da besede niso dovolj, da bi izrazili vse, kar si želimo posredovati drugemu. »Zaum« vrača izkustveno dimenzijo v jezik, ki je posredovana preko zvoka, fizičnega občutenja tvorbe glasu.

Če primerjamo tok zavesti in zaum v literaturi, je tok zavesti pojav, ki popolnoma temelji na ratiu – na vsebini besed – torej označencih, nasprotno pa zaum – na formi – na stimulansu, ki ga predstavlja označevalec. Tok zavesti odgovarja na vprašanje »Kaj doživljam?« – torej izpisuje vsebino doživljanja; zaum pa bi v zvestem sledenju trenutnega doživljanja predstavljal šamansko vokalizacijo odgovora na vprašanje »Kako doživljam?«, kar predstavlja morfologijo doživljanja. Ta se lahko reflektira zgolj v trenutku; kasnejša rekonstrukcija je zgolj poskus z besedami pojmiti nekaj, kar se v popolnosti lahko le izkusi. Ta enkratnost trenutnega doživljanja je hkrati najbolj individualen in najbolj univerzalen fenomen človeka, kar je naslednji paradoks zaumnega jezika – ravno zato lahko Kručonih trdi, da je zaum nemogoče prevajati in da ima hkrati ves potencial, da postane »svetovni pesniški jezik«, vendar ne *umetni* kot esperanto, ampak *organski* (2006: 297).

## 7 Intuitivni um

Novost, ki jo predstavi ruska avantgarda, ni v izmišljanju novega, še neobstoječega, zgolj zaradi provokacije in negacije preteklega, ampak je v spreminjanju pogleda na že obstoječe. Z novo percepcijo se futuristi borijo proti avtomatizmu zaznave, ki pomeni stagnacijo kreativnih aspektov »mislečega človeka« in zmanjševanje njegovih potencialov. Zato z različnimi umetniškimi in literarnimi postopki budijo utečene mehanizme čutnih zaznav, ki samo še *beležijo* dogajanje (obstoječe programske sheme) v okolju.

V tekstu »Nove poti besede (jezik prihodnosti, smrt simbolizmu)« (1913) Kručonih izjavlja, da pred futuristi ni bilo prave »umetnosti besede« – vsi poskusi pred njim (vsi romani, poeme in povesti) so namreč bili le izraz »suženjske misli«, da »opraviči svojo bit, filozofijo in psihologijo« (1913b: 23). Futuristi opozarjajo, da je napačno misliti, da je beseda podrejena smislu, zato uvajajo novo metodo za popolno svobodo jezika; »svoboden jezik, zaumni in vesoljni«, ki zaobide misel in gre neposredno k dojemanju. Samo njihova umetnost je v skladu s časom »avantgardne revolucije« v človekovi psihi, ki jo Kručonih prepozna v »višji intuiciji« četrte dimenzije P. D. Uspenskega (prav tam: 25). Gre za intuitivno dojemanje sveta, ki je neposredno in »iracionalno (zaumno)«; zaznava se ne vrši več preko posrednika in simbolov – ti so namreč le prepreka, ki onemogoča človeku, da bi prišel do resnice.

Znano je, da so futuristi bili seznanjeni z delom matematika in teozofa Petra Uspenskega (*Četrta dimenzija*, 1909; *Tertium Organum*, 1911), neposreden vpliv

njegovih učenj je viden v operi *Zmaga nad soncem* in tako v Kručonihovih kot Malevičevih tekstih. Za Uspenskega je bila umetnost najpomembnejša dejavnost, ker lahko le-ta z iznajdbo novega jezika in novih oblik vpliva na razvoj duševnih procesov, ki bodo pripomogli k razširitvi človekove percepcije in formiranju višjega, »intuitivnega« ali »nadpojmovnega« uma. Učenje Uspenskega, da umetnik vidi več kot drugi, je Mihail Matjušin udejanjil v svojih znanstveno-umetniških eksperimentih o razširjenem gledanju.

