



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

***Ζαυτ/υπέρλογη ποίηση.***

**Το μικρό «επεισόδιο» της ρωσικής πρωτοπορίας με τις εκτενείς προεκτάσεις**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Σοφία Γ. Ξενέλλη**



Αθήνα 2022

Τριμελής Επιτροπή:

Άντα Διάλλα , Καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Ιστορίας στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπουσα).

Όλγα Αλεξανδροπούλου , Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ρωσικής Λογοτεχνίας στο Τμήμα Ρωσικής Γλώσσας και Φιλολογίας και Σλαβικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Βαρβάρα Ρούσσου, Μέλος Ε.Δι.Π. του τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

Copyright © Σοφία Γ. Ξενέλλη.

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται το ζήτημα του ζάουμ , της υπέρλογης δηλαδή γλώσσας που προέκυψε από τους πειραματισμούς των ρώσων φουτουριστών. Η λέξη ζάουμ (zaum) στα ρωσικά προκύπτει από την συνένωση της πρόθεσης za που σημαίνει υπέρ και του ουσιαστικού um που σημαίνει νους. Πρόκειται για έναν τρόπο έκφρασης που επιδιώκει να υπερβεί τα όρια του νου και της κοινής λογικής και να κατακτήσει την ελευθερία μέσω μιας ιδιάζουσας μορφής ποιητικού λόγου που παραβιάζει συντακτικούς , γραμματικούς και μορφολογικούς κανόνες. Εξετάζεται η βασική περίοδος δημιουργίας του ζάουμ, δηλαδή το διάστημα 1910-1913 και τα μανιφέστα που σχετίζονται με αυτό , οι θεμελιωτές του Αλεξέι Κρουτσόνιχ και Βελιμίρ Χλέμπνικοφ και δυο σημαντικά έργα, ενδεικτικά της ζάουμ δημιουργίας, όπως το ποίημα Dyr Bul Schyl και το ποίημα Veselie, από το φουτουριστικό βιβλίο Mirskontsa (Ο κόσμος από το τέλος). Στα έργα αυτά προκύπτουν θέματα όπως η ερωτική ορμή , η βία, η έκφραση του συναισθήματος στην ίδια τη μορφή της λέξης, η ανατροπή της γραμμικότητας του χρόνου αλλά και της αφηγηματικής ροής και άλλα πολλά που εξαρτώνται από την οπτική του αναγνώστη. Σε αυτά όπως και σε άλλα υπέρλογα έργα το λάθος λογίζεται ως μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας και σκοπός του ποιήματος μοιάζει να είναι όχι απλά να διαβαστεί αλλά να αποτελέσει βιωματική εμπειρία για τον αναγνώστη. Η αμφισημία των γραμμάτων , των λέξεων , των εννοιών αλλά και των εικαστικών στοιχείων που συνδιαλέγονται με τα γλωσσικά στοιχεία καλεί τον αναγνώστη σε ένα “παιχνίδι” αποκρυπτογράφησης που μπορεί να έχει διαφορετικό αποτέλεσμα για τον καθένα από εμάς. Η ίδια αυτή αμφισημία συνδέεται από μελετητές με την αμφισημία της ψηφιακής ποίησης και την ελεύθερη «πλοήγηση» που χαρακτηρίζει το υπερκείμενο. Στο ζάουμ παρατηρούμε , τρόπον τινά, έναν πρόωμο «θάνατο του συγγραφέα» μέσα από την ισχυροποίηση του ρόλου του αναγνώστη , ο οποίος δεν διαβάζει απλώς αλλά συνθέτει νοήματα. Πάνω απ’ όλα μέσω του ζάουμ αντιλαμβανόμαστε ότι η γλώσσα δεν είναι μόνο πνεύμα αλλά και ύλη , έχει σχήμα και ήχο, ενώ μέσα από τους υπέρλογους σχηματισμούς του ζάουμ η γλώσσα καταφέρνει να επαναστατήσει και να αποδείξει ότι μπορεί να είναι αυθύπαρκτη και ανεξάρτητη του νοήματος που αποδίδεται σε αυτή.

## Summary

The thesis at hand is concerned with the issue of zaum, the transrational language that emerged from the experimentations of Russian futurists. The word zaum itself, is a result of the combination of the Russian prefix za, which means beyond, and the noun um which stands for mind. Zaum is a way of expression that seeks to transcend the limits of the mind and common sense and to conquer freedom through a peculiar form of poetic discourse that ignores syntactic, grammatical and morphological rules. This thesis examines the period 1910-1913 of zaum creation, the manifests and the founders of zaum Alexei Kruchenykh and Velimir Chlebnikov. Part of this thesis is also the study and analysis of two major zaum creations: the puzzling poem Dyr Bul Schyl and the poem Veselie from the fascinating futuristic book Mirskontsa (*Worldbackwards*). From these poems themes such as erotic urge, violence, disruption of time along with the disruption of linearity of the narration, emerge according to the reader's point of view. In zaum creation mistake is concerned to be a part of the creative process and the whole purpose of a poem is not so much to be read, as to be an actual experience for the reader. The ambiguity which lies to the handwritten letters, words and pictorial elements, always in an open dialogue with the linguistic elements, indulges the reader into a game of resolving poetic puzzles in a way that holds different outcomes for each and every one of us. This ambiguity is considered to be by some scholars similar with the ambiguity of digital poetry and the breach of linearity that we experience with the hypertexts. Zaum may convey a premature "death of the author" since the reader grows strong enough to create his own concepts by the clues given inside these transrational creations. But mostly, zaum reveals us the materiality of language, since we can experience its different shapes and sounds. At the same time zaum calls our attention to the fact that language is art and creation regardless of the existence of meaning and purpose in it.

## **Περιεχόμενα**

Εισαγωγή	σ.1
Η Ρωσία των αρχών του 20 <sup>ου</sup> αιώνα	σ.4
Το ζάουμ και οι θεμελιωτές του	σ.11
Μανιφέστα και πρώτες υπέρλογες δημιουργίες	σ.14
Η σχέση του ζάουμ με την ανάπτυξη της γλωσσολογίας	σ.26
Η σχέση του ζάουμ με τον ρωσικό φορμαλισμό	σ.30
Ο χωροχρόνος και η έννοια της ανώτερης διαίσθησης του Π.Ντ.Ουσπένσκι σε σχέση με το ζάουμ	σ.35
“Mirskontsa” «Ο κόσμος από το τέλος»	σ.37
Αντί επιλόγου	σ.42
Παράρτημα	σ.46
Βιβλιογραφία	σ.57

## **Zaum/υπέρλογη ποίηση.**

### **Το μικρό «επεισόδιο» της ρωσικής πρωτοπορίας με τις εκτενείς προεκτάσεις<sup>1</sup>**

*«Στις αρχές του αιώνα μας , μια οξύτατη μεθοδολογική κρίση σε διάφορους τομείς έρευνας βρισκόταν ήδη σε εξέλιξη. Η κοσμοθεωρία που είχε κυριαρχήσει στο χώρο της ευρωπαϊκής διανόησης επί αρκετές δεκαετίες επανεξετάστηκε και αποδείχτηκε ελλιπής. Με τον κλονισμό της θεμελιώδους υπόθεσης του θετικιστικού ντετερμινισμού , μια δραστική αναθεώρηση των λογικών βάσεων όλων των επιστημών πρόβαλλε σαν επιτακτική ανάγκη»<sup>2</sup>*

*Βίκτωρ Έρλιχ, 1955*

### **Εισαγωγή**

Αφορμή για αυτή την εργασία στάθηκε η παρατήρηση της σημασίας που έχει η γλώσσα για τη σύγχρονη τέχνη. Η μορφή της γλώσσας , ο ήχος της και συχνά η υφή της, στα ανάγλυφα αποτυπώματα γραφής των εικαστικών βιβλίων (livres d'artistes) που αναβιώνουν σήμερα , αποτελούν κομμάτι της σύγχρονης δημιουργίας, που αξιοποιεί πλέον στο έπακρο τις νέες τεχνολογίες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο επιτυγχάνεται η σύνθεση των τεχνών που οραματίζονταν οι ρώσοι φουτουριστές χρόνια πριν. Η ζωγραφική σήμερα μπορεί να συνομιλεί με την ποίηση και τη sound art παράγοντας ένα υβρίδιο έργο τέχνης που όμως εντάσσεται φυσικώ τω τρόπω στους χώρους της τέχνης. Στόχος της εργασίας αυτής, είναι να ανασύρει μια άλλη υβρίδια μορφή τέχνης και έκφρασης από το παρελθόν της Ρωσίας. Πρόκειται για το ζάουμ (zaum), μια υπέρλογη γλώσσα και καλλιτεχνική έκφραση που αναδεικνύει τη μορφή , τον ήχο και τις υφές της γλώσσας σε έναν ανοιχτό διάλογο με την ζωγραφική. Αν και η σχέση του ζάουμ με τη σύγχρονη τέχνη δεν πρόκειται να αναλυθεί στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, ευελπιστώ η πρώτη αυτή γνωριμία με το υπέρλογο να σταθεί ως αφορμή για νέες δημιουργίες και ενδιαφέρον για έναν ιδιόμορφο ποιητικό λόγο που έχει βρεθεί για αρκετά χρόνια στο περιθώριο της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης.

Αντικείμενο της εργασίας θα αποτελέσουν οι βασικοί εκπρόσωποι του ζάουμ , που γεννήθηκε στη Ρωσία της δεκαετίας του 1910 στο πλαίσιο του ρωσικού φουτουρισμού , τα μανιφέστα τους, το ιστορικό πλαίσιο του φαινομένου, καθώς επίσης και τα βασικά χαρακτηριστικά και οι ιδιομορφίες του. Θα σχολιαστεί επίσης, η σχέση του ζάουμ με την ανάπτυξη της γλωσσολογίας , το ρωσικό φορμαλισμό και τις θεωρίες του φιλοσόφου Π.Ντ Ουσπένσκι. Όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, το ζάουμ είναι ένας τρόπος δημιουργίας που κινείται σε έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ εικαστικής και λογοτεχνικής έκφρασης. Η εργασία αυτή

---

<sup>1</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego , San Diego State University Press, 1996 ,σ.3 .“What might seem to be a minor episode in Russian avant-garde poetry has very broad implications and a historical scope that ranges from Plato to current theories of language and literature” .

<sup>2</sup> Παρατίθεται στο : Μίλτος Φραγκόπουλος , *Βελμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ* , σειρά Trivium, Αθήνα , εκδ. Εστία ,1995, σ.11.

επικεντρώνεται περισσότερο στα γλωσσικά στοιχεία του, χωρίς όμως να παραλείπονται οι αναφορές στο “διάλογο” μεταξύ γλωσσικού και εικαστικού στοιχείου. Αξίζει να σημειωθεί, ότι αν και χαρακτηρίζεται το «μικρό επεισόδιο της ρωσικής πρωτοπορίας», τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, η αφάνεια στην οποία περιέπεσε μαζί με άλλα κινήματα της ρωσικής πρωτοπορίας κατά τη σταλινική περίοδο και η περιορισμένη έρευνα γύρω από αυτό το καθιστούν ένα αρκετά περίπλοκο ζήτημα με εκτενές ερευνητικό πλαίσιο.

Η λέξη *zaum* προκύπτει στα ρωσικά από την συνένωση της πρόθεσης *za* που σημαίνει πέρα/υπέρ και *um* που σημαίνει νους<sup>3</sup>. Η ίδια η ονομασία που επιλέχθηκε για τη γλώσσα αυτή προδίδει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της, τη σύνθεση λέξεων για τη παραγωγή νεολογισμών και για την απελευθέρωση της γλώσσας από την υπηρεσία συγκεκριμένων νοημάτων. Μεταφράζεται ως υπέρλογο καθώς βασικός στόχος της είναι η υπέρβαση της συμβατικής λογικής<sup>4</sup>. Η υπέρβαση αυτή επιδιώκεται μέσα από την απόλυτη εκφραστική ελευθερία που επιτρέπει η παραβίαση κανόνων γραμματικής, συντακτικού και φωνολογίας. Το απόλυτο αυτό πλαίσιο ελευθερίας αποτελεί και τη βασική πρόκληση για τον μελετητή καθώς το ζάουμ επιτρέπει ένα ευρύ φάσμα αλλαγών και αυτοσχεδιασμών επενδύοντας στη προσωπική γραφή του εκάστοτε δημιουργού. Έτσι, αν και αποδίδονται κάποια γενικά χαρακτηριστικά στο ζάουμ από τους θεμελιωτές του, τους φουτουριστές ποιητές Αλεξέι Κρουτσόνιχ (1886-1968) και Βελιμίρ Χλέμπνικοφ (1885-1922), αυτά συχνά αλλάζουν ή και αναιρούνται από άλλους ποιητές ή ακόμα και από τους ίδιους.

Για αυτό το λόγο χρειάστηκε να επιλέξω για τη συγκεκριμένη εργασία ορισμένα μέρη από την ιστορία του ζάουμ για ανάλυση, επικεντρώνοντας στην υπέρλογο δημιουργία της περιόδου 1910-1913. Μέσα σε αυτή τη περίοδο εκπονούνται δύο πολύ σημαντικά έργα: το υπέρλογο ποίημα *Dyr Bul Schyl* (1913) του Αλεξέι Κρουτσόνιχ με σχέδιο του ζωγράφου Μιχαήλ Λαριόνοφ (1881-1964) και το φουτουριστικό βιβλίο *Mirskontsa* («Ο κόσμος από το τέλος» 1912) το οποίο είναι αποτέλεσμα συνεργασίας των ποιητών Αλεξέι Κρουτσόνιχ, Βελιμίρ Χλέμπνικοφ και των ζωγράφων Νατάλια Γκοντσάροβα (1881-1962), Μιχαήλ Λαριόνοφ, Νικολάι Ρογκόβιν και Βλαντιμίρ Τάτλιν (1885-1953)<sup>5</sup>. Τα έργα αυτά επιλέχθηκαν για ανάλυση αφενός γιατί μέσα από αυτά γίνεται περισσότερο κατανοητός ο μηχανισμός λειτουργίας του ζάουμ, τα είδη και τα νοήματά του και αφετέρου γιατί πρόκειται για έργα για τα οποία κατάφερα να συλλέξω τις περισσότερες πληροφορίες με βάση τη διαθέσιμη βιβλιογραφία.

Για τον Gerald Janeczek, τον βασικό μελετητή του ζάουμ το έργο του οποίου αποτέλεσε και τη βάση για την εργασία αυτή, η αρχή του ζάουμ βρίσκεται στην έκδοση του ποιήματος “*Dyr Bul Schyl*” το 1913 στο περιοδικό *Pomada*<sup>6</sup>. Ωστόσο, προηγείται χρονολογικά το ποίημα του Βελιμίρ Χλέμπνικοφ “*Zakliatie Smekhom*”(Χρησμός του γέλιου), το οποίο εκδόθηκε το 1908-

<sup>3</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών. 100 χρόνια από το πρώτο μανιφέστο των Ρώσων Φουτουριστών*, επιμέλεια: Μαρία Τσαντσάνογλου– Αγγελική Χαριστού, Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2010, σ.39 και Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.22.

<sup>4</sup> Ο όρος ζάουμ μεταφράζεται στην ελληνική βιβλιογραφία ως υπέρλογο (Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3) και στην αγγλική ως *transrational* (Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1)).

<sup>5</sup> The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/199083/worldbackwards-mirskontsa> (πρόσβαση: 25/1/2022) και MOMA, Art and Artists [https://www.moma.org/collection/works/13406?association=illustratedbooks&page=1&parent\\_id=13396&sov\\_re\\_ferrer=association](https://www.moma.org/collection/works/13406?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=13396&sov_re_ferrer=association) (πρόσβαση: 25/1/2022).

<sup>6</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.49.

1909<sup>7</sup>. Ο Janecsek διατηρεί αμφιβολίες για το αν και κατά πόσο οι ποιητικές δημιουργίες του Χλέμπνικοφ εντάσσονται στο ζάουμ γι' αυτό και τοποθετεί την αρχή του ζάουμ στο 1913<sup>8</sup>. Ένας άλλος παράγοντας που δυσχεραίνει τη χρονολόγηση του ζάουμ με ακρίβεια είναι, σύμφωνα με την Douglas, η πιθανότητα πολλοί Ρώσοι φουτουριστές να προσπάθησαν να καλύψουν τις ημερομηνίες των πρώτων εκδόσεων προκειμένου να αποφύγουν συνδέσεις με το κίνημα του ιταλικού φουτουρισμού<sup>9</sup>. Συμβατικά μπορούμε να τοποθετήσουμε την αρχή του ζάουμ περί το 1909-1910 μαζί με την αρχή του ρωσικού φουτουριστικού κινήματος, λαμβάνοντας υπόψη τα απομνημονεύματα του φουτουριστή ποιητή Βασίλι Καμένσκι (1884-1961) αλλά και τη χρονολόγηση του ποιητή και θεωρητικού Μπενεντίκτ Λίβσιτς (1887-1938), ο οποίος έγραψε και την πρώτη ιστορία του ρωσικού φουτουρισμού<sup>10</sup>. Έργο ορόσημο για το ζάουμ και τον καθορισμό της αρχής του αποτελεί η έκδοση της πρώτης ανθολογίας Sadok Sudei (Το Δόκανο των Δικαστών) το 1910, της πρώτης ανθολογίας που προέκυψε από τη συνεργασία ποιητών και ζωγράφων<sup>11</sup>. Το βέβαιο είναι ότι το ζάουμ εμφανίζεται σε μια περίοδο αλλαγών σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, αλλαγές που μοιάζουν να αντικατοπτρίζονται στην “ρευστική” και ακαθόριστη φύση του. Σημαντικός παράγοντας είναι η εκβιομηχάνιση της Ρωσίας που αλλάζει ριζικά τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, κλονίζει καθιερωμένες αντιλήψεις και απαιτεί μια ταχύτατη προσαρμογή σε νέα δεδομένα. Όπως σημειώνει ο Argan αναφορικά με τα μοντέρνα κινήματα: «γύρω στο 1910, τον ενθουσιασμό για τη βιομηχανική πρόοδο διαδέχεται η επίγνωση του μετασχηματισμού που επενεργούσε η βιομηχανική πρόοδος στις ίδιες τις δομές της ζωής και των κοινωνικών δραστηριοτήτων»<sup>12</sup>. Η επίγνωση αυτή έρχεται σε μια ιδιαίτερη εποχή για τη Ρωσία, όπου τα ζητήματα του εκμοντερνισμού της κοινωνίας καθώς και της πραγμάτευσης/αναπραγμάτευσης της ρωσικής εθνικής ταυτότητας καθίστανται κεντρικά.

---

<sup>7</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.159.

<sup>8</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.4.

<sup>9</sup> Charlotte Douglas, “The New Russian Art and Italian Futurism.” *Art Journal*, vol. 34, no. 3, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1975, pp. 229–39, <https://doi.org/10.2307/775994>.

<sup>10</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.28.

<sup>11</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.28.

<sup>12</sup> Giulio Carlo Argan -Achille Bonito Oliva, *L'Arte Moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Μιλάνο, R.C.S.Libri S.p.A., 2002, μτφρ. Μαρία Σπυριδοπούλου, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970. Η τέχνη στην καμπή του 21<sup>ου</sup> αιώνα*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014.

## Η Ρωσία των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα

Ιδιαίτερα σημαντική για τη γέννηση του ζάουμ και του κινήματος του ρωσικού φουτουρισμού στο οποίο εντάσσεται είναι , η διεύρυνση του αστικού δημόσιου χώρου που πραγματοποιήθηκε στη Ρωσία ως αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισής της<sup>13</sup>. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα υπήρξε σημαντική αύξηση του αριθμού των εργοστασίων με αποτέλεσμα την συγκέντρωση μεγάλου πληθυσμού στα αστικά κέντρα. Παράλληλα, αναπτύχθηκε ο τύπος και η αγορά των βιβλίων , ενώ η πληροφορία έγινε προσιτή σε περισσότερο κόσμο λόγω της μείωσης των ποσοστών αναλφαβητισμού και της ανάπτυξης των δικτύων μεταφοράς. Τα θεμέλια για τις αλλαγές αυτές τέθηκαν ήδη από την εποχή της διακυβέρνησης του τσάρου Αλέξανδρου ΙΙ (1855-1881) ο οποίος κατήργησε τον θεσμό της δουλοπαροικίας και διέυρυνε την εκπαίδευση<sup>14</sup>. Ενδεικτικά, τα ποσοστά εγγραμματος ανήλθαν στο 40% (με μεγαλύτερο ποσοστό στις πόλεις) από την δεκαετία του 1850 έως τις παραμονές του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου. Κατά την περίοδο 1860-1914 ο αριθμός των βιβλίων που εκδόθηκαν ανήλθε από 2.085 σε 32.338 και ο αριθμός των περιοδικών από 170 σε 606 το 1900<sup>15</sup>. Ο καθημερινός τύπος διαμόρφωσε τον μοντέρνο άνθρωπο με ειδήσεις που αφορούσαν τεχνολογικές και επιστημονικές εξελίξεις , την ισχυροποίηση των πολιτιστικών ιδρυμάτων και την ανάπτυξη των κοινωνικών οργανώσεων (επιστημονικών , τεχνικών και φιλανθρωπικών). Ταυτόχρονα όμως ξεκινούσε και ένας βομβαρδισμός από ειδήσεις που μετέφεραν αυτό που θεωρούνταν ως αποτέλεσμα του ανεξέλεγκτου ανερχόμενου καπιταλισμού<sup>16</sup>. Η εκρηκτική διεύρυνση της αγοράς οδήγησε σε μια τάση αξιολόγησης των υλικών αγαθών έναντι των πνευματικών που από πολλούς λογίζονταν ως αιτία διαφθοράς της λαϊκής πολιτιστικής παράδοσης. Ενδεικτικά, ο Χλέμπνικοφ φανερά προβληματισμένος από την επιρροή της Δύσης στη Ρωσία σε ένα από τα ποιήματά του αναφέρει «Η Ρωσία είναι μια διευρυμένη ήπειρος / που διαλάλησε στη διαπασών τη φωνή της Δύσης»<sup>17</sup>. Ένα μεγάλο μέρος των ειδήσεων της εποχής αφορούσαν τρομοκρατικές ενέργειες , δολοφονίες , απάτες , αύξηση της πορνείας και των εγκλημάτων σεξουαλικού τύπου, αύξηση της θνησιμότητας (από ασθένειες όπως η σύφιλη οπότε θεωρούνταν αποτέλεσμα της χαλάρωσης των ηθών ή η χολέρα ως αποτέλεσμα της αστικής συμφόρησης) καθώς επίσης και επιδημία αυτοκτονιών<sup>18</sup>. Ο καταγιγισμός αυτός πληροφοριών αντιφατικού χαρακτήρα σόκαρε τον μοντέρνο άνθρωπο, ο οποίος αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στην ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο και τον φόβο για την έλλειψη ελέγχου πάνω σε αυτό.

Παράλληλα εκτυλίσσονταν πολύ σημαντικά πολιτικά ζητήματα, καθώς το 1905 η Ρωσία δοκιμάστηκε από την ήττα της στον ρωσο-ιαπωνικό πόλεμο και την οικονομική και διοικητική κρίση που ξέσπασε λόγω του ανοιχτού μετώπου στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο<sup>19</sup>. Η λαϊκή

---

<sup>13</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia. Volume III. The twentieth century*, Cambridge , Cambridge University Press, 2006 , σ.77.

<sup>14</sup> Abbott Gleason (επιμ.), *A Companion to Russian History. Blackwell Companions to World History*, Blackwell Publishing, 2009, σ. 232.

<sup>15</sup> Abbott Gleason (επιμ.), *A Companion to Russian History...*,ό.π.(σημ.14), σ. 232.

<sup>16</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.78.

<sup>17</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος , *Βελμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.15.

<sup>18</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.78.

<sup>19</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.19.

δυσaráσκεια και οι σοσιαλιστικές ιδέες διαδόθηκαν γρήγορα με αποτέλεσμα εργατικές κινητοποιήσεις. Στις 9 (22) Ιανουαρίου του 1905 η ειρηνική διαμαρτυρία του λαού διαλύθηκε από την δολοφονική παρέμβαση του στρατού και η μέρα έμεινε γνωστή στην ιστορία ως η «Ματωμένη Κυριακή»<sup>20</sup>. Το γεγονός αυτό υπήρξε η αφορμή για νέες απεργιακές κινητοποιήσεις εναντίον της μοναρχίας που οδήγησαν στο μανιφέστο της 17<sup>ης</sup> Οκτωβρίου του 1905 το οποίο διακήρυσσε ελευθερία συνείδησης, λόγου, συνεδρίασης και ενώσεων. Πρακτικά ωστόσο, το μανιφέστο δεν τηρήθηκε από τις αρχές. Ο λόγος ήταν πάντα ελεγχόμενος για παραβιάσεις του ανεκτού ορίου ενώ επιβάλλονταν και πρόστιμα. Τη περίοδο 1906-1907 και επί πρωθυπουργίας του Πιότρ Στολίπιν (1907-1911) αρκετές εκδόσεις απαγορεύτηκαν και μέσα σε λίγους μήνες πάνω από χίλιοι άνθρωποι εκτελέστηκαν με την κατηγορία της ανταρσίας<sup>21</sup>. Παράλληλα, ο Στολίπιν επεμβαίνοντας στον εκλογικό νόμο μείωσε την αντιπροσώπευση των αγροτών, των εργατών και των μη ρωσικών εθνοτήτων στη νέα Δούμα στοχεύοντας στον περιορισμό της κριτικής προς την κυβέρνηση<sup>22</sup>. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η Ρωσική Αυτοκρατορία συμπεριλάμβανε ένα μεγάλο ποσοστό μη ρωσικών μειονοτήτων, όπως Ουκρανούς, Πολωνούς, Τούρκικους λαούς, Ρομά, Εβραίους, Γεωργιανούς, Αρμένιους και άλλους. Πολλές από αυτές τις μειονότητες -που ωστόσο από το 1897 και εξής αποτελούσαν αρκετά μεγάλο μέρος της αυτοκρατορίας για να χαρακτηρίζονται μειονότητες - τη περίοδο από τα τέλη του 1800 έως τις αρχές του 1900 άρχισαν να διεκδικούν την αυτονομία τους. Η ρωσική κυβέρνηση ήδη από τα τέλη του 1800 είχε ξεκινήσει να εφαρμόζει μια πολιτική εκρωσισμού επιβάλλοντας τα ρωσικά ως μοναδική γλώσσα του κράτους. Η πολιτική αυτή οξύνθηκε την περίοδο της πρωθυπουργίας του Στολίπιν και της κυβέρνησης του Νικόλαου ΙΙ ο οποίος κατηγορούσε τους μη-Ρώσους και κυρίως τους εβραίους για την επανάσταση του 1905<sup>23</sup>. Για τον Νικόλαο ΙΙ και τους εθνικιστές συμμάχους του είχε έρθει η στιγμή για μια κοινωνία βασισμένη στις «μοναδικές Ρωσικές αρχές», το οποίο σήμαινε «ενότητα μεταξύ του Τσάρου και όλων των Ρως»<sup>24</sup>.

Με την είσοδο της Ρωσίας στον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο στις 16 Ιουλίου του 1914 ένα μεγάλο μέρος της Ρωσικής Αυτοκρατορίας τέθηκε υπό στρατιωτικό νόμο. Το καθεστώς λογοκρισίας διευρύνθηκε υπό το φόβο πρακτόρων από τη Γερμανική πλευρά και Ρώσοι πολίτες με γερμανόφωνα ονόματα, όπως πολλοί Εβραίοι αποτέλεσαν στόχο των αρχών. Φυσικά ο «Προσωρινός Θεσμός για την Στρατιωτική Λογοκρισία»<sup>25</sup> που καθιερώθηκε εκείνη τη περίοδο λειτούργησε ως μέσο παρακολούθησης και αποφυγής ανταρσίας και νέων επαναστατικών ενεργειών. Για πρώτη φορά ο στρατός άρχισε να παρακολουθεί την αλληλογραφία των στρατιωτών για σημάδια απειθαρχίας και δυσaráσκειας προς τη μοναρχία, ενώ μετά την Μεγάλη Υποχώρηση του 1915 και την επανεμφάνιση μιας ισχυρής εναντίωσης προς τη μοναρχία στη Δούμα, το καθεστώς παρακολούθησης επεκτάθηκε και στους απλούς πολίτες. Παράλληλα, υπήρξε μεγάλη προπαγάνδα προς τους νεοσύλλεκτους για την προάσπιση του Ρωσικού σκοπού με τη συμμετοχή στο πόλεμο<sup>26</sup>. Οι δυσμενείς για τη Ρωσία συνέπειες του πολέμου και η

---

<sup>20</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*, ό.π. (σημ.3), σ.19 και Abbott Gleason (επιμ.), *A Companion to Russian History...* σ.257.

<sup>21</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.69.

<sup>22</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.69.

<sup>23</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.90.

<sup>24</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.90.

<sup>25</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.99.

<sup>26</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.99.

αυξανόμενη δυσαρέσκεια προς το τσαρικό καθεστώς οδήγησαν σταδιακά στην Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Με την ανάληψη της εξουσίας από τους Μπολσεβίκους το 1918 ο ρωσικός στρατός αποχώρησε από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ την ίδια περίοδο ξεκίνησε και ο εμφύλιος πόλεμος στη Ρωσία γνωστός και ως πόλεμος μεταξύ Κόκκινων και Λευκών<sup>27</sup>.

## Ο κόσμος της τέχνης

Η περίοδος 1910-1930 συνιστά για τη Ρωσία μια περίοδο καλλιτεχνικής έκρηξης που συνοδεύεται και πλαισιώνεται από την αμφισβήτηση και εν τέλει την ανατροπή του Τσαρικού καθεστώτος. Ένα πλήθος καλλιτεχνικών κινημάτων με αρκετά διακριτά χαρακτηριστικά και κοινό γνώμονα την ανάδειξη της αυτόνομης και αναμφισβήτητης αισθητικής αξίας αυτού καθεαυτού του αντικειμένου εμφανίστηκαν τη περίοδο αυτή και συνιστούν αυτό που συμβατικά ονομάζουμε ρωσική πρωτοπορία<sup>28</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η διεκδίκηση αυτονομίας καλλιτεχνικών κινημάτων έλαβε χώρα σε μια περίοδο αυτονόμησης του προσωπικού λόγου έναντι του κυβερνητικού, καθώς επίσης και επιδίωξης αυτονομίας από μη ρωσικές εθνότητες της αυτοκρατορίας.

Το 1909 μέσα στο πλαίσιο εκβιομηχάνισης της Ρωσίας που συνοδεύτηκε όπως είδαμε από την ισχυροποίηση των εργατικών και σοσιαλιστικών κινημάτων, γεννήθηκε ο ρωσικός φουτουρισμός ή κυβοφουτουρισμός. Τη χρονιά αυτή συγκεντρώθηκαν στο διαμέρισμα του ποιητή Βασίλι Καμένσκι ο ποιητής και ζωγράφος Νταβίντ Μπουρλιούκ<sup>29</sup>, ο αδερφός του Νικολάι, ο ποιητής Βίκτωρ (Βελμίρ) Χλέμπνικοφ και η ποιήτρια και ζωγράφος Έλενα Γκουρό για να συζητήσουν τη προετοιμασία της ανθολογίας *Sadok Sudei* (το Δόκανο των Δικαστών)<sup>30</sup>. Έτσι, το κίνημα του φουτουρισμού στη Ρωσία συνδέθηκε εξ αρχής με τη ποίηση. Το πρώτο αμιγώς ρωσικό κίνημα της ρωσικής πρωτοπορίας, όπως χαρακτηρίζει η Τσαντσάνογλου τον κυβοφουτουρισμό<sup>31</sup>, συνιστά μέσω των πειραματισμών του το εφαλτήριο και για τα υπόλοιπα κινήματα της πρωτοπορίας<sup>32</sup>. Πρόκειται για ένα κίνημα το οποίο συνδυάζει στοιχεία του γαλλικού κυβισμού και του ιταλικού φουτουρισμού γι' αυτό και χρησιμοποιήθηκε για να το χαρακτηρίσει η σύνθετη λέξη κυβοφουτουρισμός το 1913 από τον Ρώσο κριτικό Κορνέι Τσουκόφσκι<sup>33</sup>. Βασικά χαρακτηριστικά του είναι η κατάτμηση της φόρμας και η ανασύνθεσή της με τρόπο που να αποδίδει την κίνηση. Στην ποίηση η κατάτμηση της μορφής αντικαθίσταται από την κατάτμηση της λέξης και την ανασύστασή της σε μια νέα μορφή. Η νέα αυτή μορφή θα πρέπει να είναι ικανή να φέρει πολλαπλά νοήματα αναπαράγοντας έτσι το στοιχείο της κίνησης και της πολυπρισματικής θέασης που παρατηρείται στη ζωγραφική. Από την ενσωμάτωση των κυβοφουτουριστικών στοιχείων στη ποίηση προέκυψε το ζάουμ, στο οποίο όπως επισημαίνει ο

<sup>27</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.22.

<sup>28</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.24.

<sup>29</sup> Ο David Davidovich Burluk (1882-1967) με καταγωγή από τους Κοζάκους της Ουκρανίας ήταν ποιητής, θεωρητικός, ζωγράφος, εικονογράφος βιβλίων και εκδότης. Σχετίστηκε με τον ρωσικό φουτουρισμό (από πολλούς θεωρείται ο "πατέρας" του κινήματος) και με τον νέο-πριμιτιβισμό.

<sup>30</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.28.

<sup>31</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.28.

<sup>32</sup> Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Giulio Einaudi editore, Τορίνο, 1959,μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, *Ο Μαγιακόφσκι και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο*, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος, 1977, σ. 16.

<sup>33</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.31.

Janecek «η έλλειψη σύνταξης μπορεί να συγκριθεί με την απουσία αναπαραστατικού σκηνικού σε έναν πίνακα»<sup>34</sup>. Θα πρέπει ωστόσο στο σημείο αυτό να επισημάνουμε ότι αν και το ζάουμ ανήκει στον ρωσικό φουτουρισμό αυτό δεν σημαίνει ότι όλα τα φουτουριστικά ποιήματα μπορούν να χαρακτηριστούν ως ζάουμ. Ένα ποίημα για παράδειγμα που διατηρεί τη θεματολογία του φουτουρισμού, δηλαδή τον ενθουσιασμό για το μέλλον και την απόρριψη των κλασικών αξιών, αλλά δεν παραποιεί την ίδια του τη μορφή μέσω της παραβίασης κανόνων συντακτικού ή γραμματικής, δεν εντάσσεται στο ζάουμ.

Τον Απρίλιο του 1910 εκδόθηκε από τις εκδόσεις του μουσικού Μιχαήλ Ματιούσιν σε χαρτί ταπετσαρίας η ανθολογία Sadok Sudei (Το Δόκανο των Δικαστών) (εικ.1). Συμπεριλάμβανε ποιήματα των Νταβίντ και Νικολάι Μπουρλιούκ, του Βασίλι Καμένσκι, του Βελιμίρ Χλέμπνικοφ, της Έλενα Γκουρό και της αδερφής της Εκατερίνα Νίζεν, του Σεργκέι Μιασογιέντεφ και του Α.Γκέι, ενώ η εικονογράφηση ήταν των Νταβίντ και Βλαντιμίρ Μπουρλιούκ. Το βιβλίο αυτό θεωρείται εξαιρετικά σπάνιο καθώς δεν κυκλοφόρησε τελικά ποτέ στο εμπόριο αλλά διασώθηκαν μόνο τα είκοσι αντίτυπα που πήρε ο Καμένσκι από το τυπογραφείο<sup>35</sup>. Τον Φεβρουάριο του 1913 ωστόσο κυκλοφόρησε η δεύτερη ανθολογία με τον τίτλο Sadok Sudei II<sup>36</sup> (εικ.2) με ποιήματα των Ελένα Γκουρό, Νταβίντ Μπουρλιούκ, Βελιμίρ Χλέμπνικοφ, Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι<sup>37</sup>, Αλεξέι Κρουτσόνιχ, Μιχαήλ Λίβσιτς, Εκατερίνα Νίζεν και με εικονογράφηση των Ελένα Γκουρό, Νατάλια Γκοντσαρόβα, Μιχαήλ Λαριόνοφ και των αδερφών Νταβίντ και Βλαντιμίρ Μπουρλιούκ. Στο μανιφέστο που περιλαμβάνεται στο Δόκανο των Δικαστών II (Sadok Sudei II) θεμελιώνονται οι βασικές αρχές που διέπουν την υπέρλογη γλώσσα χωρίς όμως αυτή ακόμα να έχει κατονομαστεί. Η συνεργασία ποιητών και ζωγράφων με σκοπό την κοινή δημιουργία εκφράζει την κυρίαρχη για τη ρωσική πρωτοπορία ιδέα της σύνθεσης των τεχνών που αποτυπώνεται στο δοκίμιο που έγραψε το 1920 ο Βασίλι Καντίνσκι με τίτλο «Η μεγάλη Ουτοπία»<sup>38</sup>. Σε αυτό ο Καντίνσκι οραματίζεται την απόλυτη σύνθεση των τεχνών σε μια ενιαία, ένα όραμα που πραγματοποιείται εν μέρει στα φουτουριστικά βιβλία, όπου ζωγραφική, λογοτεχνία, κολλάζ και χειροποίητες τεχνικές βιβλιοδεσίας δημιουργούν το βιβλίο.

Το 1912, εμπνευσμένοι από τις δύο εκδόσεις του Sadok Sudei, τα μέλη της φουτουριστικής ομάδας «Υλαία» εξέδωσαν στο ομώνυμο αλμανάκ το μανιφέστο τους με τίτλο «Χαστούκι στο Κοινό Γούστο». Σε αυτό οι συγγραφείς του Νταβίντ Μπουρλιούκ, Αλεξέι Κρουτσόνιχ, Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι και Βελιμίρ Χλέμπνικοφ εκφράζουν τα ιδανικά της νέας τέχνης που έρχεται να ανατρέψει τα παλιά. Ορισμένα σημεία που εμφανίζουν ομοιότητες με το μανιφέστο του ιταλικού φουτουρισμού από τον εμπνευστή του Φ.Τ. Μαρινέτι (1876-1944) είναι

<sup>34</sup> Gerald Janecek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.63.

<sup>35</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.29.

<sup>36</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.30.

<sup>37</sup> Vladimir Vladimirovich Mayakovsky (1893-1930) Ρώσος ποιητής και θεατρικός συγγραφέας. Γεννήθηκε στο Μπαγκντάτι της Γεωργίας και ο πατέρας του είχε καταγωγή από τους Ουκρανούς Κοζάκους ενώ η μητέρα του ήταν επίσης Ουκρανικής καταγωγής. Εκπρόσωπος του Ρωσικού Φουτουρισμού και ενεργό μέλος από την ηλικία των 15 ετών στο Σοσιαλιστικό Δημοκρατικό Εργατικό Κόμμα. Φυλακίστηκε αρκετές φορές ενώ τα πρώτα του ποιήματα ξεκίνησε να τα γράφει όσο ήταν σε απομόνωση. Το 1910 ξεκίνησε να φοιτά στη Σχολή Τεχνών της Μόσχας όπου και γνωρίστηκε με τον φουτουριστή Νταβίντ Μπουρλιούκ. Ο Μαγιακόφκι έγραψε αρκετά θεατρικά έργα που παραμένουν επίκαιρα μέχρι το 1930 οπότε και αυτοκτόνησε. Τα δυο τελευταία έργα του ήταν ο Κοριός (1928) και το Λουτρό (1929).

<sup>38</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.27.

τα εξής : «Μόνο εμείς είμαστε το πρόσωπο των Καιρών μας. Με το κέρασ των καιρών θα σαλπίσουμε την τέχνη της λέξης» , «Το παρελθόν είναι στενό. Η Ακαδημία και ο Πούσκιν πιο ακατανόητοι κι από ιερογλυφικά» , «Θα πετάξουμε τον Πούσκιν, τον Ντοστογιέφσκι , τον Τολστόι κ.ά, από το Ατιόπλοιο της σύγχρονης ζωής» , «Από το ύψος των ουρανοξυστών ατενίζουμε την μηδαμινότητά τους»<sup>39</sup>. Αντίστοιχα στο μανιφέστο του ιταλικού Φουτουρισμού που δημοσιεύτηκε στις 20 Φεβρουαρίου του 1909 στη γαλλική Le Figaro (εικ.3) αναφέρονται τα εξής : « Μέχρι τώρα η λογοτεχνία εκθείαζε μια συγκαταβατική ακινησία, έκσταση και ονειροπόληση. Εμείς επιθυμούμε να δοξάσουμε την επιθετική δράση , την αεικίνητη επαγρύπνηση , τη ζωή στο μέγιστο το χαστούκι και τη γροθιά που χτυπάει» , «Πιστεύουμε ότι αυτός ο υπέροχος κόσμος έχει διανθιστεί από μια νέα ομορφιά , αυτή της ταχύτητας. Ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο , με το καπό του ανοιχτό , τους εξαντλημένους σωλήνες να πάλλονται σαν ερπετά με το ασάλινο μουγκρητό τους...ένα αυτοκίνητο που βρυχάται , που αγωνίζεται σαν οπλοπολυβόλο είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης»<sup>40</sup>.

Βλέπουμε λοιπόν ότι υπάρχουν κάποιες ομοιότητες μεταξύ των δύο κειμένων και κινήματων. Και στα δύο κινήματα είναι φανερή η γοητεία που ασκούσε η τεχνολογική πρόοδος και η επιθυμία για την αποδέσμευση από το περιοριστικό παρελθόν της κλασικής τέχνης και λογοτεχνίας. Ωστόσο, αν και είναι βέβαιη η επιρροή του ιταλικού φουτουρισμού στον ρωσικό, υπάρχουν θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ τους που οφείλονται στις διαφορετικές συνθήκες μέσα από τις οποίες αναδύθηκε το κάθε κίνημα. Το ζήτημα της συγγένειας μεταξύ των δύο κινήματων ξεκίνησε ήδη από την έκδοση της ανθολογίας – μανιφέστου «Χαστούκι στο Κοινό Γούστο» , όπου χρησιμοποιήθηκε ο όρος «butetlian»<sup>41</sup> για να εκφράσει τους υπέρμαχους του κινήματος. Ο όρος επινοήθηκε από τον Χλέμπνικοφ από τον μέλλοντα του ρήματος «είμαι» στα ρωσικά. Στα ελληνικά θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «εσομενιστές»<sup>42</sup>. Οι Ρώσοι φουτουριστές προσπάθησαν να καθιερώσουν την ονομασία «butetliane» και να αποποιηθούν την ονομασία «φουτουριστές» που τους προσέδιδε ο τύπος και οι κριτικοί αλλά εν τέλει την υιοθέτησαν το 1913 διακρίνοντας ωστόσο τη θέση τους από τους Ιταλούς Φουτουριστές. Τον Φεβρουάριο του 1914 όταν ο Μαρινέτι επισκέφθηκε την Πετρούπολη τα μέλη της ομάδας «Υλαία» απουσίαζαν σε περιοδεία, ενώ οπαδοί του ρωσικού φουτουρισμού πέταξαν αυγά κατά τη διάρκεια της ομιλίας του<sup>43</sup>. Τον Απρίλιο του 1914 διοργανώθηκε από την ιταλική πλευρά έκθεση φουτουριστών στην οποία υπήρχαν ελάχιστες ρωσικές συμμετοχές, αλλά ακόμα και αυτές ήταν τέτοιες που υπογράμμιζαν τη διαφορά μεταξύ των δύο κινήματων. Ένα παράδειγμα είναι το έργο του Νικολάι Κουλμπίν (1868-1917) ο οποίος αποφάσισε να στείλει το αυθεντικό σχέδιο για το εξώφυλλο του φουτουριστικού βιβλίου με τίτλο «Εκρηκτισμός» (εικ.4) που είχε εκδοθεί τον Ιούλιο του 1913 και συμπεριλάμβανε ζάουμ ποιήματα<sup>44</sup>. Η επιλογή ήταν στοχευμένη καθώς όταν ο Μαρινέτι επισκέφθηκε τη Μόσχα και τη Πετρούπολη ήρθε σε επαφή με τους ποιητικούς πειραματισμούς των Ρώσων αλλά δεν μπορούσε να αντιληφθεί τους μηχανισμούς παρέμβασής τους στη δομή της γλώσσας. Σύμφωνα με τα

<sup>39</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.119.

<sup>40</sup> Μετάφραση από τα αγγλικά από το <https://archive.org/details/FuturistManifesto> (πρόσβαση : 28/1/22)

<sup>41</sup> Susan P. Compton, "Italian Futurism and Russia." *Art Journal*, vol. 41, no. 4, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1981, pp. 343–48, <https://doi.org/10.2307/776444> και Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.30.

<sup>42</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.30.

<sup>43</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.33.

<sup>44</sup> Susan P. Compton, "Italian Futurism and Russia." ...,ό.π. (σημ.41), σ.346.