Uspenski je videl svet kot večdimenzionalen prostor, ki ga človek ne more logično opojmiti, saj ga tudi še ni zmožen v celoti percipirati. Kot največjega krivca za zaviranje prikaza in opisa tistega, kar je onkraj čutno zaznavnega sveta, je prepoznal jezik, ki je nezmožen izraziti paradokse ali prostorske izraze časa (ti bi označili logiko – alogičnost – večdimenzionalnega sveta). Očitno je, da je zaum mogoče (in treba) raziskovati tudi kot nov (relativni) jezik Uspenskega. Podobno razmišlja tudi S. Mijušković: »Sam zaum, tj. novi um, ki je 'za umom', namreč racionalnega in logičnega uma, imamo lahko za korelativen pojem intuitivnemu umu Uspenskega« (1998: 100). Zelo razširjeno piše o intuiciji (»čistem spoznanju«) tudi Malevič (2010: 718–20). Zanj je zaumna logika nova logika, ki se bo razvila na resnični, življenjski izkušnji človeka:

> Prišli smo do tega, da smo zavrgli razum, ampak razum smo zavrgli, zato ker se je rodil drugi, ki se v odnosu do zavrženega lahko poimenuje zaumni in ima prav tako svoj zakon, konstrukcijo in smisel; komaj, ko ga bomo spoznali, bomo dobili dela, zasnovana na resnično živem. (navedeno po: Mijušković 2003: 62)

Možnost sistematizacije zaumnega jezika izvira iz predpostavke, da je ta nerazumljiva pesniška govorica izraz kolektivnega nezavednega, s tem pa pravzaprav korenini v koherentnih strukturah in kodih, ki so nam zaenkrat še nepoznani (nevidni, neizrekljivi, iracionalni). To abstraktno izkustvo psihe se bo izrazilo v konkretni izkušnji čutil z zaumno umetnostjo (literatura, slikarstvo, gledališče, arhitektura).

Nova logika, ki je paradoksna, je posledica nezadovoljstva s »praktičnim realizmom«, ki je spoznan kot prevara – vodi v okamenelost in degeneracijo. Zato se oblikuje novi (imaginarni) svet – tako futuristična kot arhaična utopija – ki pomeni simulacijo zaumne inteligence, ki se bo v prihodnosti integrirala kot nova stvarnost (»novi razum«). Predrugačena *vsebina* resničnosti ne bo nastala kot produkt mreže odnosov in simbolov, določenih s konsenzom neke ideološke konstrukcije, ampak se bo nenehno spreminjala glede na izkušnjo. Boj proti eni (pravilni in dobri) kulturni determinanti je anarhična pozicija, s katero se zaumniki odločajo za »resnično življenje«, in ne za življenje po resnici. Nova univerzalna situacija, ki jo predlaga zgodnja ruska avantgarda, je, da nove univerzalne situacije ni oz. je podvržena konstantnemu spreminjanju.

Gre za udejanjenje novega arhetipa, človeka prihodnosti, ki ga je Uspenski imenoval tudi človek s »kozmično zavestjo«. Tako kot nova univerzalna situacija je tudi kozmična zavest vseobsegajoča, »bogočloveška« zavest, ki razume zaumno govorico. Zaumni jezik je tako spoznan kot izrekanje in aktivno delovanje (*energia*) za prihodnji »novi realizem«, ki bo svet pesnikov, Lepote in brezpredmetnosti.

## Viri in literatura


Antonin Artaud, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: MGL.

Drago Bajt, 1985: *Ruski literarni avantgardizem: Futurizem, konstruktivizem, absurdizem*. Ljubljana: DZS.

Nina Gurianova, 2012a: *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde.* California: University of California Press.

--, 2012b: «Декларация прав художника» Малевича в контексте московского анархизма 1917–1918 годов:*Искусство супрематизма*. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде. 28–43.

Miha Javornik, 2007: Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja. *Primerjalna književnost* 30/1. 55–70.

Slobodan Mijušković, 1998: *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva: Umetničke teorije (i prakse) ruske avantgarde*. Beograd: Geopolitika.

--, 2003: *Dokumenti za razumevanje ruske avantgarde: Antologija tekstova umetnika*. Beograd: Geopolitika.

Boris A. Novak, 2011: *Salto immortale: Študije o prevajanju poezije*. Ljubljana: Založba ZRC.

Kristina Pranjić, 2014: Ruski kozmizem kot vektor petdesetletnega projektila postgravitacijske umetnosti. *Slavistična revija* 62/2. 147–61.