απομνημονεύματα του Λίβσιτς όταν ο Μαρινέτι έφτασε στη Ρωσία ρώτησε τον Κουλμπίν «Ζάουμ; Τι είναι αυτό;». Αξίζει επίσης να αναφέρουμε, ότι στο «Χαστούκι στο κοινό γούστο» γίνεται αναφορά στην «ομορφιά της αυτάρχειας (αυτόνομης) λέξης» ενώ καθορίζονται και διεκδικούνται τα δικαιώματα των ποιητών.

«Διατάζουμε να γίνουν σεβαστά τα δικαιώματα των ποιητών :

1. Στην αύξηση του όγκου του λεξιλογίου με αυθαίρετες και παράγωγες λέξεις (λεκτική αυτονομία).
2. Στην ανυπερβλήτη απέχθεια για τη γλώσσα που υπήρχε έως αυτούς .
3. Να απομακρύνουν με φρίκη από το περήφανο μέτωπο τους το στεφάνι της άσημης δόξας που φτιάξατε εσείς από σκουπόχαρτο.
4. Να στέκονται στο βράχο της λέξης «εμείς» , μέσα στη θάλασσα των σφυριγμάτων και της αποδοκιμασίας.»<sup>45</sup>

Στο ιταλικό μανιφέστο , ενώ γίνεται αναφορά στη ποίηση , δεν εντοπίζεται η συγκεκριμενοποίηση των διεκδικήσεων που βλέπουμε στο ρωσικό και συνιστούν ουσιαστικά τις βασικές αρχές της ζάουμ δημιουργίας.

Πέρα από τη μοναδικότητα του ζάουμ για τον ρωσικό φουτουρισμό, τα δυο κινήματα διαφέρουν εκ διαμέτρου και σε επίπεδο ιδεολογίας. Οι Ρώσοι Φουτουριστές την περίοδο των εργατικών κινητοποιήσεων συμμετείχαν ενεργά στις λαϊκές διεκδικήσεις ενώ ταυτόχρονα δοκίμαζαν τα όρια της μπουρζουαζίας και της εξουσίας με εκκεντρικά ντυσίματα και ζωγραφισμένα πρόσωπα (εικ.5). Ο Ιταλός φουτουριστής γοητευόταν από τις μηχανές, ενώ ο Ρώσος γοητευόταν περισσότερο από τον χειριστή της , τον προλετάριο. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι η αποκαλούμενη *Βιομηχανική μέθοδος* που εφάρμοσε ο μεγάλος σοβιετικός σκηνοθέτης Βσέβολοντ Μέγερχολντ (1874-1940) στο θέατρο βασιζόταν όχι στην κίνηση των μηχανών αλλά σε μια προσεκτική παρατήρηση και αναπαραγωγή της κινησιολογίας του εργάτη<sup>46</sup>. Αναφορικά με τη σχέση μεταξύ ιταλικού και ρωσικού φουτουρισμού ο Ρώσος ποιητής Βαλέρι Μπριούσοφ έγραψε : «Ο δυτικοευρωπαϊκός φουτουρισμός είναι το αποπαιδί των τελευταίων υπολειμμάτων του καπιταλισμού. Αντικατοπτρίζει την ιδεολογία από την οποία προκύπτουν οι ύμνοι στη σύγχρονη πόλη , η δόξα για τις μηχανές και τα εργοστάσια αλλά όχι για την εργατική τάξη , η υπεράσπιση του ιμπεριαλισμού και του μιλιταρισμού. Τον ρωσικό φουτουρισμό στην πλειοψηφία του τον εκπροσωπούν δημιουργοί που είναι εντελώς αντίθετοι με αυτή την προσέγγιση»<sup>47</sup>. Σε ιδεολογικό επίπεδο ο ιταλικός φουτουρισμός συνδέθηκε με τον φασισμό τον οποίο ακολούθησαν πολλοί εκπρόσωποί του<sup>48</sup> , ενώ εξέφρασε βαθιά μισογυνικό χαρακτήρα , ο οποίος είναι εμφανής ήδη από το μανιφέστο του. Το 1909 όταν οι Ρώσοι φουτουριστές ετοίμαζαν έκδοση με την ισότιμη συμμετοχή, αρχικά δυο και εν τέλει τριών γυναικών, (Ελένα Γκουρό ,

<sup>45</sup> Παρατίθεται στο Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.119.

<sup>46</sup> Margit Rowell – Angelica Zander Rustine Zander (επιμ.) , *Art of the Avant Garde in Russia : Selections from the George Costakis Collection*, Νέα Υόρκη , The Solomon R.Guggenheim Foundation, 1981, σ. 31.

<sup>47</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.33 από Valerii Briushov, *God Russkoi Poezii (Το έτος της ρωσικής ποίησης)*, Απρίλιος 1913- Απρίλιος 1914 , «1894-1924:Μανιφέστα, άρθρα , κριτικές» Μόσχα 1990, σ.430.

<sup>48</sup> Giulio Carlo Argan -Achille Bonito Oliva, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970...*,ό.π.(σημ.12), σ.212.

Εκατερίνα Νίζεν , Νατάλια Γκοντσάροβα) οι Ιταλοί Φουτουριστές έγραφαν στο μανιφέστο τους : «*Επιθυμούμε να δοξάσουμε τον πόλεμο - τον μόνο εξαγνιστή του κόσμου – τον μιλιταρισμό , τον πατριωτισμό , τη καταστροφική πράξη του απελευθερωτή , όμορφες ιδέες για τις οποίες αξίζει να πεθαίνει κανείς και την περιφρόνηση για τις γυναίκες*» και σε άλλο σημείο «*Επιθυμούμε να καταστρέψουμε μουσεία , βιβλιοθήκες , ακαδημίες κάθε είδους και να παλέψουμε ενάντια στις ηθικές αξίες , στο φεμινισμό και σε κάθε είδους υλιστική δειλία που εξυπηρετεί τον εαυτό.*»<sup>49</sup>.

Επιπλέον, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι η εκβιομηχάνιση για τη Ρωσία σήμαινε και μεγαλύτερη επαφή με την επαρχία και τις διαφορετικές εθνότητες που ζούσαν στην έκταση της Ρωσικής αυτοκρατορίας είτε μέσω της συγκέντρωσης πληθυσμού στα αστικά κέντρα είτε μέσω της διευκόλυνσης των ταξιδιών μέσω του σιδηρόδρομου. Τα διαφορετικά γλωσσικά ακούσματα θα πρέπει να επηρέασαν τη δημιουργία ζάουμ ποιημάτων, καθώς συχνά εντοπίζονται σε αυτά λέξεις με Ουκρανικές ή Ταταρικές ρίζες. Παράλληλα, υπάρχει ένα ενδιαφέρον για τη λαϊκή τέχνη όπως η τεχνική του λουμπόκ<sup>50</sup> γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την καθολική απόρριψη του παρελθόντος που παρατηρείται στον ιταλικό φουτουρισμό. Όπως σημειώνει η Τσαντσάνογλου, «ο ρωσικός φουτουρισμός αναζητά μια νεωτερικότητα μέσα από την επαναπροσέγγιση της ρωσικής παράδοσης»<sup>51</sup> . Έτσι, έχουμε φουτουριστικά βιβλία τα οποία εκδίδονται με κυβιστική και πριμιτιβιστική εικονογράφηση και αντλούν στοιχεία από τη λαϊκή χειροτεχνία χρησιμοποιώντας συχνά για τα εξώφυλλα φύλλα από ταπετσαρίες ή υφάσματα. Το εξώφυλλο της συλλογής Romada από τον Λαριόνοφ που εκδόθηκε το 1913 είναι ένα παράδειγμα πριμιτιβιστικού χαρακτήρα (εικ. 6) , ενώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Λαριόνοφ μαζί με τη σύζυγό του Νατάλια Γκοντσάροβα θεμελίωσαν το συγγενές με τον κυβοφουτουρισμό κίνημα του ραγιονισμού και το 1914 διοργάνωσαν στη Μόσχα την έκθεση «No 4 – Φουτουριστές , Ραγιονιστές , Πριμιτιβιστές». Σύμφωνα με την Τσαντσάνογλου , «ο ραγιονισμός καταργεί τα περιγράμματα , καταστρέφει γενικότερα τα όρια ανάμεσα στα αντικείμενα , χρησιμοποιεί τις γραμμές σαν ακτίνες ή σαν δέσμες ακτινών και τελικά καταργεί και τα ίδια τα αντικείμενα»<sup>52</sup> και είναι τεχνική που χρησιμοποιείται συχνά σε συνδυασμό με υπέρλογα ποιήματα. Το φουτουριστικό βιβλίο *Zaumnaia Gniga* (Υπέρλογο Μπ-ίβλιο) (εικ.7) με κείμενα των Αλιαγκρόφ<sup>53</sup> και Αλεξέι Κρουτσόνιχ είναι ενδεικτικό παράδειγμα της πρωτοπορίας που εμπνέεται από τη λαϊκή τέχνη και χειροτεχνία. Σε κάθε αντίτυπο η καλλιτέχνη Όλγα Ροζάνοβα (1886-1918) έκοψε και κόλλησε ένα κόκκινο χαρτί σε σχήμα καρδιάς πάνω στο οποίο κόλλησε ένα άσπρο κουμπί , ενώ η Νατάλια Γκοντσάροβα (1881-1962) ανέλαβε την εικονογράφηση με τη μέθοδο της λιθογραφίας μπλέκοντας τα εικαστικά στοιχεία με τα λεκτικά στο χαρτί<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> Μετάφραση από τα αγγλικά από το <https://archive.org/details/FuturistManifesto> (πρόσβαση : 28/1/22)

<sup>50</sup> Το λουμπόκ: εμφανίστηκε πρώτη φορά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και ήταν τεχνική ξυλογραφίας με λαϊκές αναπαραστάσεις που είχαν θρησκευτικό , επιμορφωτικό και διακοσμητικό χαρακτήρα. Επηρέασαν καλλιτέχνες όπως οι Μιχαήλ Λαριόνοφ , Όλγα Ροζάνοβα , ενώ «σύγχρονα λιούμπκι» για προπαγανδιστικούς λόγους δημιούργησαν οι Καζμίρ Μαλέβιτς , Αριστάρχ Λεντούλοφ και οι Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι. Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.79.

<sup>51</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.33.

<sup>52</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.35.

<sup>53</sup> Ψευδώνυμο του φορμαλιστή , γλωσσολόγου και θεωρητικού της λογοτεχνίας Ρομάν Γιάκομπσον (1896-1982)

<sup>54</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.37.

## Το ζάουμ και οι θεμελιωτές του

Φαίνεται ότι ακόμα και αν ο Χλέμπνικοφ δεν κατόρθωσε να καθιερώσει την ονομασία «butetliane» για τους Ρώσους φουτουριστές αποφεύγοντας τη ταύτιση με το ιταλικό κίνημα, πέτυχε τη διαφοροποίηση με έναν άλλον τρόπο, με τη δημιουργία του ζάουμ σε συνεργασία με τον Κρουτσόνιχ. Η συνεργασία αυτή εντούτοις είναι ένα ιδιαίτερο ζήτημα το οποίο δίχασε τόσο τους σύγχρονους τους κριτικούς και ποιητές όσο και τους σημερινούς. Ήδη έχουμε αναφέρει ότι ο Janecsek διακρίνει λίγα μέρη από την εργογραφία του Χλέμπνικοφ τα οποία μπορούν να καταταχθούν στο ζάουμ και αυτό γιατί ο Χλέμπνικοφ στη ποιητική του δεν αποδεσμεύεται από το νόημα<sup>55</sup>. Επισημαίνει ωστόσο, ότι η δημιουργία του όρου ζάουμ, αν και σε έντυπη μορφή εμφανίζεται για πρώτη φορά ως *zauzny yazyk* από τον Κρουτσόνιχ στη «Διακήρυξη της Λέξης αυτής καθεαυτής» (1913), δεν μπορεί να αποδοθεί μόνο στον Κρουτσόνιχ<sup>56</sup>. Η διατήρηση ενός νοηματικού πυρήνα είναι σημαντική για τον Χλέμπνικοφ, ο οποίος οραματίζεται μια νέα γλώσσα που θα καλύψει τα κενά της παλιάς. Αντιθέτως, ο Κρουτσόνιχ, όπως επισημαίνει ο Weststeijn<sup>57</sup>, ενδιαφέρεται για την «αγνή» λέξη που δεν συνδέεται με κάποια προκαθορισμένη σημασία και βασίζει την υπέρλογη δημιουργία του στο μη-νοηματικό. Επίσης ο Χλέμπνικοφ, ίσως και εξαιτίας των σπουδών του στα μαθηματικά, αντιλαμβάνεται το ζάουμ πάντα σε σύνδεση με μηχανισμούς των θετικών επιστημών και αναδεικνύει αλγεβρικές δομές μέσα στη γλώσσα. Στο κείμενό του «Τα απλά ονόματα της γλώσσας» (1916) εξισώνει λέξεις με κλάσματα, ενώ στο κείμενο «Το κεφάλι του σύμπαντος. Ο χρόνος μέσα στον χώρο» (1919) αναφέρει «*Διακηρύσσοντας το ελεύθερο τρίγωνο των τριών σημείων -σύμπαν, καλλιτέχνης, αριθμός- ζωγραφίζει το αυτί ή το στόμα του σύμπαντος με μια πλούσια αριθμοπινελιά*»<sup>58</sup>. Σύμφωνα με τον καθηγητή ρωσικής λογοτεχνίας και πρότανη του Πανεπιστημίου Τεχνών του Μπρίστολ Michael Basker, η ποίηση του Χλέμπνικοφ είναι «εξωπραγματικά υπαινικτική και γοητευτική». Υποστηρίζει ότι το ενδιαφέρον του Χλέμπνικοφ για τη κατασκευή μια υπέρλογης οικουμενικής γλώσσας χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο τις ρίζες των λέξεων, οικειοποιήθηκε ο Κρουτσόνιχ υποβιβάζοντάς το σε μια «εφήμερη αίσθηση και ένα λογικό αδιέξοδο άνευ νοήματος»<sup>59</sup>. Δεν είναι λίγοι οι σύγχρονοι των Κρουτσόνιχ και Χλέμπνικοφ λογοτέχνες και διανοούμενοι που θεωρούσαν ότι ο πρώτος καπηλεύτηκε τη πρωτοπορία του δεύτερου. Σύμφωνα με τον Μαρκόφ<sup>60</sup> πολλοί από τους φουτουριστές φίλους του τον σχολίαζαν ως μια «αξιολύπητη καρικατούρα του Χλέμπνικοφ που έσυρε στο παράλογο τη θεωρία και τη πρακτική του τελευταίου»<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.4 και σ.135.

<sup>56</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.135.

<sup>57</sup> Willem G. Weststeijn, "Another Language, Another World: The Linguistic Experiments of Velimir Khlebnikov." *L'Esprit Créateur*, vol. 38, no. 4, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 27 - 37, <http://www.jstor.org/stable/26288139>.

<sup>58</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*, ό.π.(σημ.2), σ.5.2

<sup>59</sup> Neil Cornwell (επιμ.), *The Routledge companion to Russian literature*, London and New York, Routledge, 2001, σ.146.

<sup>60</sup> Vladimir Fedorovich Markov (1920-2013) πρωτοπόρος στη μελέτη του ρωσικού μοντερνισμού με σημαντικά θεωρητικά έργα όπως τα: *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* (1962), *Russian Futurism: A History* (1968) και *Russian Imagism, 1914-1924* (1980). Εκτός από το θεωρητικό του έργο έχει και αξιόλογο ποιητικό έργο που τον κατατάσσει σε έναν από τα σημαντικότερα πρόσωπα της ρωσικής λογοτεχνίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>61</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A history*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1968, σ.372.

Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι ο Χλέμπνικοφ πέθανε αρκετά νέος στην ηλικία των 37 ετών στο χωριό Σαντάλοβο (της επαρχίας Νόβγκοροντ) το 1922<sup>62</sup>. Αυτό σημαίνει δύο πράγματα, αφενός ότι δεν είχε τόσα χρόνια στη διάθεση του ώστε να εξασκήσει το υπέρλογο όσα ο Κρουτσόνιχ και αφετέρου ότι δεν ήρθε αντιμέτωπος με τη λογοκρισία της σοβιετικής εξουσίας<sup>63</sup>. Αντιθέτως, ο Κρουτσόνιχ φαίνεται ότι βίωσε έναν παραγκωνισμό από τους πάλαι ποτέ ομοϊδεάτες του από το 1920 και μετά, οι οποίοι σταδιακά εγκατέλειψαν τους πειραματισμούς του φουτουριστικού κινήματος. Το 1923 ιδρύθηκε η εκδοτική ομάδα LEF (*Left Front of the Arts*) με επικεφαλής τον Μαγιακόφσκι στην οποία συμμετείχαν αρκετοί καλλιτέχνες της πρωτοπορίας<sup>64</sup>. Οι Καμένσκι και Κρουτσόνιχ ανήκαν στον κύκλο της LEF αλλά δεν έπαιξαν ποτέ παραγωγικό ρόλο. Σχεδόν παράλληλα με την LEF λειτουργούσε η εκδοτική ομάδα MAF (*Moscow Association of Futurists*), η οποία συμπεριλάμβανε σχεδόν τα ίδια άτομα με τη LEF αλλά δεν είχε ως στόχο της τη συμπίεση με τις αρχές του Κομμουνιστικού κόμματος. Τα μέλη της προσπαθούσαν συχνά να οργανώσουν ταξίδια εκτός της Σοβιετικής Ρωσίας για εκδόσεις (κυρίως στην Λετονία και την Γερμανία). Ο βασικός θεωρητικός αυτής της ομάδας ήταν ο Κρουτσόνιχ ο οποίος στο πλαίσιο της MAF εξέδωσε το διόλου αμελητέας σημασίας θεωρητικό έργο του. Σε αυτό εντάσσονται τα *Faktura Slova* (Λεκτική Υφή, 1923) και το *Sdvigologiya russkogo stikha* (Η θεωρία των μετατοπίσεων της Ρωσικής Στροφής, 1923)<sup>65</sup>. Αν και η περίοδος από το 1917 έως το 1928 αποτελεί σύμφωνα με τον Μαρκόφ την πιο παραγωγική για τον Κρουτσόνιχ σε επίπεδο προσωπικής δημιουργίας, εντούτοις κανένα βιβλίο που αναφέρεται στα λογοτεχνικά έργα της περιόδου δεν τον περιλαμβάνει. Πιθανότατα επειδή κανείς δεν θεωρούσε τον Κρουτσόνιχ λογοτέχνη<sup>66</sup>, ενώ οι υπέρλογες δημιουργίες του κατακρίθηκαν σκληρά σε αντίθεση με αυτές του Χλέμπνικοφ. Οι παλαιότεροι συνεργάτες του Κρουτσόνιχ. Λίβσιτς και Καμένσκι στην νέα αυτή δεκαετία τον χαρακτήρισαν «κοπρόφωνο» ο πρώτος και «ακραίο αναρχικό» ο δεύτερος<sup>67</sup>. Σύμφωνα με τον Μαρκόφ μόνο ο ποιητής Νικολάι Ασέγιεφ (1889-1963) είχε το κουράγιο να αποκαλέσει τον Κρουτσόνιχ «έναν αληθινό βιρτουόζο της λέξης»<sup>68</sup>. Μάλιστα, στο ποίημα του για τον Μαγιακόφσκι συμπεριλαμβάνει τους εξής στίχους ενδεικτικούς για το κλίμα της εποχής:

«*Τώρα*

*Θα ήταν πρόπον να ξεκινήσω ένα κεφάλαιο για τον Κρουτσόνιχ*

*Αλλά φοβάμαι:*

*Η αριστοκρατία του τύπου θα αρχίσει να ουρλιάζει.*

*Το επόμενο αποτέλεσμα:*

*Απώλεια αναγνωστών....*

---

<sup>62</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.9.

<sup>63</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.9.

<sup>64</sup> Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2000 (1988), σ. 46.

<sup>65</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A history...*, ό.π.(σημ.61), σ.368.

<sup>66</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A history...*, ό.π.(σημ.61), σ.372.

<sup>67</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A history...*, ό.π.(σημ.61), σ.372.

<sup>68</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A history...*, ό.π.(σημ.61), σ.372.

Είναι κρίμα.

Ο κόσμος θα έπρεπε να ξέρει ποιος ήταν ο Κρουτσόνιχ»<sup>69</sup>

Φαίνεται ωστόσο ότι το “βήμα” λόγου που δεν μπόρεσε να έχει ο Κρουτσόνιχ στη Ρωσία τη περίοδο αυτή το βρήκε στη Γεωργία και συγκεκριμένα στην Τιφλίδα. Μεταξύ του 1918 και 1921, η Τιφλίδα βρισκόταν υπό την μετριοπαθή ηγεμονία των Μενσεβίκων και αποτέλεσε έναν τόπο ελευθερίας και καλλιτεχνικής δραστηριότητας για πολλούς Ρώσους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας που επέλεξαν να εγκατασταθούν εκεί<sup>70</sup>. Ανάμεσα σε αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν και ο Κρουτσόνιχ, ο οποίος σε συνεργασία με τον Ιλιά Ζντάνεβιτς (1894-1975) το κεντρικό πρόσωπο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη Τιφλίδα, τον Ιγκορ Τερέντεφ (1892-1937) και άλλους σχημάτισαν τη καλλιτεχνική ομάδα 41<sup>ο</sup>. Η ομάδα είχε κέντρο της την «Φανταστική Ταβέρνα» ένα καμπαρέ στο κέντρο της Τιφλίδας και προπαγάνδιζε το ζάουμ ασκώντας μεγάλη επιρροή στο ήδη διεθνές λογοτεχνικό κλίμα της πόλης<sup>71</sup>. Στη Τιφλίδα η υπέρλογη δημιουργία του Κρουτσόνιχ επηρεάστηκε από τα διαφορετικά γλωσσικά ακούσματα από Γεωργιανούς και Αρμένιους. Τα ακούσματα αυτά ενσωμάτωσε σε νέα ποιήματα ζάουμ, όπως το ποίημα «Αθανασία», το οποίο σύμφωνα με τον Janecsek σχεδιάστηκε για να ανακαλεί ήχους κοντινούς στη γεωργιανή γλώσσα<sup>72</sup>. Οι διακαλλιτεχνικές και διεπιστημονικές συζητήσεις που λάμβαναν χώρα στη Τιφλίδα υπήρξαν και η αφορμή για τη σύνδεση του ζάουμ με τις θεωρίες του Φρόντ. Ο ποιητής και μαθηματικός Γ.Α. Καραζόφ (G.A.Kharazon) ήταν ενεργός υπέρμαχος της φρουδικής ψυχολογίας και τον Απρίλιο του 1918 έδωσε στη Φανταστική Ταβέρνα διάλεξη με τίτλο «Οι θεωρίες του Φρόντ και η ποίηση του ζάουμ»<sup>73</sup>. Ο Κρουτσόνιχ φαίνεται να είχε διαβάσει τα έργα του Φρόντ τουλάχιστον από το 1915, όπως προκύπτει από γράμμα του στον Σεμσούριν, στο οποίο αναφέρει τη «Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής» και την «Ερμηνεία των Ονείρων» του Φρόντ σε σχέση με τις μετατοπίσεις λέξεων, τις ανολοκλήρωτες προτάσεις και τα λάθη στο γράψιμο<sup>74</sup>. Ωστόσο, στη Τιφλίδα μπόρεσε να εκφράσει τις σκέψεις του αναφορικά με τη σχέση της φρουδικής ψυχολογίας με το ζάουμ. Έτσι, το 1918 έδωσε διάλεξη στη Φανταστική Ταβέρνα με τίτλο «Η τρέλα στη τέχνη», η οποία μάλιστα εκδόθηκε στις 26 Μαΐου του 1919 στην εφημερίδα *Nony Den* της Τιφλίδας<sup>75</sup>. Τέλος, θα πρέπει να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από το έργο του Κρουτσόνιχ *Ozhirenje roz* (Η παχυσαρκία των ρόδων<sup>76</sup>) το 1918. Σε αυτό το έργο σχολιάζει τη νέα τροπή που πήρε το ζάουμ στη Τιφλίδα, εξαίρει το ταλέντο του Τερέντεφ, παραθέτει αποσπάσματα από το έργο του Ζντάνεβιτς «Γιάνκο, ο Βασιλιάς της Αλβανίας» και επισημαίνει την επιρροή που

<sup>69</sup> Παρατίθεται στο Vladimir Markov, *Russian Futurism: A history...*, ό.π.(σημ.61), σ.373.

<sup>70</sup> Margit Rowell–Deborah Wye (επιμ.), *The Russian Avant-Garde Book, 1910-1934*, MoMA Publications, 2002, σ.106.

<sup>71</sup> Margit Rowell–Deborah Wye (επιμ.), *The Russian Avant-Garde Book...*, ό.π.(σημ.70), σ.106.

<sup>72</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.231.

<sup>73</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.254.

<sup>74</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.254.

<sup>75</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.255.

<sup>76</sup> Μετάφραση: Όλγα Αλεξανδροπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ρωσικής Φιλολογίας, Τμήμα Ρωσικής γλώσσας και φιλολογίας και Σλαβικών Σπουδών ΕΚΠΑ

άσκησαν οι νεολογισμοί του στην ομιλία που έδωσε ο Καραζόφ στο Κολλέγιο Γυναικών της Τιφλίδας. Καταλήγει ότι :

*«Με αυτό το τρόπο μπορεί κανείς να σημειώσει την ανάδυση μιας νέας τέχνης από το αδιέξοδο του παρελθόντος, όχι στο μηδέν αλλά ούτε και στην κλινική παράνοια.*

*Παλιότερα υπήρχε : το λογικό και το παράλογο, εμείς καταφέραμε να παρέχουμε μια τρίτη επιλογή – το ζάουμ- το οποίο δημιουργικά τα μεταμορφώνει και τα ξεπερνά.*

*Το ζάουμ παίρνει από τη τρέλα (bezumiya) όλες τις δημιουργικές της αξίες χωρίς όμως το αίσθημα ανικανότητας και αρρώστιας που τη συνοδεύει»<sup>77</sup>*

Το απόσπασμα αυτό εκφράζει όχι μόνο το πως αντιλαμβανόταν ο Κρουτσόνιχ τη σχέση του ζάουμ με τη ψυχική ασθένεια αλλά και την επιθυμία για ισορροπία και απεμπλοκή από περιοριστικά δίπολα που επιδιώκεται μέσω του ζάουμ. Έτσι φαίνεται πως το υπέρλογο είναι το αποτέλεσμα μιας εποχής κατά την οποία ο άνθρωπος αναθεώρησε τη λογική και ξεκίνησε να “επιθεωρεί” το παράλογο.

Αν και στη Τιφλίδα το ζάουμ φαίνεται να γνώρισε εν τέλει μεγαλύτερη αποδοχή , μιας και υπήρξε ομιλία σχετικά με το ζάουμ μέχρι και σε Κολλέγιο όπως είδαμε, στη Ρωσία εντούτοις τέθηκαν οι βάσεις. Η περίοδος 1912-1913 υπήρξε η βασική περίοδος συνεργασίας των Κρουτσόνιχ και Χλέμπνικοφ , περίοδος κατά την οποία διατυπώνονται και διαμορφώνονται τα γνωρίσματα της υπέρλογης δημιουργίας μέσα από μανιφέστα , διακηρύξεις και πρώιμες ποιητικές δημιουργίες.

### **Μανιφέστα και πρώτες υπέρλογες δημιουργίες**

#### **«Το Δόκανο των Δικαστών II» , 1913**

Στο μανιφέστο από το **Δόκανο των Δικαστών (Sadok Sudei) II** (1913) εμφανίζεται για πρώτη φορά η διάθεση για **«νέες αρχές δημιουργίας»<sup>78</sup>** , ενώ μέσα από το κείμενο γίνεται εμφανής ο ρόλος που θα παίξει ο λόγος , η λέξη, και η εναλλακτική διαχείρισή τους στο δρόμο προς την αλλαγή. Γραμματικοί , συντακτικοί και κανόνες ορθογραφίας παραβιάζονται χάριν της αυτονομίας της λέξης , της ελευθερίας της έκφρασης και της γνησιότητας του έργου τέχνης. Για πρώτη φορά το λάθος και η παρόρμηση αγκαλιάζεται ως κομμάτι της δημιουργίας , ενώ ταυτόχρονα με τον συλλογικό χαρακτήρα της ανθολογίας ,προκηρύσσεται και η ουσία του προσωπικού στοιχείου που φανερώνεται μέσα από τις ιδιαιτερότητες του γραφικού χαρακτήρα. Ενδεικτικά αναφέρουν: *«..θεωρούμε αναπόσπαστο μέρος του έργου τις μουτζούρες και τα σχέδια με δημιουργικές προσδοκίες , βλέπουμε στον γραφικό χαρακτήρα μια ποιητική παρόρμηση ..Καταστρέψαμε τα σημεία στίξης, για πρώτη φορά ο ρόλος της λεκτικής μάζας προβλήθηκε και συνειδητοποιήθηκε..»<sup>79</sup>*. Δηλώνεται επίσης, η διάθεση και η προτροπή για εναλλακτικούς τρόπους

<sup>77</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.256.

<sup>78</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3) , σ.123.

<sup>79</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3) , σ.123.

αντίληψης του κειμένου (ως έργου τέχνης). Φαίνεται ότι προτείνεται ένας διαφορετικός τρόπος «διαβάσματος» που γίνεται με τη συμμετοχή όλων των αισθήσεων. Αξίζει, σε αυτό το σημείο, να αναφέρουμε την υιοθέτηση εκ μέρους των ποιητών, ορολογίας που συνηθιζόταν για τις εικαστικές τέχνες, όπως για παράδειγμα η λέξη **“faktura” υφή** και η λέξη **“sdvig” μετατόπιση**, όρος που άρχισε να χρησιμοποιείται στις αρχές του 1910 για να αποδώσει την ηθελημένη παραμόρφωση της αισθητικής ισορροπίας του έργου<sup>80</sup>. Σκοπός μοιάζει να είναι το κείμενο, όχι απλά να διαβαστεί, αλλά να αποτελέσει βιωματική εμπειρία για τον αναγνώστη, καθώς απαιτεί την επικέντρωση της προσοχής του στο σχήμα, τον ήχο των γραμμάτων και των λέξεων αλλά και στη θέση που καταλαμβάνουν στο χώρο της λευκής σελίδας. Έτσι στο μανιφέστο διαβάζουμε: «**Καταλαβαίνουμε τα φωνήεντα σαν χώρο και χρόνο (με χαρακτήρα επιδίωξης), τα σύμφωνα σαν χρώμα, ήχο και οσμή**»<sup>81,82</sup>.

### «Διακήρυξη της Λέξης αυτής καθεαυτήν», 1913

Στις 19 Απριλίου του 1913 εκδίδεται η «Διακήρυξη της Λέξης αυτής καθεαυτήν» (Deklaratsiya slova kak takonogo) έργο του Αλεξέι Κρουτσόνιχ, το οποίο αποτελεί -σύμφωνα με τον Janeczek- την πρώτη ενδεδειγμένη θεωρητική δήλωση σχετικά με το ζάουμ<sup>83</sup>. Στο μανιφέστο αυτό για την αυτονομία της λέξης εμφανίζεται για πρώτη φορά τυπωμένος ο όρος **zaimny yazyk** που σημαίνει υπέρλογο γλώσσα. Παρουσιάζεται ως μια γλώσσα που δεν έχει ένα πάγιο νόημα, αλλά όπως τα γράμματα στο ζάουμ διαθέτουν μια ελευθερία κινήσεων που ξεπερνά τους κανόνες της γραμματικής με αποτέλεσμα να παράγονται διαρκώς νέες λέξεις, έτσι και το νόημα είναι αόριστο, μη προκαθορισμένο άρα και ελεύθερο. Όπως αναφέρεται και στην διακήρυξη: «**Εισάγοντας νέες λέξεις εισάγω και νέο περιεχόμενο όπου όλα αρχίζουν να γλιστρούν (μετατόπιση)**». Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε και τον όρο **sdvig** (μετατόπιση) στον οποίο αναφερθήκαμε νωρίτερα.

Μέσα από την διακήρυξη αυτή εντοπίζουμε επίσης, μια από τις βασικές αρχές που παρουσιάζονται στην νοοτροπία του ζάουμ, την ουσιαστική ελευθερία έκφρασης. Όπως αντιλαμβανόμαστε από το ιστορικό πλαίσιο, η ελευθερία της έκφρασης που βρισκόταν υπό διαρκείς περιορισμούς εκείνη την περίοδο στη Ρωσία, αποτελούσε μια από τις βασικότερες λαϊκές διεκδικήσεις. Σίγουρα το ζάουμ αναφέρεται στη διεκδίκηση μιας διαφορετικής ποιότητας ελευθερίας, η έντονη επιθυμία ωστόσο και η ριζοσπαστικότητα της διεκδίκησής της θα πρέπει να θεωρηθούν ενδεικτικές του κλίματος της εποχής. Χαρακτηριστικά ο Κρουτσόνιχ αναφέρει ότι «**η σκέψη και ο λόγος δεν μπορούν να συμβαδίσουν με τα συναισθήματα κάποιου σε κατάσταση έμπνευσης, γι' αυτό και ο καλλιτέχνης είναι ελεύθερος να εκφράζεται όχι μόνο σε κοινή γλώσσα αλλά και σε προσωπική (ο δημιουργός είναι ατομικός) και σε γλώσσα που δεν έχει συγκεκριμένη σημασία (δεν είναι παγωμένη), είναι δηλαδή υπέρλογο. Η κοινή γλώσσα είναι δεσμευτική, η**

<sup>80</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.26.

<sup>81</sup> Η αναφορά σε χρώμα, ήχο και οσμή σχετίζεται με το ζήτημα της *συναισθησίας* ένα θέμα που επίσης απασχολούσε ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας και κυρίως τον Βασίλι Καντίνσκι, ο οποίος το ανέπτυξε μέσα από το εικαστικό αλλά και θεωρητικό του έργο (βλ. *“On the Spiritual in Art”* 1912).

<sup>82</sup> Παρατίθεται στο Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.123.

<sup>83</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.78.

ελεύθερη γλώσσα επιτρέπει την πληρέστερη έκφραση»<sup>84</sup>. Ενδεχομένως, η λογοκρισία της εποχής να παραβίασε σε τέτοιο βαθμό τη λογική που γέννησε την υπέρβασή της, δηλαδή το υπέρλογο. Προκύπτει επίσης, από τη διακήρυξη αυτή, η επιθυμία για τη δημιουργία μιας οικουμενικής γλώσσας, γεγονός που μπορεί να σχετίζεται με το ζήτημα των διαφορετικών γλωσσών των μη ρωσόφωνων πληθυσμών της Ρωσικής Αυτοκρατορίας, οι οποίοι διεκδικούσαν την αυτονομία τους. Φυσικά η επιδίωξη αυτή σχετίζεται και με τη διευκόλυνση των επαφών με τον υπόλοιπο κόσμο που έφεραν τα τεχνολογικά επιτεύγματα της βιομηχανική επανάστασης. Ο Κρουτσόνιχ αναφέρει: «Τα σύμφωνα αποδίδουν την καθημερινή ζωή, την εθνικότητα, το βάρος-τα φωνήεντα, αντίθετως, την οικουμενική γλώσσα». Παράλληλα, από αυτόν το νέο μοντέρνο κόσμο προκύπτει και η ανάγκη για μια νέα γλώσσα που να ανταποκρίνεται στις νέες ανάγκες του μοντέρνου ανθρώπου. Έτσι, η αντίθεση μεταξύ των λέξεων που «πεθαίνουν», με την έννοια της φθοράς από την επαναληψιμότητά τους, και του κόσμου που «είναι αιωνίως νέος», θα πρέπει να αρθεί μέσω του ζάουμ.

Στο ίδιο σημείο ο Κρουτσόνιχ συνεχίζει αναφέροντας: «Ο καλλιτέχνης είδε τον κόσμο με νέο τρόπο και σαν τον Αδάμ δίνει στο καθετί το όνομά του. Ο κρίνος είναι όμορφος όμως η λέξη κρίνος είναι πολυμεταχειρισμένη και «βιασμένη». Γι' αυτό και ονομάζω τον κρίνο **euu** και η πρωταρχική αγνότητα αποκαθίσταται»<sup>85</sup>. Εδώ σύμφωνα με τον Janecsek επιδιώκεται η αποκατάσταση της «Αδαμικής γλώσσας» (Adamic language) που σχετίζεται άμεσα με το σκεπτικό του συμβολιστή Αντρέι Μπέλι στο έργο του "The Magic of Words"<sup>86</sup>. Επιπλέον, η επιλογή του Κρουτσόνιχ να παρομοιάσει τον καλλιτέχνη με τον Αδάμ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για άλλους λόγους. Το συγκεκριμένο χωρίο υποδηλώνει ένα σημείο σύνδεσης της ακατάληπτης αυτής γλώσσας με την θρησκεία ή τουλάχιστον με τον μυστικισμό που αυτή ενέχει. Στην εισαγωγή του έργου του για το ζάουμ ο Janecsek επισημαίνει, παραθέτοντας αποσπάσματα από τους Κονοβάλοφ και Σκλόφσκι, την πιθανότητα το ζάουμ να αντλεί έμπνευση και γλωσσικά πρότυπα από το φαινόμενο της γλωσσολαλίας, της ακατανόητης δηλαδή γλωσσικής έκφρασης σε κατάσταση θρησκευτικής έκστασης<sup>87</sup>. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Κονοβάλοφ η γλωσσολαλία (η οποία απαντάται σχεδόν σε όλες τις θρησκείες) έχει μεγάλη αξία ακριβώς επειδή είναι ακατανόητη<sup>88</sup>. Δεν θα πρέπει ωστόσο να προσπεράσουμε την διαδικασία στην οποία τοποθετεί ο Κρουτσόνιχ τον καλλιτέχνη, διαδικασία επίσης ιδιαίτερα σημαντικού και στο θρησκευτικό πλαίσιο, αυτή της **ονοματοδοσίας**. Η ονοματοδοσία είναι μια διαδικασία η οποία απασχολεί πολύ και τον Μπένγιαμιν στο πλαίσιο της μελέτης του για την γλώσσα. Ο Μπένγιαμιν τοποθετεί τον άνθρωπο στο παραδείσιο πλαίσιο για να εκφραστεί σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.78 και Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.155.

<sup>85</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.79 και Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.155. Εδώ έχουμε ουσιαστικά το φαινόμενο ανοικείωσης της γλώσσας το οποίο θα αναλυθεί στη συνέχεια μαζί με το έργο του φορμαλιστή κριτικού και συγγραφέα Βίκτορ Σκλόφσκι (1893-1984) σε σχέση με το ζάουμ.

<sup>86</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.79.

<sup>87</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ. 30.

<sup>88</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ. 28.

<sup>89</sup> Βάλτερ Μπενγιαμίν, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, επιμ.μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Ηριδανός, 2016, σ.41.

Ενδεικτικά αναφέρει: «Στο όνομα , η πνευματική οντότητα που κοινοποιείται είναι η γλώσσα» και αλλού : «ο Άνθρωπος είναι ο ονομάζων, και σε τούτο αναγνωρίζουμε ότι μέσω αυτού μιλά η αληθινή γλώσσα»<sup>90</sup>. Ας επισημάνουμε τέλος, ότι στην παραδείσια κατάσταση έχουμε μια και μόνο οικουμενική γλώσσα, ενώ η έκπτωση από τον παράδεισο συμπίπτει με την πολλαπλότητα των γλωσσών και την αδυναμία επικοινωνίας. Το ζάουμ , αν και παρουσιάζεται ακατανόητο, στοχεύει στην επίτευξη μιας οικουμενικής γλώσσας που θα πραγματώνει μια ουσιαστική επικοινωνία συναισθημάτων τα οποία η συμβατική γλώσσα αδυνατεί να εκφράσει. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Μπένγιαμιν «Μέσα σε όλα τα γλωσσικά μορφώματα διαδραματίζεται ένας αγώνας ανάμεσα σε ό,τι είναι εκφρασμένο και εκφράσιμο και ό,τι είναι ανέκφραστο και άρρητο»<sup>91</sup>. Βλέπουμε λοιπόν μια σύγκλιση μεταξύ της παραδείσιας ή «Αδαμικής γλώσσας» και του ζάουμ , γεγονός που μπορεί να υποστηρίξει τη θέαση του ζάουμ ως μιας “γλωσσικής ουτοπίας” που απαρτίζεται από το “πλεόνασμα” της συμβατικής γλώσσας<sup>92</sup>.

### **Οι πρώτες εφαρμογές του ζάουμ**

#### **“Zakliatie Smekhom” «Χρησμός του γέλιου», 1910**

Σε αυτό το σημείο θα είχε νόημα να κάνουμε μια αναφορά σε ένα πρωτόλειο έργο του Χλέμπνικοφ στο οποίο φαίνεται να εκδηλώνεται για πρώτη φορά έμπρακτα η επιθυμία για αυτονομία της λέξης. Το ποίημα «Χρησμός του γέλιου»<sup>93</sup> που δημοσιεύτηκε το 1910 στην ανθολογία Στούντιο Ιμπρεσιονιστών<sup>94</sup> είναι ένα ποίημα το οποίο παραπέμπει αφενός σε παιδικό τραγουδάκι και αφετέρου σε κάποιου είδους επίκληση με μαγικές ιδιότητες. Έχει σημασία να αναφέρουμε ότι στην εισαγωγή του έργου του για το ζάουμ ο Janecsek επισημαίνει τη σχέση που αυτό έχει με την “ακαταλαβίστικη” παιδική ομιλία , η οποία προσέλκυσε το ενδιαφέρον πολλών μελετητών περί το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>95</sup> , καθώς επίσης και με ξόρκια και επικλήσεις που υπάρχουν στη ρωσική παράδοση αλλά και με διεθνής λέξεις στις οποίες αποδίδονται μαγικές ιδιότητες , όπως το περίφημο “A.b.r.a.k.a.d.a.b.r.a”<sup>96</sup>. Τόσο τα παιδικά τραγουδάκια όσο και τα ξόρκια συγκροτούνται από επινοημένες λέξεις που δεν ακολουθούν κανόνες σύνταξης ή γραμματικής αλλά έχουν ένα συγκεκριμένο ρυθμό. Στο επίπεδο των ξορκιών/επικλήσεων εντοπίζουμε και την πεποίθηση ότι οι λέξεις φέρουν μια ιδιαίτερη , δυσνόητη δύναμη και ως εκ τούτου μαγική. Έτσι, ακόμα και στις πιο πρώιμες κοινωνίες εντοπίζεται χρήση της γραφής για

<sup>90</sup> Παρατίθεται στο Βάλτερ Μπενγιαμίν , *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας...*,ό.π.(σημ.88), σ. 41.

<sup>91</sup> Παρατίθεται στο Βάλτερ Μπενγιαμίν , *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας...*,ό.π.(σημ.88), σ.44.

<sup>92</sup> Χρησιμοποιείται εδώ η θεωρία του Έρνστ Μπλόχ για την ουτοπία ως δημιουργήμα το οποίο προκύπτει από το πολιτιστικό πλεόνασμα των κοινωνιών και τις ανικανοποίητες επιθυμίες για έναν καλύτερο κόσμο. Από Douglas Kellner , Έρνστ Μπλόχ, Ουτοπία και κριτική της Ιδεολογίας, Αθήνα , εκδόσεις Έρασμος , 2019.

<sup>93</sup> Για τον τίτλο προτιμήθηκε η απόδοση του Φραγκόπουλου, «Χρησμός του γέλιου» (βλ. Μίλτος Φραγκόπουλος , *Βελμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.84.) . Η μετάφραση του τίτλου από τη Μαρία Τσαντσάνογλου είναι «Κατάρα δια του γέλιου» στο *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ. 159.

<sup>94</sup> Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.159.

<sup>95</sup> Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.21 “Children’s Babble , Language Learning and Folklore”.

<sup>96</sup> Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.24.

λόγους που υπερβαίνουν τη χρηστικότητα. Η απόδοση μαγικών ιδιοτήτων στις λέξεις εκφράζει, σύμφωνα με τις βασικές αρχές σημειολογίας και γλωσσολογίας, ένα “**γλωσσικό φετιχισμό**”, πολύ διαδεδομένο σε πρωτόγονες κοινωνίες<sup>97</sup>. Αυτός ο “γλωσσικός φετιχισμός” εντοπίζεται με μια διαφορετική αλλά αρκετά συγγενική έκφραση και στο ζάουμ. Υπ’ αυτή την έννοια το ζάουμ θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ενέχει και στοιχεία πριμιτιβισμού.