--, 2014/15. Osvajanje rdečega kozmosa: Tehnologija kot sredstvo za uresničevanje mističnih utopij. *Slavica Tergestina* 16. 8–39.

Viktor Šklovski, 1984: Vstajenje besede. *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*. Ur. A.Skaza. Ljubljana: MK. 11–17.

--, 1997: О заумном языке. 70 лет спустя. *Русская речь* 3. 33–37.

Vera Troha, 1993: *Futurizem: Literarni leksikon*. Ljubljana: DZS.

Игорь Аронов, 2014: Казимир Малевич: Опыты супрематической поэзии. *Toronto Slavic Quaterly* 47. 323–44.

Јекатерина Бобринска, 2013: Теорија »тренутног стваралаштва« Алексеја Кручониха. *Поетика* 7–9. 108–36.

Алексей Н. Черняков: *Заумь как лингвистический феномен*. *Avantgarde*. Splet.

Корнелија Ичин, 2012: «Заумь» у Крученых и Малевича: *Искусство супрематизма.* Белград: Издательство филологического факультета в Белграде. 223–31.

--, 2013: Футура, фактура и фрактура руског футуризма. *Поетика* 7–9. 3–50.

Е. В. Коротаева, 2015: Творчество русских авангардистов – заумь ели заумный язык? Попытка дифференциации понятий. *Филология и культура* 39/1. 42–48.

Г. Ф. Коваленко (ред.), 2003: *Символизм в авангарде*. Москва: Наука.

Алексей Крученых, 1999: *Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых*. Berkeley: Slavic Specialties.

--, 2006: *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. Москва: Гилея.

Алексей Крученых, М. Ларионов, 1913a: *Помада*. Москва: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского. Splet.

Алексей Крученых, В. Хлебников и Е. Гуро, 1913b: *Трое*. Москва: Журавль. Splet.

Казимир Мальевич, 2010: *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг, Логос.

Михаил Мартынов, 2013: Язык и власть. Анархические практики русского художественного авангарда. *Зборник Матице српске за славистику* 84. Нови Сад: Матица српска. 159–73.

Владимир Поляков, 2007: *Книги русского кубофутуризма. Издание второе, исправленное и дополненное*. Москва: Гилея.

Игорь Смирнов, 2012: Онтоанархизм Казимира Малевича. *Искусство супрематизма*. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде. 7–27.

Сергей М. Сухопаров, 1992: *Алексей Крученых: судьба будетлянина*. München: Sagner.

Д. Л. Шукуров, 2014: *Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интелектуальной культуры Серебряного века*. Москва: ЯСК.

## Summary

The Russian Avant-Garde used transmental language (*zaum*) as a tool and a process to evolve a collective framework for describing the emergent worldview for a new society ("new realism"). With their anarchic worldview, Russian Futurists rebelled against the semantic meaning and grammatical rules of the language. *Zaum* is the language "beyond reason" that follows the logic of the paradox and intuitive mind. It expresses the momentary experience of the direct sensation, without the interference of the rational (semantic) mind, which is pre-shaped and directed by the rules of the language system.

The possibility of systematization of this anti-systematical transmental language (*zaum*) derives from the premise that this (meaningless) poetic language is an expression of the collective unconscious, and thus ultimately rooted in coherent structures and codes, which remain unknown (invisible, ineffable, irrational). With the concrete experience felt and expressed through art (literature, painting, theater, architecture), this abstract knowing of the psyche can be expressed and formed. Furthermore, for K. Malevich this practice represents a way of living the Non-Objective life.

In this paper, we first examine this phenomenon of Russian Cubo-Futurism from the linguistic perspective and formalistic understanding of "poetic language". In the second part, we broaden the context of A. Kruchenykh's *zaum* with the philosophical and artistic project of Non-Objectivity of K. Malevich. In the next two sections ("Anarchic rebirthing of the language"; "Expressing and creating beyond the ideology") we touch upon the conceptual and methodological basis for its formation; furthermore, we present the "embodying" aspect of the transmental sound. The latter continues in the next section on "experiential dimension" of the language. In the final part, we finish with the notion of "intuitive mind".