Στον «Χρησμό του Γέλιου» η λέξη δεν τίθεται στην υπηρεσία νοήματος, γραμματικών ή συντακτικών κανόνων παρά μόνο στην “υπηρεσία” του ίδιου της του εαυτού και στην επέκταση της ίδιας της λεκτικής της ταυτότητας με τη δημιουργία από τον ποιητή παραγώγων της που συγκροτούν και το σύνολο του ποιήματος. Δομείται πάνω σε ρωσικούς νεολογισμούς που προκύπτουν από την επεξεργασία ριζών και καταλήξεων με παλαιοσλαβική καταγωγή και όπως σημειώνει ο Φραγκόπουλος «*το γέλιο δεν περιγράφεται αλλά είναι παρόν μέσα στις λέξεις, καθώς οι ελεύθερες παραλλαγές της λέξης σμιέχ (γέλιο) αναδίνουν τον ήχο του γέλιου. Η λέξη γελά καθώς την διαβάζουμε.*»<sup>98</sup>. Σύμφωνα με τη μετάφραση της Τσαντσάνογλου το ποίημα αποδίδεται στα ελληνικά ως εξής:

*Καταγελάστε γελαστές!*

*Απογελάστε γελαστές!*

*Ποιος γελά γελώντας, γελοκοπά με γέλιο,*

*Απογελάστε γελαστά!*

*Γέλωσ γελαστού με γέλιο ο αναγελών τους γελιστές!*

*Γελάστε καταγελώντας γέλιο επιγελώντων γελιωτών!*

*Γελωπά, γελωπά,*

*Ξεγέλασε, αναγέλασε, γελάκια, γελάκια,*

*Γελιούτσικα, γελιούτσικα.*

*Καταγελάστε γελαστές!*

*Απογελάστε γελαστές!*<sup>99</sup>

Ο Φραγκόπουλος σημειώνει ότι το ποίημα αυτό θεωρείται από πολλούς μελετητές ως μη μεταφράσιμο (όπως άλλωστε και πολλά άλλα έργα ζάουμ). Αν λάβουμε υπόψη μας το βασικό στόχο του ζάουμ, που είναι η επίτευξη μιας οικουμενικής γλώσσας, η ανάγκη για μετάφραση του

<sup>97</sup> Χάρης Σακελλαρίου, *Σημειολογία και Γλωσσολογία*, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ.14.

<sup>98</sup> Παρατίθεται στο Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.21.

<sup>99</sup> Παρατίθεται στο Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.159.

ποιήματος μοιάζει να αποδεικνύει την αποτυχία του. Αν αναλογιστούμε ωστόσο τη θέση στην οποία βρίσκεται ο μεταφραστής προκειμένου να επιτελέσει το έργο του αντιλαμβανόμενα την οικουμενικότητα του φαινομένου παρά τη διαφορά της γλώσσας και της εποχής. Έτσι, εδώ για παράδειγμα η Τσαντσάνογλου επιχειρώντας να μεταφράσει το ποίημα στα ελληνικά αναγκάζεται να τοποθετήσει τον εαυτό της στην ίδια νοητική λειτουργία με αυτή του Χλέμπνικοφ, γίνεται δηλαδή και η ίδια μια δημιουργός ζάουμ με μόνη διαφορά ότι χρησιμοποιεί ως βάση την ελληνική γλώσσα. Δεν είναι δυνατόν να μεταφράσει τις λέξεις του ποιήματος γιατί δεν υπάρχουν στα ρωσικά, μεταφράζει λοιπόν τη λέξη γέλιο και από την ελληνική λέξη φτιάχνει παράγωγα εξίσου ανύπαρκτα στην ελληνική γλώσσα, δημιουργώντας έτσι ελληνικό ζάουμ. Ολόκληρο το ποίημα έτσι δομείται πάνω στη λέξη γέλιο. Ο «Χρησμός του γέλιου» μοιάζει να είναι μια επίδειξη ισχύος της λέξης καθώς υπονοεί ότι ακόμα και μια μόνο λέξη είναι ικανή για άπειρους συνδυασμούς, για πολλαπλά, απρόβλεπτα αποτελέσματα νικώντας έτσι τη θνητότητα που κρύβει η επαναληψιμότητα για την ίδια τη λέξη.

Ωστόσο, το ζήτημα της εντροπίας της λέξης είναι ένα ζήτημα το οποίο απασχόλησε ακόμη περισσότερο των Κρουτσόνιχ. Επιχείρησε την ανατροπή του “θανάτου” της λέξης με μια σειρά διαφορετικών τεχνασμάτων, πέρα από τη δημιουργία νεολογισμών, τα περισσότερα εκ των οποίων εντοπίζονται στο ποίημα “*Dyr Bul Shchyl*”.

### “*Dyr bul shchyl*”, 1913 (εικ.8)

*Dyr bul shchyl*  
*ubesh shchur*  
*skum*  
*vy so bu*  
*r / èz*<sup>100</sup>

Σύμφωνα με τον Janecsek στο αινιγματικό ποίημα “*Dyr bul shchyl*” του Κρουτσόνιχ βρίσκεται η πραγματική εκκίνηση του ζάουμ, καθώς σε αυτό το έργο αποκρυσταλλώνονται οι αρχές που διατυπώθηκαν θεωρητικά ή εξασκήθηκαν εν μέρει σε άλλα έργα. Το “*Dyr bul shchyl*” (παρατίθεται αμετάφραστο γιατί δεν υπάρχει ασφαλής μετάφραση) προέκυψε όταν ο ποιητής Μπουρλιούκ παρακίνησε περί το τέλος του 1912 τον Κρουτσόνιχ να γράψει «ένα ολόκληρο ποίημα από άγνωστες λέξεις»<sup>101</sup>. Το ποίημα συμπεριλήφθηκε στην συλλογή του Κρουτσόνιχ *Romada* που εκδόθηκε το 1913 (εικ.6) ενώ μέσα στις τρεις στροφές του εντοπίζονται και τα τρία διαφορετικά είδη ζάουμ που εντοπίζει ο Janecsek να εκδηλώνονται στο πλαίσιο της ρωσικής υπέρλογης ποίησης. Το ζάουμ διακρίνεται σε **φωνητικό**, όπου η δομή των γραμμάτων και των λέξεων γίνεται με γνώμονα τον ήχο, σε **μορφολογικό**, όπου ο ποιητής παρεμβαίνει στη δομή

<sup>100</sup> Μεταγραφή του ποιήματος υπάρχει μόνο για την πρώτη στροφή από τη Marjorie Perloff που παρατίθεται στο αρχείο του The Getty Research Institute <https://www.getty.edu/research/publications/explodity/>. Στο παράρτημα υπάρχει και η συνέχεια του ποιήματος σε εικόνα από το βιβλίο του Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*.

<sup>101</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.49.

των λέξεων και τις παραλλάσσει παραβιάζοντας γλωσσικούς κανόνες και φτιάχνοντας νέες, παράγωγες λέξεις είτε από παλαιότερες ρωσικές λέξεις και ρίζες λέξεων είτε ακόμα και από λέξεις άλλων γλωσσών που συγχωνεύονται με το ρωσικό στοιχείο και τέλος σε **συντακτικό** ζάουμ, όπου το υπέρλογο δημιουργείται με την παραβίαση κανόνων του συντακτικού. Στο Dyr bul shchyl είναι έντονο το φωνητικό ζάουμ, ενώ παράλληλα υπάρχει και το μορφολογικό, με επεμβάσεις σε λέξεις με ρωσική καταβολή αλλά και το συντακτικό ζάουμ καθώς στην δεύτερη στροφή του ποιήματος το υπέρλογο δομείται με λέξεις που υπάρχουν στη ρωσική γλώσσα αλλά είναι τέτοια η συνύπαρξή τους στον κειμενικό χώρο που μας δυσκολεύει να εξάγουμε ένα βέβαιο νόημα. Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο, ότι η φύση του συντακτικού ζάουμ είναι τέτοια που το κάνει πιο εύκολο για “αποκωδικοποίηση” καθώς συνήθως χρησιμοποιούνται λέξεις που αναγνωρίζονται από τον αναγνώστη αλλά δημιουργούν σύγχυση με τη θέση τους μέσα στην εκάστοτε πρόταση.

Το ποίημα ήταν αρκετά διάσημο εκείνη την εποχή (με αρνητικό κυρίως τρόπο) ενώ κατά τον Κρουτσόνιχ το ποίημα ήταν πολύ πιο διάσημο και από τον ίδιο<sup>102</sup>. Κάποια ενδιαφέροντα παραδείγματα κριτικών από διανοούμενους της εποχής που μας βοηθούν να αντιληφθούμε τη φύση αλλά και την επίδραση που είχε το ζάουμ είναι : το σχόλιο του ποιητή Μπριούσοφ (1873-1924) για ένα αποτέλεσμα με αρκετά δυσάρεστο ήχο καθώς επίσης και το σχόλιο του ποιητή Ροσιγιάνσκι<sup>103</sup>, ο οποίος αναφέρει: «*Οι κυβοφουτουριστές δεν δημιουργούν συνδυασμούς λέξεων αλλά συνδυασμούς ήχων, διότι οι νεολογισμοί τους δεν είναι λέξεις, αλλά συνδυάζουν μόνο ένα στοιχείο της λέξης*»<sup>104</sup>. Για τον Ροσιγιάνσκι το αποτέλεσμα του ζάουμ δεν είναι λέξεις αλλά απλά ήχοι, καθώς δεν έχουν σημασιολογική λειτουργία. Φαίνεται ωστόσο, ότι η σημασία της λέξης τις περισσότερες φορές στο ζάουμ δεν αναιρείται απλά μετατοπίζεται σε μια νέα μορφή, όπως στη περίπτωση του κρίνου που αναφέρει ο Χλέμπνικοφ. Σε γράμμα του προς τον Κρουτσόνιχ σχολιάζει σχετικά με τον κρίνο που αναφέρεται στη «*Διακήρυξη της Λέξης αυτής καθεαυτήν*» : «*Το ευί ταιριάζει με το λουλούδι. Η γρήγορη διαδοχή των ήχων εκφράζει τα αλύγιστα πέταλα (του κλειστού λουλουδιού)*»<sup>105</sup>. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι και ο ήχος έχει μεγάλη σημασία για το ζάουμ, όπως επίσης η διατάραξη της καθεστηκυίας αισθητικής του με τη δημιουργία δυσάρεστης ηχητικής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η κριτική του Μπιουρένιν<sup>106</sup> που αναφέρει : «*οι φουτουριστές είναι είτε αυθάδεις κλόουν που δημιουργούν αυτά τα σκουπίδια χάριν της κοροϊδίας είτε αξιολύπητοι “Ρορρισχίνς”<sup>107</sup> που γεννούν τέτοια σκουπίδια λόγω κάποιας ψυχικής νόσου*»<sup>108</sup>.

Η σύγκριση και η παρομοίωση πρωτοποριακών έργων τέχνης με τη τρέλα και τα αποτελέσματά της συνιστά ένα αρκετά σύνηθες φαινόμενο. Περί το 1914, ο ψυχίατρος Ν. Ραντίν έγραψε μια μελέτη με τίτλο «*Φουτουρισμός και Τρέλα*» όπου εντόπιζε ομοιότητες ανάμεσα στην

<sup>102</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.52.

<sup>103</sup> Mikhail Rossiyansky (ψευδώνυμο Lev Zak) ποιητής και κριτικός μέλος της ομάδας των εγω-φουτουριστών.

<sup>104</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism* ....σ.55.

<sup>105</sup> Παρατίθεται στο Angelo Maria Ripellino, *Ο Μαγιακόβσκη και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο*, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος, 1977, σ.67.

<sup>106</sup> Viktor Petrovich Burenin (1841-1926) Ρώσος λογοτέχνης, κριτικός θεάτρου, μεταφραστής και σατυρικός ποιητής.

<sup>107</sup> Roprishchin ονομάζεται ο ήρωας του έργου του Νικολάι Γκογκόλ «*Το ημερολόγιο ενός τρελού*»

<sup>108</sup> Παρατίθεται στο *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1),σ.56.

ποίηση των φουτουριστών και στα γραπτά των σχιζοφρενών<sup>109</sup> και φυσικά ας μην ξεχνάμε την προπαγανδιστική έκθεση των Ναζί Entartete Kunst (1937) στην οποία εκτέθηκαν μοντέρνα έργα τέχνης μαζί με φωτογραφίες ψυχικά ασθενών. Πολύ εύλογα ο Μαρκόφ , και μαζί του και εμείς, αναρωτιέται: « Γιατί η τέχνη τώσων ανθρώπων φέρει τον χαρακτηρισμό του παράλογου , του εκχυδαϊσμένου , του αδύναμου;»<sup>110</sup>. Ωστόσο , μελετώντας το ζάουμ και την όλη νοοτροπία των ζούμνικς μπορούμε να υποθέσουμε ότι η παρομοίωσή τους με ψυχικά νοσούντες κάθε άλλο παρά προσβολή θα μπορούσε να θεωρηθεί καθώς αυτοί είναι οι πρώτοι που υπερβαίνουν τους φραγμούς της κοινής λογικής. Ήδη γνωρίζουμε ότι οι ζουμνικς μελετούσαν το φαινόμενο της γλωσσολαλίας , της ακατάληπτης ομιλίας σε θρησκευτική έκσταση. Το ίδιο φαινόμενο , η ακατάληπτη και επαναλαμβανόμενη ομιλία δηλαδή , εκτός του θρησκευτικού πλαισίου ονομάζεται καταφασία και θεωρείται σύμπτωμα της σχιζοφρένειας. Με αφορμή λοιπόν το σχόλιο αυτό του Μπιουρένιν θα είχε ενδιαφέρον να αναρωτηθούμε σε πόσα συμπεράσματα θα μπορούσαμε να καταλήξουμε , αναφορικά με το ζάουμ τουλάχιστον , αν μπορούσαμε να αντιληφθούμε τη ψυχική νόσο ανεξάρτητα από τις αρνητικές συνδηλώσεις και το στίγμα που δυστυχώς ακόμα και σήμερα αυτή φέρει. Διότι , πράγματι το ζάουμ παρουσιάζει ομοιότητες όχι μόνο με την ακατάληπτη ομιλία των καταφασικών αλλά και με έργα της art brut (τέχνη του περιθωρίου , τέχνη ψυχικά νοσοούντων) στα οποία οι καλλιτέχνες (όπως λογίζονται σε αυτό το πλαίσιο οι ψυχικά ασθενείς) συνδυάζουν ζωγραφικά στοιχεία με γλώσσες που εφευρίσκουν οι ίδιοι και ακατάληπτα (για εμάς τουλάχιστον) γραμματικά και αριθμητικά στοιχεία.

Παρά την διασημότητά του Dyr Bul Shchyl , ο Janeczek επισημαίνει ότι κάθε φορά που γινόταν λόγος για το συγκεκριμένο ποίημα η μεταγραφή του γινόταν με λάθη ή παραλείψεις γραμμάτων. Ο ίδιος ο Κρουτσόνιχ, αν και επέβλεψε τη σωστή γραφή της δεύτερης γραμμής του ποιήματος σε επόμενες εκδόσεις , παρέλειψε το τέταρτο γράμμα στην λέξη ubeshchur<sup>111</sup> και έτσι πολλοί που παραθέτουν το ποίημα χρησιμοποιούν αυτήν την αναθεωρημένη εκδοχή. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε φυσικά να είναι ηθελημένο, καθώς τα λάθη στην «αναπαραγωγή» του έχουν ως αποτέλεσμα το ποίημα να αλλάζει και να μην παραμένει ίδιο με τη πάροδο του χρόνου ή με τη μεταφορά του «από στόμα σε στόμα». Πρόκειται λοιπόν για ένα ζωντανό έργο που δεν παραμένει «παγωμένο» αλλά αλλάζει με τον χρόνο και την αλληλεπίδραση , όπως συμβαίνει και με τον άνθρωπο. Συχνά άλλωστε τα τυπωμένα με τη μέθοδο της λιθογραφίας κείμενα του Κρουτσόνιχ είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι αβέβαιη η επιδιωκόμενη ορθογραφία του συγγραφέα αλλά και το διάστημα μεταξύ των λέξεων ή των γραμμάτων<sup>112</sup>. Το ποίημα λοιπόν αλλάζει ανάλογα με την οπτική του αναγνώστη , πολλώ μάλλον , όταν το ποίημα μεταγράφεται ή όταν γίνεται προσπάθεια μετάφρασης. Έτσι , ο οποιοσδήποτε εμπλέκεται με το ποίημα γίνεται αναπόφευκτα ως ένα βαθμό και δημιουργός.

Ο Κρουτσόνιχ σχετικά με το ποίημα αναφέρει ότι «μέσα σε αυτό το ποίημα των πέντε γραμμών εμπεριέχεται περισσότερος Ρωσικός εθνικός (χαρακτήρας) απ' ότι στο σύνολο της

<sup>109</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος , *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.23

<sup>110</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.34.

<sup>111</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.53.

<sup>112</sup> Jonathan Baillehache. "Chance Operations and Randomizers in Avant-Garde and Electronic Poetry: Tying Media to Language." *Textual Cultures*, vol. 8, no. 1, Indiana University Press, 2013, pp. 38–56, <https://doi.org/10.2979/textcult.8.1.38>.

ποίησης του Πούσκιν.»<sup>113</sup>, ενώ το ρωσικό φωνολογικό σύστημα παραβιάζεται ήδη από την πρώτη γραμμή του ποιήματος. Ο ισχυρισμός αυτός του Κρουτσόνιχ επιδέχεται πολλών ερμηνειών, ειδικά εάν λάβουμε υπόψη μας την πιθανή ερωτική σημασία του ποιήματος Dyr Bul Schyl, ενώ το ενδιαφέρον είναι ότι μέσα στο ποίημα εντοπίζονται ρίζες και συνδέσεις με την Ουκρανική, την Ταταρική γλώσσα καθώς επίσης και με τουρκικές και καυκάσιες διαλέκτους. Οι συνδέσεις με την Ουκρανική γλώσσα εξηγούνται από το γεγονός ότι ο Κρουτσόνιχ μεγάλωσε στην Ουκρανία αλλά και το ότι πολλά μέλη του φουτουριστικού κινήματος είχαν καταγωγή από την Ουκρανία, όπως ο Μπουρλιούκ και ο Μαγιακόφσκι. Ο ίδιος ο Κρουτσόνιχ το 1925 αναφέρει ότι οι ήχοι του ποιήματος έχουν «μια αδιόρατη ταταρική αίσθηση»<sup>114</sup>. Ο Νίλσον, ο οποίος σύμφωνα με τον Janecsek έχει κάνει την πιο ενδελεχή μελέτη του ποιήματος μέχρι σήμερα, έχει εντοπίσει ετυμολογικές συνδέσεις με τουρκικές γλώσσες<sup>115</sup>. Ενδεχομένως, ο χαρακτηρισμός του Κρουτσόνιχ για το ποίημα να αποκαλύπτει, πέρα από τις προφανείς επιθετικές τάσεις των φουτουριστών προς τους κλασικούς, την άποψη του Κρουτσόνιχ για το «εθνικό». Αν το ποίημα αυτό του Κρουτσόνιχ είναι εθνικό τότε ο Κρουτσόνιχ συμπεριέλαβε στην δική του Ρωσία τις πληθυσμιακές ομάδες που ο τσάρος δεν επιθυμούσε ποτέ να συμπεριλάβει και μάλιστα χωρίς αυτό να είναι εμφανές, αποφεύγοντας έτσι πιθανή λογοκρισία. Το ποίημα με τον υπέρμετρο ρωσικό χαρακτήρα δομήθηκε κατά ένα μεγάλο μέρος του με ρίζες λέξεων των *inorodtsy*<sup>116</sup> δηλαδή των «αλλογενών». Σχετικά με τη γλώσσα του ποιήματος, ο Νίλσον σημειώνει: «αυτό το ποίημα αποτελείται κυρίως από συνδυασμούς ήχων που μοιάζουν πολύ με συλλαβές και λέξεις μιας συνηθισμένης γλώσσας» ωθώντας έτσι τον αναγνώστη να το αποκωδικοποιήσει (συμπληρώνει ο Janecsek) «με τα μέσα που βρίσκονται πιο κοντά στο χέρι του αναγνώστη.. δηλαδή τη γλώσσα του ίδιου του ποιητή»<sup>117</sup>. Μα είναι πράγματι η γλώσσα του ποιητή αυτή που είναι πιο κοντά στα δεδομένα του αναγνώστη ή η γλώσσα του ίδιου του αναγνώστη θα αποτελέσει το πρωταρχικό ερμηνευτικό μέσο;

Από την αρχή ο αναγνώστης λαμβάνει την εξής «προειδοποίηση» από τον ποιητή: « *Τρία ποιήματα/ γραμμένα στην/ δική τους γλώσσα/ διαφέρουν από άλλα: / οι λέξεις του δεν έχουν/ ένα καθορισμένο νόημα*»<sup>118</sup>. Ο Janecsek μεταφράζει τη πρώτη λέξη που ακολουθεί τον αριθμό 3 ως «ποιήματα» και στην ανάλυση του όταν μιλάει για τις τρεις στροφές που φαίνονται με την αρίθμηση από τον ίδιο τον ποιητή ως N1, N2, N3 το μεταφράζει ως ποίημα πρώτο, δεύτερο και τρίτο. Μορφολογικά και εννοιολογικά ωστόσο μοιάζουν με τρεις στροφές ενός ποιήματος. Σε κάθε περίπτωση πάντως ο Janecsek το αντιμετωπίζει ως μια εννοιολογική ενότητα που λειτουργεί ως τρίπτυχο. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η παρατήρηση της Marjorie Perloff ότι βλέποντας το Dyr Bul Shchyl παρατηρούμε τρεις «οπτικές ενότητες»<sup>119</sup>. Η πρώτη είναι η εισαγωγή του ποιητή, η

<sup>113</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.57.

<sup>114</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.57.

<sup>115</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1),σ.57 από N.A. Nillson, *Krucenykh's Poem "Dyr Bul Scyl"*, Scando-Slavica, Vol.24, 1979.

<sup>116</sup> Ο όρος συμπεριλάμβανε τους εβραίους και γηγενείς πληθυσμούς της Σιβηρίας, Κεντρικής Ασίας και του Καυκάσου. Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia.....*σ.390.

<sup>117</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.58.

<sup>118</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.53.

<sup>119</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.62 από Marjorie Perloff, *The Futurist Moment : Avant Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, Chicago University Press, 1986.

δεύτερη το ίδιο το ποίημα και η τρίτη το σκίτσο που βρίσκεται ανάμεσα στην πρώτη και τις άλλες δυο στροφές , ζωγραφισμένο από τον Λαριόνοφ στο στυλ του ραγιονισμού. Σύμφωνα με την Perloff το σκίτσο είναι «μη αναπαραστατικό» «ένα πλέγμα από διαγώνιες γραμμές και καμπύλες»<sup>120</sup>. Ο Janeczek ωστόσο ισχυρίζεται ότι μέσα από αυτές τις διαγώνιες γραμμές και καμπύλες μπορεί να διακρίνει μια γυναίκα που αποδίδεται αφαιρετικά ξαπλωμένη σε γωνία 45 μοιρών. Πράγματι, στο σκίτσο μπορούμε να διακρίνουμε μια γυναίκα , ενδεχομένως μάλιστα κατά τη διάρκεια σεξουαλικής πράξης, καθώς το τμήμα του σκίτσου που αποτελείται από ευθείες γραμμές συναντιέται με το “καμπυλώδες” τμήμα. Η “αρσενική” ευθεία ενώνεται με την “θηλυκή” καμπύλη, ενώ η φαινομενική προχειρότητα και η ταχύτητα με την οποία μοιάζει να δημιουργήθηκε το σκίτσο από τον Λαριόνοφ ταιριάζει με την αυθόρμητη φύση της σεξουαλικής ορμής. Η ερμηνεία αυτή του σκίτσου φαίνεται να συνάδει και με την ερμηνεία (ή τουλάχιστον με μια από τις ερμηνείες) του ποιήματος. Η πρώτη στροφή δύναται να λογιστεί ως το αρσενικό , η τρίτη ως το θηλυκό και η δεύτερη ως το σημείο ένωσής τους. Ειδικότερα, για την πρώτη στροφή ο Νίλσον αναφέρει ότι στην πρώτη σειρά υπάρχουν τρεις μονοσύλλαβες λέξεις παρόμοιας φωνητικής δομής που υποδηλώνουν ενέργεια και δύναμη. Επισημαίνεται επίσης, από τον Janeczek ότι στην πρώτη στροφή (ή πρώτο ποίημα του τριπτύχου όπως το αναφέρει ο ίδιος) παρατηρείται το φαινόμενο της “αρσενικοποίησης” (masculinization) λέξεων , δηλαδή λέξεις που μοιάζουν κατά πολύ με θηλυκές ρωσικές λέξεις (dyr {a} , bul {ka} , shch{el'}) μετατρέπονται σε αρσενικές με αλλαγή της κατάληξης. Τέλος το ηχητικό αποτέλεσμα της πρώτης στροφής είναι τραχύ και επιθετικό<sup>121</sup>.

Η δεύτερη στροφή ξεκινά επίσης με μια σειρά τριών μονοσύλλαβων κανένα από τα οποία δεν μοιάζει με λέξεις της ρωσικής. Μάλιστα χρησιμοποιείται το φώνημα f το οποίο δεν υφίσταται σαν ήχος της ρωσικής (εκτός και αν πρόκειται για πιο ελαφρύ v) και εισάγει λέξεις άλλης καταγωγής. Ο Janeczek εικάζει ότι το “frot” που εμφανίζεται στη πρώτη σειρά της δεύτερης στροφής προέρχεται από το γαλλικό frotter, frottage που σημαίνει τρίψιμο/τριβή και αποτελεί εικαστική ορολογία<sup>122</sup>. Συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι οι υπόλοιποι στίχοι της στροφής επιδέχονται μετάφραση και ενισχύουν την υπόθεση για ερωτικό χαρακτήρα του ποιήματος ενώ σε αυτό το πλαίσιο το γαλλικό frotter μπορεί να χρησιμοποιείται και για την υποδήλωση της σεξουαλικής πράξης που είναι το δίχως άλλο διεθνής και αποτελεί μια από τις πιο «οικουμενικές γλώσσες». Η μετάφραση που δίνει ο Janeczek για τους τέσσερις τελευταίους στίχους είναι : « Δεν θα αρνηθώ ότι είμαι ερωτευμένος/ μαύρη γλώσσα (είτε αναφέρεται στο όργανο της ανατομίας είτε στη γλώσσα με την έννοια της ομιλίας/διαλέκτου)/υπήρχε και στις άγριες φυλές»<sup>123</sup>. Η τρίτη στροφή ακολουθεί το φωνητικό ζάουμ , όπως και η πρώτη, δίνοντας μια κυκλική δομή στο ποίημα αλλά σε αντίθεση με την πρώτη στροφή εδώ κυριαρχούν τα φωνήεντα και δίνεται έμφαση σε αυτά. Η πλειοψηφία των λέξεων λήγουν σε ανοιχτές συλλαβές και πέντε από αυτές σε –α υποδηλώνοντας θηλυκό γένος. Σε ηχητικό επίπεδο όσο προχωράμε προς το τέλος της στροφής ο ήχος γίνεται πιο μεστός. Ο Janeczek αναφέρει ότι το τρίτο ποίημα (ή τρίτη στροφή) έρχεται σε αντίθεση με την επιθετικότητα και την τραχύτητα του πρώτου με μια υποδήλωση χαλάρωσης και τρυφερότητας που δημιουργείται από τα κυρίαρχα φωνήεντα , συντελείται έτσι το κλείσιμο του ερωτικού θέματος με

<sup>120</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.62 από Marjorie Perloff, *The Futurist Moment : Avant Garde , Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, Chicago University Press, 1986

<sup>121</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.63.

<sup>122</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.65.

<sup>123</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.65.

την γαλήνη που επέρχεται μετά την κλιμάκωση της σεξουαλικής πράξης. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη τη παρατήρηση του Janeczek περί αλλαγής ήχου εντός του πλαισίου της τρίτης στροφής η στιγμή της κορύφωσης θα μπορούσε να βρίσκεται μέσα στην ίδια τη τελευταία στροφή με την μεστότητα του ήχου να κερδίζεται σταδιακά.

Σχετικά με τις λέξεις, αυτές οι οποίες μπορούν να έχουν κάποια ετυμολογική εξήγηση και ένα σημασιολογικό αποτέλεσμα, είναι οι τρεις πρώτες που χρησιμοποιούνται και ως τίτλος του ποιήματος. Η λέξη Dyr σύμφωνα με τον Janeczek φαίνεται να είναι πιο κοντά στη λέξη dyra που σημαίνει σπή<sup>124</sup>. Η λέξη bul δεν είναι ξεκάθαρο εάν είναι ρωσική, ταταρική ή ουκρανική. Στα ρωσικά δεν υπάρχει ως αυτόνομη λέξη παρά μόνο σε μια ποικιλία συνδυασμών που έχουν να κάνουν σημασιολογικά με τον ήχο του νερού που τρέχει (bul'k, bul'bul', bul'bukh, bul'kan'e) ή τον ήχο που κάνει μια πέτρα στο νερό (bul'tykha πλοπ). Επίσης υπάρχει άλλη μια σημασιολογική ομάδα λέξεων που εμπεριέχει το bul και έχουν την έννοια της «σκληρής στρογγυλής κεφαλής»: bulava, bulka, buldyga/bulyga (κάλος, ρόπαλο).

Η λέξη shchyl είναι και αυτή η οποία έχει υποστεί τις περισσότερες μεταγραφές με τυχαίες παραλλαγές φωνηέντων ή παραλείψεις συμφώνων κατά τη διάρκεια της αναπαραγωγής του τίτλου για σχολιασμό του ποιήματος. Σχετικά με τη λέξη αυτή ο Janeczek αναφέρει ότι ήδη με τη χρήση του «σκληρού» shch γίνεται παράβαση της ρωσικής φωνολογίας. Το shchyl θα μπορούσε να είναι ένα παραμορφωμένο shchel' για να βγάζει νόημα, που σχετίζεται με το ουσιαστικό shchelina που σημαίνει ρωγμή. Μάλιστα αργότερα στο έργο του *Myatezh I (1920b n.p)* ο Κρουτσόνιχ παρέχει μια ακριβή αποκωδικοποίηση που συμβαδίζει με αυτή την ερμηνεία. Έτσι, στο πρώτο στίχο φαίνεται να έχουμε μια σειρά από ρίζες λέξεων που σχετίζονται με φυσικά σχήματα ή τουλάχιστον με το περίγραμμα των σχημάτων: σπή –κυκλικό– ρωγμή<sup>125</sup>. Αυτή η απόδοση σχημάτων από τις λέξεις μοιάζει να ανταποκρίνεται μορφολογικά με το σκίτσο. Επίσης, εάν δούμε τα γράμματα όχι ως γράμματα αλλά ως σχήματα θα δούμε ότι και αυτά μοιάζουν να είναι μια ακολουθία από κύκλους, τρύπες και ρωγμές, εάν μπορούμε να φανταστούμε τις ευθείες γραμμές των γραμμάτων ως σχισμές που δημιουργούνται από την επαφή του μελανιού στο χαρτί και τους κύκλους των φωνηέντων ως σπές. Η χρήση του συμφώνου φ στη δεύτερη στροφή θα μπορούσε όπως είπαμε να σχετίζεται με τη γαλλική λέξη froter, θα μπορούσε όμως να έχει επιλεχθεί και για το σχήμα του, μιας και πρόκειται για ένα γράμμα που χρησιμοποιείται σπάνια στη ρωσική. Το καλλιγραφικό ρωσικό φ του Κρουτσόνιχ, που διαφέρει από την πρώτη στη δεύτερη λέξη σχηματικά, θα μπορούσε να παραπέμπει είτε στο σημείο ένωσης κατά τη διάρκεια ερωτικής επαφής είτε σε φαλλικό σύμβολο<sup>126</sup>. Ο ίδιος ο Janeczek αναφέρει σε άλλο σημείο ότι το Dyr με την έννοια της σπής θα μπορούσε να υποδηλώνει τον κόλπο και το bul με την έννοια του στρογγυλού το γυναικείο στήθος ενώ αν πάρουμε την έννοια του bul ως ρόπαλο, που συμβαδίζει και με την επιθετικότητα της πρώτης στροφής, θα μπορούσε να συμβολίζει τον φαλλό<sup>127</sup>. Συνεχίζοντας με μια προσέγγιση που επικεντρώνει στο σχήμα, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια «θηλυκή φύση» στα φωνήεντα, τα οποία είναι πιο καμπυλώδη από τα σύμφωνα και όπως

<sup>124</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.58.

<sup>125</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ. 59.

<sup>126</sup> Σχετικά με φαλλική ερμηνεία κυριλλικού φ βλ. Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.254.

<sup>127</sup> Σχετικά με την ερωτική ερμηνεία του δεύτερου και τρίτου μέρους του τριπτύχου ο Janeczek ευχαριστεί τον Daniil Chkonia για τις προτάσεις του Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.69.

είπαμε κυριαρχούν στο τρίτο μέρος που πιθανότατα εκφράζει τη θηλυκότητα. Τέλος , αξίζει να αναφέρουμε ότι η λέξη shchyl θα μπορούσε να προέρχεται και από το ουκρανικό “Shchur” που είναι το πουλί της ευτυχίας σύμφωνα με το ουκρανικό φολκλόρ , πληροφορία που προέκυψε από συνέδριο για την ρωσική και ουκρανική avant-garde ποίηση το 1990 στη Χερσώνα της Ουκρανίας<sup>128</sup>. Η ερμηνεία αυτή της λέξης shchyl ταιριάζει και με το εξώφυλλο της συλλογής Romada από τον Λαριόνοφ (εικ.6) στην οποία περιλαμβάνεται το Dyr Bul Schyl. Στο σχέδιο του εξωφύλλου ένα ανθρωπόμορφο πτηνό μοιάζει να ακουμπάει κάτι στο κεφάλι ενός ανθρώπου.

Η ερωτική αυτή ερμηνεία του ποιήματος ξεκινάει ουσιαστικά από τις μόνες λέξεις που δεν είναι κρυπτογραφημένες και βρίσκονται στη δεύτερη στροφή **vlyublyon/plemyon** =ερωτευμένος/φυλές. Η ηχητική «αγριότητα» της πρώτης στροφής<sup>129</sup> ανταποκρίνεται σε αυτό που θα μπορούσε να είναι η ορμητική ένωση δυο ανθρώπων που θα ανήκαν σε κάποια άγρια φυλή και ο έρωτας θα ήταν για εκείνους περισσότερο ένα ισχυρό ένστικτο παρά ο έρωτας στην εξευγενισμένη και εξιδανικευμένη πολλές φορές μορφή , όπως παρουσιάζεται κοινωνικά, μέσω ενός ρομαντικού λυρικού ποιήματος για παράδειγμα. Από αυτή την άποψη το Dyr Bul Shchyl είναι σίγουρα ένα έμπρακτο «Χαστούκι στο κοινό γούστο» , μόνο που για να φτάσει κάποιος στο σημείο να αποκωδικοποιήσει το ποίημα αυτό και να δει την ερωτική ορμή του θα πρέπει να έχει περάσει τόσο χρόνο μελετώντας το που θα προϋπέθετε ήδη πριν από την αποκωδικοποίησή του μια θετική στάση από τον αναγνώστη προς αυτό ή έστω μια περιέργεια για το περιεχόμενό του. Ταυτόχρονα, η διαδικασία αποκωδικοποίησης θα μπορούσε να ισχυριστούμε ότι είναι και μια διαδικασία ενδοσκόπησης. Οι λέξεις , όπως μας προειδοποιεί ο ποιητής, δεν έχουν συγκεκριμένο νόημα, τα σχήματα που παρουσιάζονται επίσης , επομένως το τι θα δει ο κάθε αναγνώστης σε αυτά αποκαλύπτει όχι μόνο τη φύση του ποιήματος αλλά και μέρος της φύσης του αναγνώστη. Ο Χλέμπνικοφ σε γράμμα του προς τον Κρουτσόνιχ χαρακτηρίζει το Dyr Bul Shchyl ως ένα ποίημα που «*ηρεμεί τα πιο ανόμοια πάθη*»<sup>130</sup>. Το σχόλιο αυτό μοιάζει πολύ αντιφατικό καθώς ακούμε την άγρια προφορά των φωνημάτων του Dyr Bul Shchyl. Η σταδιακή όμως μελέτη του ποιήματος μπορεί να μας φέρει αντιμέτωπους με τη δική μας «άγρια φύση» και η αποδοχή της , σε αντίθεση με την καταπίεσή της χάριν εξευγενισμού , μοιάζει σημαντική πηγή ηρεμίας.

Τέλος, λαμβάνοντας ξανά υπόψη τη «προειδοποίηση» του ποιητή θα πρέπει να αναλογιστούμε κατά πόσον είναι σωστή η προσπάθεια μας να αποκωδικοποιήσουμε το υπέρλογο επηρεασμένοι από το μοναδικό του κομμάτι που ανταποκρίνεται στη λογική μας , δηλαδή τις λέξεις vlyublyon/plemyon (ερωτευμένος/φυλή) . Πάντως , η κρυπτική αυτή παράθεση πληροφοριών ερωτικού περιεχομένου σε μια πιο «ωμή μορφή» (δυσάρεστοι ήχοι , όπως λέει ο Μπριουσόφ) , που βρίσκεται ενδεχομένως πιο κοντά στη πραγματικότητα , θα μπορούσε να είναι μια πηγή μικροιστορίας , ένα μέσο για αντιληφθούμε πτυχές της ζωής ανθρώπων του παρελθόντος που δεν θα καταγράφονταν ποτέ ιστορικά για λόγους «κοινωνικής ευπρέπειας». Μάλιστα, σύμφωνα με τον ιστορικό M.D. Steinberg , ο κοινωνικός και οικονομικός εκμοντερνισμός της χώρας είχε ως αποτέλεσμα τη στροφή του ενδιαφέροντος του μοντέρνου ανθρώπου σε

<sup>128</sup> Gerald Janecek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.69.

<sup>129</sup> The Getty Research Institute περιλαμβάνει ηχητικό αρχείο , μεταγραφή και μετάφραση του Dyr Bul Schyl <https://www.getty.edu/research/publications/explodity/>.

<sup>130</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.56 .

θέματα όπως το σεξ , η κατανάλωση και η διασκέδαση<sup>131</sup>. Επισημαίνει ότι οι συζητήσεις πολιτών γύρω από το σεξ συχνά πρόβαλλαν φιλελεύθερες ιδέες σχετικά με το άτομο , την προσωπική του αυτονομία και το δικαίωμά του στην ιδιωτικότητα και την ευτυχία. Ταυτόχρονα αυτό το κύμα σεξουαλικής ελευθερίας και καταναλωτισμού προκαλούσε ανησυχίες και μια ανάγκη για τάξη και έλεγχο. Επανερχόμαστε έτσι, στην αμφιθυμία που υπήρχε για τον μοντέρνο τρόπο ζωής , αμφιθυμία που συνδέεται με την αμφισημία του ζάουμ. Την ίδια στιγμή που ο μοντέρνος άνθρωπος διερευνά τα όρια του, οι δημιουργοί του ζάουμ διερευνούν τα όρια της γλώσσας.

### **Η σχέση του ζάουμ με την ανάπτυξη της γλωσσολογίας**

Μια υπέρλογη χρήση της γλώσσας προϋποθέτει την πολύ καλή γνώση της ίδιας της γλώσσας, άλλωστε δεν είναι δυνατό να ανατρέψει κανείς τους κανόνες αν δεν γνωρίζει ποιοι ακριβώς είναι αυτοί. Οι υπέρλογες γλωσσικές κατασκευές του ζάουμ είναι αποτέλεσμα συστηματικής μελέτης της γλώσσας αλλά και διατύπωσης ερωτημάτων γύρω από την ίδια τη γλώσσα , τη φύση της αλλά και τη σχέση της με το συνειδητό και ασυνείδητο μέρος της ανθρώπινης σκέψης. Έτσι δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε τη σημασία που είχε για το ζάουμ η γέννηση και η ανάπτυξη της επιστήμης της γλωσσολογίας.

Το 1772 διατυπώθηκε η ριζοσπαστική για την εποχή μελέτη του Γιόχαν Γκότφριντ Χέρντερ (1744-1803) για την καταγωγή της γλώσσας (“Abhandlung iiber den Ursprung der Sprache”) η οποία ανέτρεψε τη μέχρι τότε ιεραρχική θεώρηση της σχέσης σκέψης και γλώσσας , σύμφωνα με την οποία οι κατηγορίες της σκέψης και της λογικής προηγούνται της γλωσσικής έκφρασης, και καθόρισε τη σκέψη και τη γλώσσα ως αλληλένδετες και πορευόμενες σε παράλληλη ανάπτυξη και εξέλιξη<sup>132</sup>. Περί το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται μια έκρηξη ενδιαφέροντος για τη γλώσσα ιδιαίτερα μετά την ανακάλυψη της σανσκριτικής από τους Ευρωπαίους. Η ανακάλυψη αυτή πυροδότησε ένα γενικότερο ενδιαφέρον για την έρευνα και τις εγγενείς σχέσεις μεταξύ αυτών που σήμερα ονομάζουμε Ινδοευρωπαϊκές γλώσσες. Το 1786 ο βρετανός ερευνητής Σερ Γουίλιαμ Τζόουνς παρουσίασε στην Καλκούτα μελέτη με την οποία ισχυρίστηκε ότι τα Σανσκριτικά ήταν πιο εκλεπτυσμένα από τα Ελληνικά (ενν. τα Αρχαία Ελληνικά ) και τα Λατινικά, ενώ πιθανολογούσε ότι και οι τρεις αυτές γλώσσες θα πρέπει να είχαν μια κοινή πηγή. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα εκδόθηκε πλήθος γλωσσολογικών μελετών με αυτή του γερμανού ερευνητή Φράντς Μποπ (1791-1867) το 1816 για τα Σανσκριτικά και τη σχέση τους με τα Ελληνικά , τα Λατινικά , τα Περσικά και τα Γερμανικά να λογίζεται από πολλούς ως η απαρχή της επιστήμης της Γλωσσολογίας. Το 1818 εκδόθηκε μελέτη για τα Ισλανδικά από τον Ράσμους Ρασκ (1787-1832) , για τη γραμματική των γερμανικών γλωσσών το 1819 από τον Γιάκομπ Γκριμ (1785-1863), ενώ το 1820 ένας από τους

---

<sup>131</sup> Ronald Grigor Suny (επιμ.), *The Cambridge History of Russia...*, ό.π. (σημ.13), σ.78.

<sup>132</sup> Thomas Seifrid , *The word made self. Russian writings on language, 1860-1930*, USA, Cornell University Press, 2005, σ.14.

πρώτους φιλόλογους της Ρωσίας , ο Α.Βοστόκοφ (1781-1864) εξέδωσε τη μελέτη του για τις σλαβικές γλώσσες\_(Rassuzhdenie o slavianskom iazyke)<sup>133</sup>.

Το 1836 εκδόθηκε το βιβλίο του Βίλχελμ φον Χούμπολτ (1767-1835) “Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues: und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts” (αγγλικά “On Language: The Diversity of Human Language-Structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind” «Για τη Γλώσσα: Η ποικιλομορφία της ανθρώπινης γλώσσας-δομής και η επιρροή της στην νοητική ανάπτυξη της ανθρωπότητας») το οποίο άσκησε μεγάλη επιρροή παγκοσμίως αλλά και ακόμη περισσότερο στη Ρωσία (μεταφράστηκε στα Ρωσικά το 1859), καθώς μεγάλο μέρος των θεωριών του Χούμπολτ ενσωματώθηκε στο ρωσικό πνεύμα μέσα από το έργο του γλωσσολόγου και καθηγητή στο πανεπιστήμιο του Khar’kov (ή Khar’kin) , Αλεξάντρ Ποτέμπνια (1835-1891) <sup>134</sup>. Παράλληλα, η ισχυρή σχέση της ρωσικής γλώσσας με το θρησκευτικό στοιχείο δημιουργεί ένα υπόβαθρο συνδέσεων με πνευματικές αναζητήσεις με χαρακτηριστική την αναλογία της διπλής γέννησης της λέξης (ως σκέψη στο μυαλό μας και ως αρθρωμένο λόγο) με την διπλή γέννηση του Ιησού (ως θεού και ως ανθρώπου)<sup>135</sup>.

Για τον Χούμπολτ η γλώσσα είναι ένας ζωντανός οργανισμός , όπως την ορίζει «δεν είναι έργο , νεκρό προϊόν, όπως πολλοί γραμματικοί την αναλύουν αλλά *ενέργεια* ή πράξη μέσω της οποίας οι άνθρωποι δίνουν σχήμα σε έννοιες»<sup>136</sup>. Σύμφωνα με την ανάλυση που κάνει ο Seifrid στο “Word made Self”, οι έννοιες αυτές εκφράζονται από τον έναν άνθρωπο στον άλλο , γεγονός που δηλώνει ότι η γλώσσα δεν είναι ένα πράγμα αλλά μια από τις διαδικασίες που εμπειριάζουν τον εαυτό, η γλώσσα παρουσιάζεται , καταλήγει, σαν να ήταν η ίδια ένας εαυτός. Η γλώσσα λοιπόν κουβαλάει μέσα της και ένα κομμάτι του εαυτού εκείνου που την εκφέρει , έτσι ακόμα και αν δυο άτομα εκφέρουν την ίδια ακριβώς λέξη , η λέξη δεν θα είναι η ίδια γιατί θα κουβαλάει μέσα της μέρη από δυο διαφορετικούς εαυτούς και έτσι προκύπτουν οι παρανοήσεις και η αίσθηση ότι μιλάμε διαφορετική γλώσσα με κάποιον ακόμα και αν μιλάμε την ίδια. Καταλήγουμε έτσι στην περίφημη φράση του Χούμπολτ ότι «*Κάθε κατανόηση είναι ταυτόχρονα και μη κατανόηση , κάθε συμφωνία σε ιδέες και συναισθήματα είναι ταυτόχρονα και ασυμφωνία*»<sup>137</sup>. Οι ποιητές του ζάουμ γνωρίζοντας κατά πάσα πιθανότητα την ιδιότητα της γλώσσας να παράγει παρανοήσεις , είτε μέσω του έργου του Χούμπολτ είτε από δική τους παρατήρηση , αντί να προσπαθήσουν να περιορίσουν την ιδιότητα αυτή αποφασίζουν να την απελευθερώσουν πλήρως. Παραβιάζουν γλωσσολογικούς και φωνητικούς κανόνες χάριν της απόλυτης ελευθερίας έκφρασης και οδηγούνται σε μια συστηματική παραγωγή παρανοήσεων που μοιάζει ωστόσο να αγκαλιάζει τη

---

<sup>133</sup> Thomas Seifrid , *The word made self...*,ό.π.(σημ.131), σ.12.

<sup>134</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.32 και Thomas Seifrid , *The word made self. Russian writings on language .....*σ.7.

<sup>135</sup> Thomas Seifrid ,*The word made self...*,ό.π.(σημ.131), σ.27.

<sup>136</sup> Thomas Seifrid , *The word made self...*,ό.π.(σημ.131), σ.16 από Wilhelm von Humboldt , *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind*, trans. Peter Heath ,Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 48-49.

<sup>137</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.32 από Wilhelm von Humboldt , *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind*, trans. Peter Heath (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) σ. 63 . Παρατίθεται επίσης στο Thomas Seifrid , *The word made self...*,ό.π.(σημ.131), σ.16.

προσωπική νόηση και γλώσσα περισσότερο από κάθε άλλη έκφραση<sup>138</sup>. Οι γλωσσικές αυτές “αποκλίσεις” εξοικειώνουν τον αναγνώστη με τη “μη κατανόηση” και την “ασυμφωνία” που έτσι κι αλλιώς υπάρχει στη γλώσσα αλλά συχνά διαφεύγει της προσοχής μας. Σύμφωνα με τον Janecsek η βασική σύνδεση της θεωρίας του Χούμπολτ με το φαινόμενο του ζάουμ, βρίσκεται στην αμφισημία της γλώσσας, φυσική για τον Χούμπολτ και τεχνητή για τους ποιητές του ζάουμ. Να σημειώσουμε επίσης ότι η ρήση περί «μη κατανόησης» του Χούμπολτ φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στους Ρώσους διανοούμενους της εποχής. Ο Ονσανικό-Κυλίνοβσκι σε έργο του την παραθέτει υποδεικνύοντας τη δύναμη της προσωπικότητας του κάθε ανθρώπου πάνω στη γλώσσα που εκφέρει<sup>139</sup>.

Παράλληλα, ο Χούμπολτ ισχυριζόταν ότι η γλώσσα δεν προέκυψε από την ανάγκη για ένα μέσο επικοινωνίας αλλά ως « ακούσια ανάδυση του πνεύματος» που παράγεται από μια «εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου» ..πρόκειται για κάτι που «υπάρχει μέσα στην ίδια τη φύση (ενν. του ανθρώπου) απαραίτητο για την ανάπτυξη των πνευματικών του δυνάμεων και τη διαμόρφωση μιας κοσμοθεωρίας»<sup>140</sup>. Η ακούσια αυτή ανάδυση του πνεύματος που αναφέρει ο Χούμπολτ παραπέμπει σε μελέτη της λειτουργίας της γλώσσας ως αντανάκλαστικού μηχανισμού που ορισμένες φορές λειτουργεί ακούσια και ασυνείδητα. Οι μελέτες αυτές αφορούν κυρίως την παιδική ομιλία που αποτέλεσε αντικείμενο ενδιαφέροντος για αρκετούς Ρώσους μελετητές προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα (όπως οι Simonovich 1880, Aleksandron 1883, Blagoveshchensky 1886<sup>141</sup>). Ο Janecsek σχολιάζοντας αυτές τις μελέτες σημειώνει ότι το ζάουμ μπορεί να θεωρηθεί ως μια μέθοδος ανάδυσης, στην επιφάνεια του συνειδητού, του υποσυνείδητου μυϊκού αντανάκλαστικού κι αυτό γιατί απορρίπτει την αυτόματη σύνδεση των μυϊκών και ακουστικών αντανάκλαστικών του λόγου με τις εκφρασμένες σκέψεις και μας αναγκάζει με αυτόν τον τρόπο να επικεντρωθούμε στην ίδια τη διαδικασία εκφοράς λόγου<sup>142</sup>.

Εξελίσσοντας τις ιδέες του Χέρντερ για τη σχέση σκέψης και γλώσσας, ο Χούμπολτ προσθέτει έναν ακόμη παράγοντα, ο οποίος θα απασχολήσει ιδιαίτερα και τους ποιητές του ζάουμ, αυτόν του ήχου. Ο ήχος και το νόημα μιας λέξης είναι στοιχεία άρρηκτα συνδεδεμένα για τον Χούμπολτ και έτσι στο έργο του θεσπίζει τον όρο “innere Sprachform”<sup>143</sup> «έσω γλωσσική μορφή» (ο Seifrid το μεταφράζει “inner form”) για να ονομάσει τον μηχανισμό με τον οποίο τα αντικείμενα του έξω κόσμου συσχετίζονται με τους συνδυασμούς των ήχων που συνιστούν τη γλώσσα. Ο όρος αυτός που στον Χούμπολτ αντιπροσωπεύει μια λειτουργία της γλώσσας ως ολότητα θα τοποθετηθεί στο επίκεντρο του συλλογισμού του Ποτέμπνια, ο οποίος ωστόσο θα τον συγκεκριμενοποιήσει για τη περιγραφή ιδιότητας της λέξης. Έτσι σύμφωνα με τον Ποτέμπνια, η λέξη έχει μια τριαδική δομή που απαρτίζεται από « την εξωτερική μορφή της δηλαδή τον ήχο που αρθρώνεται, το περιεχόμενό της που αντικειμενοποιείται μέσω του ήχου και την εσωτερική

<sup>138</sup> Οικουμενική θα μπορούσε να είναι μια γλώσσα που επιτρέπει σε αυτές τις πολλαπλές προσωπικές γλώσσες να υπάρχουν μέσα της μέσα από τις διαφορετικές αναγνώσεις.

<sup>139</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.32.

<sup>140</sup> Παρατίθεται στο Thomas Seifrid, *The word made self. Russian writings on language....* σ.15 από Wilhelm von Humboldt, *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind*, trans. Peter Heath (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p24-27.

<sup>141</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.21.

<sup>142</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.22.

<sup>143</sup> Παρατίθεται στο Thomas Seifrid, *The word made self...*, ό.π.(σημ.131), σ.35.

μορφή της , ή την πιο κοντινή ετυμολογικά σημασία , τα μέσα με τα οποία το περιεχόμενο εκφράζεται»<sup>144</sup>. Το έργο του Ποτέμπνια με τίτλο «Σκέψη και Γλώσσα» (Mysl' i yazyk [1862,1892, 1913 , 1922, 1926,1976] εισήγε τις ιδέες του Χούμππολτ στο ρωσικό περιβάλλον συνδυάζοντάς τες με την «ψυχολογική τάση» στη γλωσσολογία που εκπροσωπείται από τους μετα-Χούμππολτ μελετητές, όπως οι Heymann Steinthal, M. Lazarus, και Wilhelm Wundt<sup>145</sup>. Σύμφωνα με τον Seifrid η θεωρία της γλώσσας του Ποτέμπνια «*τείνει να αφήνει σε δεύτερη μοίρα την επικοινωνιακή λειτουργία της γλώσσας και να επικεντρώνει στο πολύ ουσιαστικότερο κομμάτι της αναγνώρισης του εαυτού που ξεδιπλώνεται μέσα από τη γλώσσα. Καταλήγει ότι , αυτό που συμβαίνει στο λόγο είναι ότι αποκτούμε επίγνωση της ίδιας της διαδικασίας της σκέψης μας*»<sup>146</sup>. Οι επίγνωση των διαδικασιών του εαυτού , είτε πρόκειται για διαδικασίες σκέψης , είτε πρόκειται για διαδικασίες άρθρωσης , είτε ακόμα και για συναισθηματικές διαδικασίες είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ζάουμ. Η κατάρριψη των βασικών κανόνων γραφής και ανάγνωσης αναγκάζει τόσο τον συγγραφέα όσο και τον αναγνώστη να επιστρέψουν σε πρωταρχικές διαδικασίες του εαυτού όπως για παράδειγμα : να προφέρουν μια λέξη με πολλά σύμφωνα προκειμένου να τη καταλάβουν. Αν δοκιμάσουμε να προφέρουμε πολλά σύμφωνα στη σειρά θα αναγκαστούμε να προσέξουμε τη διαδικασία της άρθρωσης , τη κίνηση της γλώσσας στη στοματική κοιλότητα , το σούφρωμα των χειλιών ή τη συμμετοχή των δοντιών στην άρθρωση. Αν έρθουμε αντιμέτωποι με μια υπέρλογη λέξη μπορεί να αναγκαστούμε να “σπάσουμε” τα συνθετικά της για να βγάλουμε κάποιο νόημα ή ακόμα και να τη συνδυάσουμε με άλλα στοιχεία , ένα συγκεκριμένο διαφορετικό από αυτό που έχουμε συνηθίσει. Με άλλα λόγια ο αναγνώστης του ζάουμ μοιάζει με έναν μαθητή του δημοτικού , ίσως για αυτό και η παιδική ομιλία να επικέντρωσε τόσο το ενδιαφέρον αρκετών μελετητών της περιόδου , μόνο που αυτός ο “μαθητής” ως ενήλικας δεν μαθαίνει μια “νέα γλώσσα” αλλά τον εαυτό του απέναντι σε αυτήν ή οποιαδήποτε άλλη γλώσσα. Αντίστοιχα, ο συγγραφέας προκειμένου να συνθέσει το υπέρλογο θα πρέπει να σπάσει και να επανασυνθέσει λέξεις και πλέγματα πληροφορίας (γιατί περισσότερο με κάτι τέτοιο μοιάζουν οι προτάσεις του ζάουμ παρά με προτάσεις καθώς δεν ακολουθούν μια γραμμική πορεία στο συνδυασμό των λέξεων). Όσον αφορά τις σκέψεις και τα συναισθήματα, προκειμένου να εξάγει κάποιο νόημα από την υπέρλογη γραφή ο αναγνώστης αναγκάζεται να συγκρατεί σκέψεις και συναισθήματα από κάθε συλλαβή από κάθε διαδικασία στην οποία ωθήθηκε κατά την ανάγνωσή του (αντίστοιχα και για τον συγγραφέα το φαινομενικά αυτό τυχαίο αποτέλεσμα βασίζεται σε δικές του προσωπικές συνδέσεις). Με την αυτοματοποιημένη διαδικασία ανάγνωσης , όπως αυτή έχει γίνει πλέον για οποιονδήποτε ενήλικα στη μητρική του γλώσσα, πολύ δύσκολα θα επικεντρωνόμασταν στη διαδικασία , το ίδιο επίσης και για μια ξένη γλώσσα, όπου βασικό μέλημα είναι η αφομοίωση των κανόνων με στόχο την επικοινωνία. Το ζάουμ όμως απελευθερωμένο από τον στόχο της επικοινωνίας , επιτυγχάνει , σε ένα βαθμό τουλάχιστον , την επίγνωση εαυτού. Ο Ποτέμπνια στο έργο του «Σκέψη και γλώσσα» παρατηρεί , καταγράφει και σχολιάζει τις διαδικασίες χρήσης της γλώσσας. Στο πλαίσιο αυτό επισημαίνει ότι ακόμα και όταν παρατηρούμε την άρθρωσή μας δεν είναι παρά μια παθητική παρατήρηση , ο ήχος της λέξης μοιάζει να παρουσιάζεται μπροστά μας σαν κάτι έτοιμο , ανεξάρτητο από εμάς. Κατά τον Ποτέμπνια «η

<sup>144</sup> Παρατίθεται στο Thomas Seifrid , *The word made self...*,ό.π.(σημ.131), σ.35.

<sup>145</sup> Thomas Seifrid , *The word made self...*,ό.π.(σημ.131) , σ.31.

<sup>146</sup>Παρατίθεται στο Thomas Seifrid , *The word made self...*,ό.π.(σημ.131) , σ.34.

εκούσια και συνειδητή χρήση των λέξεων προϋποθέτει την ακούσια και ασυνειδητή»<sup>147</sup>, αυτή η ασυνειδητή γλωσσική έκφραση είναι το επίκεντρο ενδιαφέροντος των ποιητών που συνδέονται με το ζάουμ, το κομμάτι του εαυτού με το οποίο προσπαθούν να έρθουν σε επαφή είτε γράφοντας είτε διαβάζοντας το ζάουμ, θα πρέπει να είναι επίσης και το κομμάτι εκείνο που ευθύνεται για τη περίφημη «μη κατανόηση» του Χούμπolt.

## **Η σχέση του ζάουμ με τον Ρωσικό Φορμαλισμό**

Πολλές από τις πληροφορίες που διαθέτουμε για το ζάουμ προέρχονται από τον πρώτο άνθρωπο που ενδιαφέρθηκε για τη μελέτη του - χωρίς να ασχολείται παράλληλα με τη δημιουργία ζάουμ- τον Βίκτορ Σκλόφσκι. Ο Σκλόφσκι, ένας από τους βασικότερους θεμελιωτές του ρωσικού φορμαλισμού και συγκεκριμένα ιδρυτής της Εταιρείας για τη Μελέτη της Ποιητικής Γλώσσας στην Πετρούπολη (ΟΡΟJAZ) αφιέρωσε μέρος του πρώτου τόμου της ΟΡΟJAZ στο ζήτημα των γλωσσικών ήχων και του ζάουμ<sup>148</sup>. Η αυτονομία της λέξης που κήρυξαν οι ζάουμνικς μέσα από τα μανιφέστα τους («Η Διακήρυξη της Λέξης αυτής καθεαυτήν» 1913, Sadok Sudei II 1913 κ.α.) και η ιδιόμορφη χρήση της γλώσσας για την κατασκευή του υπέρλογου που αναπόφευκτα έστρεψε τη προσοχή στη μορφή της θα πρέπει να αποτέλεσε μια ισχυρή επιρροή για τους θεμελιωτές του φορμαλισμού. Το 1916 ο Σκλόφσκι έγραψε το άρθρο «Για την ποίηση και την υπέρλογη γλώσσα», το οποίο ξεκίνησε να γράφει το 1913 αμέσως μετά την έκδοση της «Διακήρυξης της Λέξης αυτής καθεαυτής» από τον Κρουτσόνιχ. Στην πρώτη παραλλαγή του άρθρου με τίτλο «Για τη γλώσσα, ζάουμ» συμπεριλαμβάνει αφιέρωση στον Κρουτσόνιχ «Το αφιερώνω στον πρώτο ερευνητή αυτής της ερώτησης, τον ποιητή Αλεξί Κρουτσόνιχ. Η πέτρα που απορρίφθηκε από τους χτίστες έχει γίνει το θεμέλιο»<sup>149</sup>. Όπως επισημαίνει ο Janeczek, παραπέμποντας στους Hansen-Love 1978 και P.Steiner 1984, το ζάουμ έχει αναγνωριστεί ως σημαντική επιρροή στα πρώτα στάδια ανάπτυξης του ρωσικού φορμαλισμού, ενώ εκτός από τον Σκλόφσκι το ζάουμ έχει απασχολήσει και άλλους φορμαλιστές όπως οι Ρόμαν Γιάκομπσον (1896-1982), Οσιπ Μπρικ (1888-1945) και Λεβ Γιακουμπίνσκι<sup>150</sup>.

Στο άρθρο του «Η τέχνη ως τρόπος» “Iskusstvo, kak priem”<sup>151</sup> ο Σκλόφσκι εισάγει έναν νέο λογοτεχνικό όρο, ο οποίος ενδεχομένως να προέκυψε από τη μελέτη του ζάουμ. Αναφέρεται

---

<sup>147</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.35 από Alexandr Potebnya, *Mysl’i yazyk*, 1976.

<sup>148</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.309.

<sup>149</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.5.

<sup>150</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ. 305.

<sup>151</sup> Victor Shklovsky. “Art as Device”. *Poetics Today*, vol.36, no3, 2015, pp.151-174.

<https://doi.org/10.1215/03335372-3160709>. Μελετήθηκε επίσης σε ελληνική μετάφραση από την μεγαλύτερη εκδοχή του άρθρου που εκδόθηκε στη συλλογή *Poetika* το 1919 (η πρώτη δημοσίευση ήταν σε προγενέστερη έκδοση του *Poetika* το 1917 σ.151-152) από Tzvetan Todorov, (επιλογή-παρουσίαση), *Théorie de La Littérature. Textes des formalistes russes*, Edition du Seuil, 1966, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσεάς, 1995, σ.90. Σχετικά με τον τίτλο προτιμήθηκε το «Τέχνη ως τρόπος», σε μετάφραση της Όλγας Αλεξανδροπούλου, ως πιο ακριβές μεταφραστικά και νοηματικά αντί του «Τέχνη ως τεχνική» που συναντάται στο βιβλίο *Κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών*.

στην **ανοικείωση** , **ostranenie** (στα αγγλικά συναντάται ως **enstrangement**, **estrangement**, **defamiliarization**<sup>152</sup>) τη διαδικασία δηλαδή με την οποία το υλικό της τέχνης (η λέξη στη παρούσα περίπτωση) αποσπάται από το αυτοματοποιημένο του συμφραζόμενο και παραμορφώνεται μέσω καλλιτεχνικών τεχνασμάτων<sup>153</sup>. Ο Σκλόφσκι στο δοκίμιό του αναλύει τη διαδικασία της αυτοματοποίησης και την επίδραση που αυτή έχει στη ζωή μας. Χρησιμοποιεί παραδείγματα από τη καθημερινότητα, όπως όταν πιάνουμε το μολύβι για να γράψουμε ή όταν μιλάμε μια ξένη γλώσσα. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στη πρώτη φορά που θα αγγίξουμε το μολύβι και στη χιλιοστή<sup>154</sup>. Στη χιλιοστή το μολύβι παύει πια να υπάρχει για την αντίληψή μας , η κίνηση μας είναι αυτοματοποιημένη και η σκέψη μας βρίσκεται μόνο στην εκπλήρωση του σκοπού μας , για παράδειγμα το τι θα γράψουμε. Αντίστοιχα όταν διδασκόμαστε μια ξένη γλώσσα στην αρχή θα πρέπει να είμαστε επικεντρωμένοι στη κάθε επιμέρους λειτουργία π.χ. συλλαβισμό , άρθρωση , προφορά· πολύ γρήγορα όμως οι σκέψεις αυτές αυτοματοποιούνται και υποχωρούν στο πεδίο του ασυνείδητου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συσχετισμός της αλγεβρικής σκέψης με το φαινόμενο της παράλειψης λέξεων στο γρήγορο καθημερινό λόγο. Κατά τον Σκλόφσκι τα αλγεβρικά σύμβολα και η χρήση τους έχουν κοινά με την συνήθειά μας να αντιλαμβανόμαστε μια φράση πριν καν ολοκληρωθεί ή από τα αρχικά των λέξεων. Το υποσυνείδητό μας μας λείπει προτού καν ακούσουμε ολόκληρη τη λέξη ποια είναι αυτή με βάση το πόσες φορές την έχουμε ακούσει ή το πόσο γρήγορα αναγνωρίσαμε τα αρχικά της λέξης και τα αντιστοιχήσαμε σε μια συγκεκριμένη κατηγορία. Η σκέψη με βάση τους κανόνες της άλγεβρας είναι αντίληψη των πραγμάτων μέσω μετρήσιμων ιδιοτήτων τους που μας βοηθούν να τα κατηγοριοποιήσουμε. Η αντίληψη μέσω της κατηγοριοποίησης είναι μια από τις βασικότερες διαδικασίες αυτοματισμού που όμως αγνοεί την ουσία των πραγμάτων. Ο Σκλόφσκι καταλήγει ότι ο αυτοματισμός και η συνήθεια έχει τη τάση να ωθεί τα πράγματα στη λήθη , να τα οδηγεί σε έναν θάνατο από υπέρχρηση από τον οποίο μόνο η τέχνη είναι ικανή να ανασύρει. Ο “θάνατος” αυτός θυμίζει αρκετά τη **«γλωσσική εντροπία»** που απασχολούσε ιδιαίτερα τον Κρουτσόνιχ<sup>155</sup>. Στη «Διακήρυξη της Λέξης αυτής καθεαυτήν» αναφέρει: «Ο κρίνος είναι όμορφος όμως η λέξη κρίνος είναι πολυμεταχειρισμένη και “βιασμένη”. Γι’ αυτό και ονομάζω τον κρίνο *ευ* και η πρωταρχική αγνότητα αποκαθίσταται»<sup>156</sup>. Για τον Κρουτσόνιχ το αντίδοτο στη φθορά είναι ο αναβαπτισμός της λέξης , για τον Σκλόφσκι η απόσπασή της από το πλαίσιο στο οποίο υπέστη τη φθορά. Το ίδιο το ζάουμ θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μεγάλη ανοικείωση, καθώς οι περισσότερες τεχνικές της δημιουργίας υπέρλογης γλώσσας βασίζονται ακριβώς στην απόσπαση του εκάστοτε γλωσσικού σημείου από το σύνθετο γλωσσικό πλαίσιο του και την απελευθέρωσή του από τους κανόνες με τους οποίους είναι συνυφασμένο κατά τη χρήση του. Για τον Σκλόφσκι η μεγαλύτερη δύναμη της τέχνης έγκειται στην ικανότητά της να απελευθερώνει από τον αυτοματισμό της πρόσληψης , να καθιστά τα συνήθη αντικείμενα ξανά ορατά. Για την παρουσίαση του φαινομένου της ανοικείωσης χρησιμοποιεί παραδείγματα κυρίως από έργα του Τολστόι επισημαίνει ωστόσο ότι η επιλογή αυτή έχει να κάνει

---

<sup>152</sup> Victor Shklovsky. “Art as Device”..., ό.π.(σημ.150) μετάφραση και εισαγωγή από την Anna Berlina.

<sup>153</sup> Raman Selden (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 8. From Formalism to Poststructuralism* , Cambridge, Cambridge University Press, 1995, θεώρηση μετάφρασης Μίλτος Πεχλιβάνος-Μιχάλης Χρυσανθόπουλος , *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας/8. Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2004, σ.39.

<sup>154</sup> Victor Shklovsky. “Art as Device”..., ό.π.(σημ.150).

<sup>155</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.79.

<sup>156</sup> Παρατίθεται στο Μαρία Τσαντσάνογλου , *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ. 155.

με το πόσο γνωστός ήταν ο Τολστόι στο ευρύ κοινό καθιστώντας τα αποσπάσματα από τα διηγήματά του τα πλέον κατάλληλα για να εξηγήσει το φαινόμενο. Ξεκαθαρίζει ότι η προσωπική του γνώμη είναι ότι «*σχεδόν παντού , όπου υπάρχει εικόνα υπάρχει και ανοικείωση*»<sup>157</sup>. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην ανοικείωση του ερωτικού αντικειμένου επισημαίνοντας ότι «*οι αναφορές στην ερωτική τέχνη είναι εκείνες που μας επιτρέπουν την καλύτερη παρατήρηση των λειτουργιών της εικόνας*»<sup>158</sup>. Φαίνεται ότι το κομμάτι αυτό του άρθρου ήταν ιδιαίτερα σημαντικό για τον Σκλόφσκι καθώς η προσθήκη του είχε ως αποτέλεσμα τη δεύτερη δημοσίευση του άρθρου το 1919 (η πρώτη ήταν το 1917) σε νεότερο τεύχος του *Poetika*<sup>159</sup>. Ο Σκλόφσκι επισημαίνει ότι «*η ανοικείωση της ίδιας της ερωτικής πράξης είναι πολύ συχνή στη λογοτεχνία*»<sup>160</sup>. Παραθέτει διάφορες λογοτεχνικές περιπτώσεις , όπου η ερωτική πράξη υπονοείται και το ρόλο των γεννητικών οργάνων αναλαμβάνουν άλλα ζεύγη αντικειμένων όπως λουκέτο και κλειδί , εργαλεία ύφανσης ( από τα *Αινίγματα του ρωσικού λαού* του Δ. Σαβοντίκοφ), τόξο με βέλη και δαχτυλίδι με καρφί , όπως στο ρωσικό έπος για τον Στάβερ<sup>161</sup>. Όλα τα παραπάνω στοιχεία θα μπορούσαν να θεωρηθούν δυνάμει παρόντα στο “*Dyg bul shchyl*”, το αινιγματικό ερωτικό ποίημα του Κρουτσόνιχ που εξετάσαμε νωρίτερα. Όπως αναφέραμε οι λέξεις που χρησιμοποιούνται – κατά βάση στο τίτλο του ποιήματος- έχουν πολλές πιθανές ερμηνείες , όλες όμως συγγενείς με τα παραπάνω ερωτικά αντικείμενα (dyg =οπή , bul = ρόπαλο , shchyl=ρωγμή, σχισμή). Με αυτά τα δεδομένα ο ισχυρισμός του Κρουτσόνιχ ότι το *Dyg bul shchyl* εμπεριέχει μέσα σε πέντε γραμμές περισσότερο ρωσικό χαρακτήρα από το σύνολο της ποίησης του Πούσκιν δεν μοιάζει πια και τόσο παράλογος. Οι υπέρλογες λέξεις που επέλεξε ο Κρουτσόνιχ δεν αποκλείουν το νόημα αλλά καθοδηγούν τον αναγνώστη σε πολλαπλές επιλογές νοήματος και έτσι μέσα από την ανοιχτή ερμηνεία των λέξεων , εμπεριέχεται -ανάλογα με τα δεδομένα πρόσληψης του αναγνώστη- η πληθώρα ερωτικών συνδηλώσεων της ρωσικής λογοτεχνίας καταλαμβάνοντας τη λιγότερη δυνατή έκταση. Θα μπορούσε άραγε το *Dyg Bul Schyl* να θεωρηθεί μια ερωτική ανοικείωση σύμφωνα με την ορολογία του Σκλόφσκι; Το βέβαιο είναι ότι ο Κρουτσόνιχ καταφέρνει μέσω του ποιήματος να μιλήσει για μια πράξη πολύ οικεία σε όλους με όρους ανοίκειους, δεν την περιγράφει , δεν την κατονομάζει αλλά είναι εκεί.

Όσον αφορά τη σχέση του ρωσικού φορμαλισμού με το ζάουμ σίγουρα εντοπίζεται μια μεγαλύτερη σύνδεση του με τους προβληματισμούς και τα έργα του Σκλόφσκι. Το ζάουμ όμως απασχόλησε ιδιαίτερα και τον Ρόμαν Γιάκομπσον ο οποίος όχι μόνο το μελέτησε υπό το διαφορετικό πρίσμα του Κύκλου της Μόσχας στον οποίο ανήκε, αλλά πειραματίστηκε και στη δημιουργία του σε νεαρή ηλικία<sup>162</sup>. Στο έργο του «*The Newest Russian Poetry*” (γράφηκε στη

<sup>157</sup> Παρατίθεται στο Tzvetan Todorov , (επιλογή-παρουσίαση) , *Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών...*,ό.π.(σημ.150), σ.103 .

<sup>158</sup> Tzvetan Todorov , (επιλογή-παρουσίαση) , *Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών...*,ό.π.(σημ.150), σ.104.

<sup>159</sup> Victor Shklovsky. “Art as Device”..., ό.π.(σημ.150).

<sup>160</sup> Παρατίθεται στο Tzvetan Todorov , (επιλογή-παρουσίαση) , *Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών...*,ό.π.(σημ.150), σ.107.

<sup>161</sup> Tzvetan Todorov , (επιλογή-παρουσίαση) , *Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών...*,ό.π.(σημ.150), σ.111.

Σημείωση του μεταφραστή :Το παιχνίδι του καρφιού το οποίο λειτουργεί ως ερωτική ανοικείωση – σύμφωνα με τον Σκλόφσκι- στο έπος του Στάβερ (Ρυμπνίκοφ) είναι ρωσικό λαϊκό παιχνίδι το οποίο συνίσταται στο να σημαδέψεις μ’ ένα καρφί το κέντρο ενός δαχτυλιδιού πάνω στο έδαφος.

<sup>162</sup> Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.343. Ο Γιάκομπσον συμμετείχε συχνά σε ποιητικές δημιουργίες των φουτουριστών με το ψευδώνυμο Αλιαγκρόφ.

Μόσχα το 1919, εκδόθηκε στην Πράγα το 1921 , συνοπτική αγγλική μετάφραση το 1973) κάνει μια πρωτοποριακή μελέτη πάνω στην ποίηση του Χλέμπνικοφ , όχι αποκλειστικά όσον αφορά τα ζάουμ στοιχεία, αλλά γενικότερα στα ασυνήθιστα στοιχεία της ποίησης του Χλέμπνικοφ. Στη μελέτη αυτή ο Γιάκομπσον μιλάει για το στόχο της εκφραστικότητας που υπερτερεί στην ποιητική γλώσσα ενώ η επικοινωνιακή λειτουργία μειώνεται στο ελάχιστο και αναλύει τη μεθοδολογία του sdvig , δηλαδή της μετατόπισης, στα έργα του Χλέμπνικοφ. Η μετατόπιση κατηγοριοποιείται από τον Γιάκομπσον σε τρεις βασικούς τύπους: **τη χρονική μετατόπιση** , την οποία εντοπίζει στο έργο “Worldbackwards” όπου ο πρωταγωνιστής κατά την εξέλιξη του διαλόγου γίνεται σταδιακά νεότερος, **τη συντακτική μετατόπιση** στην οποία εντάσσει όλες τις παραμορφώσεις σύνταξης , όπως την μετάθεση και το ανακόλουθο και **την μετατόπιση έμφασης** (stress sdvig) κατά την οποία μια κανονική λέξη (ή κάποιο γλωσσικό σημείο) εντάσσεται στο υπέρλογο λόγω της θέσης της στο κείμενο , θέση που με τη παραδοξότητα της έλκει τη προσοχή στην ίδια τη λέξη χωρίς όμως η λέξη να παρουσιάζει κάτι το ασυνήθιστο πέρα από το χώρο που τοποθετείται. Ο Γιάκομπσον ενδιαφέρεται ιδιαίτερα και για τους νεολογισμούς του ζάουμ και τοποθετείται σχετικά ως εξής: « Αυτή η επικέντρωση στην έκφραση, πάνω στην ίδια τη γλωσσική μάζα , την οποία έχω αποκαλέσει το μοναδικό ουσιαστικό χαρακτηριστικό της ποίησης , κατευθύνεται όχι μόνο στη φόρμα της φράσης , αλλά και στην φόρμα της ίδιας της λέξης» ενώ καταλήγει ότι : «Οι λέξεις του ζάουμ βρίσκονται είτε σε φάση αναζήτησης του νοήματος τους (και υποθετικά κάποια στιγμή θα το βρουν) , είτε είναι λέξεις από μια άλλη γλώσσα (τις οποίες θα μπορούσαμε να καταλάβουμε αν γνωρίζαμε τη γλώσσα).»<sup>163</sup> απορρίπτοντας έτσι την πιθανότητα να υπάρχει μια οριστική αβεβαιότητα στο ζάουμ. Η κριτική αυτή που ασκεί ο Γιάκομπσον είναι ιδιαίτερα εύλογη μιας και ακόμα και στο “Dyr Bul Shcy!” του οποίου η αβεβαιότητα προδιαγράφεται από τον ποιητή δίνονται εντούτοις έστω κάποιες «βεβαιότητες» , όπως ο τελευταίος στίχος της δεύτερης στροφής ο οποίος δεν απαρτίζεται από υπέρλογες λέξεις και όπως είδαμε χρησιμοποιήθηκαν ως οδηγός για μια ερμηνεία του ποιήματος<sup>164</sup>.

Παρόμοια κριτική ασκεί και ο Γιούρι Λότμαν (1922-1993) της Σοβιετικής Στρουκτουραλιστικής Σχολής , ο οποίος αναφέρει ότι ο χαρακτηρισμός του ζάουμ ως γλώσσα δίχως νόημα είναι ανακριβής, καθώς ο ισχυρισμός αυτός ενέχει αντιφάσεις από τη στιγμή που η γλώσσα «υπονοεί έναν μηχανισμό για τη μεταφορά νοημάτων»<sup>165</sup>. Εδώ ίσως η λέξη κλειδί είναι η λέξη νόημα καθώς στο ζάουμ οι λέξεις δείχνουν να φέρουν περισσότερο πληροφορία παρά νόημα και το νόημα μοιάζει να παράγεται από τον ίδιο τον αναγνώστη, γι’ αυτό και δύναται να είναι διαφορετικό κάθε φορά. Σε κάθε περίπτωση πάντως αυτές οι δύο κριτικές παρουσιάζουν ένα βασικό χαρακτηριστικό του ζάουμ τόσο στο πρακτικό όσο και στο θεωρητικό του επίπεδο , αυτό των αντιφάσεων που το χαρακτηρίζουν.

Σύμφωνα με τον Janecsek, το ζάουμ δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστό εκτός Ρωσίας ούτε κατά την ακμή του, αλλά ούτε και μετά τα τέλη του 1920, επομένως δεν μπορεί να υποστηριχθεί μια άμεση σύνδεση με μεταγενέστερες εξελίξεις εκτός Ρωσίας<sup>166</sup>. Ωστόσο, κάποια ψήγματα ιδεών που γεννήθηκαν στους πειραματισμούς του ζάουμ ενδέχεται να άσκησαν κάποια επιρροή κυρίως

<sup>163</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.307-308.

<sup>164</sup> Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.65 « Δεν θα αρνηθώ ότι είμαι ερωτευμένος/ μαύρη γλώσσα /υπήρχε και στις άγριες φυλές».

<sup>165</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.344 .

<sup>166</sup> Gerald Janecsek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.343.

μέσα από την ενασχόληση που είχε με το ζάουμ ο Ρόμαν Γιάκομπσον και τη μετέπειτα πορεία του στον Γλωσσολογικό Κύκλο της Πράγας. Ένα από τα τελευταία έργα του, το “The Sound Shape of Language”, σε συνεργασία με την L.Waugh, που εκδόθηκε το 1979, επικεντρώνεται αρκετά σε ζητήματα που αφορούν το ζάουμ γεγονός εντυπωσιακό αν σκεφτούμε ότι η πρώτη του ενασχόληση με το ζάουμ ήταν το 1919. Η επικέντρωση του Γιάκομπσον σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του ζάουμ , όπως η μετατόπιση, μοιάζει να προμηνύει κάποιες από τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν στη Σχολή της Πράγας. Κατά τη δομιστική άποψη «*μια έννοια ορίζεται κατηγορηματικά βάσει της θέσης που κατέχει στο εννοιολογικό της σύστημα και όχι βάσει της απαρίθμησης των περιεχομένων της*»<sup>167</sup>. Θα μπορούσε άραγε η θεωρητικοποίηση του φαινομένου της μετατόπισης από τον Γιάκομπσον και ιδιαίτερα το είδος της μετατόπισης έμφασης , κατά την οποία η εννοιολογική βαρύτητα της λέξης αυξάνεται λόγω της θέσης της , να άσκησε επιρροή σε αυτή τη διατύπωση; Παράλληλα, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η απόκλιση που παρουσίασε η σχολή της Πράγας από τις ιδέες που διατύπωσε ο Σωσσύρ για τη γλωσσική εξέλιξη αντανακλούν το παλαιότερο ενδιαφέρον του Γιάκομπσον για τους νεολογισμούς και την ελευθερία της γλώσσας που εκφράζεται στο ζάουμ. Συγκεκριμένα, ο Γιάκομπσον αναφέρει σχετικά με τον Σωσσύρ ότι : «*επιχείρησε να αποσιωπήσει τους δεσμούς που αναπτύσσει το σύστημα μιας γλώσσας με τις τροποποιήσεις του, κρίνοντας ότι το σύστημα ανήκει αποκλειστικά στην επικράτεια της συγχρονίας και κατατάσσοντας τις τροποποιήσεις στη σφαίρα της διαχρονίας και μόνο, ενώ στην πραγματικότητα , όπως αποδεικνύουν οι διάφορες κοινωνικές επιστήμες , οι έννοιες του συστήματος και της μεταβολής του δεν συμβαδίζουν απλώς , είναι άρρηκτα συνδεδεμένες*»<sup>168</sup>. Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το ζάουμ έδωσε μια πρωτόγνωρη δύναμη στον αναγνώστη με το να αποδίδει στις λέξεις και τα έργα πολλαπλές αναγνώσεις. Η δύναμη αυτή θα αναγνωριστεί επίσημα από τη θεωρία της πρόσληψης, όπως διαμορφώθηκε στο πλαίσιο της σχολής της Πράγας από τον Φέλιξ Βόντιτσκα (1909-1974)<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Παρατίθεται στο Raman Selden (επιμ.), *From Formalism to Poststructuralism...*,ό.π.(σημ.152) , σ.63.

<sup>168</sup> Παρατίθεται στο Raman Selden (επιμ.), *From Formalism to Poststructuralism...*,ό.π.(σημ.152) , σ.82.

<sup>169</sup> Raman Selden (επιμ.), *From Formalism to Poststructuralism...*,ό.π.(σημ.152) , σ.85.

## Ο χωροχρόνος και η έννοια της ανώτερης διαίσθησης του Π.Ντ.Οουσπένσκι σε σχέση με το ζάουμ

Η διατύπωση της θεωρίας της σχετικότητας από τον Αϊνστάιν το 1905 πυροδότησε πλήθος συζητήσεων σχετικά με την έννοια του χωροχρόνου σε διάφορους τομείς ανάμεσα σε αυτούς και στο χώρο της λογοτεχνίας, ενώ ταυτόχρονα υπήρξε αφορμή για επαναπροσδιορισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το κίνημα του κυβοφουτουρισμού δεν θα μπορούσε φυσικά να μείνει ανεπηρέαστο από μια τέτοια επιστημονική εξέλιξη. Ενδεικτική της επιρροής που άσκησε είναι η συχνότητα με την οποία αναφέρεται η θεωρία της σχετικότητας και ο χωροχρόνος σε πολλά θεωρητικά κείμενα, όπως το μανιφέστο των Ραγιονιστών και Φουτουριστών που συντάχθηκε το 1913 από τον Μιχαήλ Λαριόνοφ και την Νατάλια Γκοντσάροβα. Στο μανιφέστο, το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στον κατάλογο της έκθεσης «Ουρά Γαϊδάρου και Στόχος», οι Λαριόνοφ και Γκοντσάροβα αναφέρουν: «*Η εικόνα μοιάζει να γλιστρά. Δημιουργεί μια απόκοσμη αίσθηση του χώρου. Μέσα στην εικόνα γεννιέται η αίσθηση μιας τέταρτης διάστασης, αφού το μήκος, το πλάτος και η πυκνότητα του στρώματος της μπογιάς δεν είναι παρά μόνο ενδείξεις του εξωτερικού κόσμου...*»<sup>170</sup>. Σε κείμενο του για τον φουτουρισμό ο Ρόμαν Γιάκομπσον γράφει «*Από τη θεωρία της σχετικότητας προκύπτει ότι απόλυτη ηρεμία δεν υπάρχει... Σε όλες τις διαστάσεις του χώρου εμπλέκεται ο χρόνος. Δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε τη γεωμετρική μορφή του σώματος που κινείται σε σχέση με μας. Προσδιορίζουμε πάντα την κινητική του μορφή. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι χωρικές μας διαστάσεις στην πραγματικότητα δεν προκύπτουν από την τριμερή πολυμορφία αλλά από την τετραμερή πολυμορφία*»<sup>171</sup>. Σε σχέση με το ζάουμ ενδιαφέρον παρουσιάζει η διατύπωση σχετικά με τη φύση των φωνηέντων που εντοπίζεται στο Μανιφέστο που περιλαμβάνεται στο Sadok Sudei II (Δόκανο των Δικαστών II 1913) «*Καταλαβαίνουμε τα φωνήεντα σαν χρόνο και χώρο*»<sup>172</sup>.

Ιδιαίτερη σημασία για το ζάουμ παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Ρώσος μαθηματικός και φιλόσοφος Π.Ντ.Οουσπένσκι (1878-1947) εμπνεύστηκε από τη θεωρία της σχετικότητας. Ο Οουσπένσκι στα έργα του μελετά τη τέταρτη διάσταση υπό το πρίσμα της ψυχολογίας και της αντίληψης, ενώ μάλιστα επιδιώκει μια αντιστοιχία με τα επίπεδα συνειδητότητας του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Janecsek, τα έργα του Οουσπένσκι *Η Τέταρτη Διάσταση* (1909) και *Tertium Organum* (1911) αποτελούν σημαντικές πηγές ώστε να διαμορφώσουμε μια εικόνα για το πλαίσιο των ιδεών μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε το ζάουμ και από το οποίο επηρεάστηκε<sup>173</sup>. Για τον Οουσπένσκι η τέταρτη διάσταση δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή γιατί δεν έχουμε εξασκηθεί σε έναν ανώτερο τρόπο αντίληψης ο οποίος να ανταποκρίνεται όχι μόνο σε όσα μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας, αλλά σε όλα όσα υπάρχουν. Χρησιμοποιεί τη παρομοίωση με τα δισδιάστατα όντα, αντλώντας υλικό από το έργο του C.H.Hinton, τα οποία ζουν σε έναν δισδιάστατο κόσμο και προσπαθούν να φανταστούν τον δικό μας τρισδιάστατο χώρο χωρίς ποτέ όμως να μπορούν να τον βιώσουν. Ο Οουσπένσκι διατυπώνει την άποψη ότι με την κατάλληλη προσπάθεια μπορούμε να πετύχουμε μια ανώτερη μορφή συνειδητότητας, η οποία θα μας

<sup>170</sup> Παρατίθεται στο Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.142.

<sup>171</sup> Παρατίθεται στο Roman Jakobson, *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1987, *Futurism*, σ. 28 μεταφρασμένο στα ελληνικά στο Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.127.

<sup>172</sup> Παρατίθεται στο Μαρία Τσαντσάνογλου, *Το Δόκανο των Δικαστών...*,ό.π.(σημ.3), σ.123.

<sup>173</sup> Gerald Janecsek, *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.37.

επιτρέψει να αντιληφθούμε τα πράγματα αυτά καθεαυτά. Ο Ουσπένσκι περιγράφει τα τέσσερα στάδια της συνειδητότητας (αίσθηση, αντίληψη, αντιληπτικό πλαίσιο, ανώτερη διαίσθηση) σε αναλογία με τις διαστάσεις· αντιστοιχεί έτσι την ανώτερη διαίσθηση με την τέταρτη διάσταση. Στο έργο του *Tertium Organum* διατυπώνει κάποιες απόψεις αρκετά συγγενείς με τη νοοτροπία του ζάουμ. Σημειώνει ότι «τα αξιώματα της λογικής είναι αναληθή ακόμα και σε σχέση με τα συναισθήματα, τα σύμβολα, τη μουσικότητα, και το κρυφό νόημα των λέξεων (για να μην μιλήσουμε για τις ιδέες αυτές που δεν μπορούν να εκφραστούν με λέξεις)» και ακόμη ότι «Η ανώτερη λογική μπορεί να αποκαλείται διαισθητική λογική – η λογική του απείρου, η λογική της έκστασης»<sup>174</sup>.

Όπως τα δισδιάστατα πλάσματα στον κόσμο του Hinton πρέπει να εγκαταλείψουν τις λέξεις που χρησιμοποιούν στον δισδιάστατο κόσμο τους για να αντιληφθούν τις τρεις διαστάσεις έτσι και ο αναγνώστης του ζάουμ για να αντιληφθεί το υπέρλογο πρέπει να εγκαταλείψει τους ισχύοντες γλωσσικούς κανόνες για να μνηθεί στη γλώσσα του μέλλοντος. Και πως λειτουργεί άραγε αυτή η γλώσσα του μέλλοντος, εφόσον δεν διαθέτει κανόνες; Κατά ένα μεγάλο μέρος το ζάουμ λειτουργεί με το ένστικτο. Αρχικά το ένστικτο του ποιητή που το δημιουργεί και στη συνέχεια του αναγνώστη που το ερμηνεύει· γι' αυτό και έχει τη δυνατότητα να παράγει διαφορετικά αφηγήματα. Το ζάουμ επιδιώκει όπως έχουμε αναφέρει, όχι να παραβιάσει τη λογική, αλλά να θεμελιώσει μια άλλη, η οποία δεν θα γνωρίζει περιορισμούς, μια λογική αρκετά συγγενή θα λέγαμε με τη λογική του απείρου και της έκστασης που αναφέρει ο Ουσπένσκι. Τέλος, η εξάσκηση την οποία ο Ουσπένσκι θεωρεί απαραίτητη για την κατάκτηση ενός υψηλού επιπέδου συνειδητότητας μοιάζει με την διαδικασία που ακολουθεί ένας ζαούμνικ ή ο αναγνώστης ενός υπέρλογου ποιήματος προσπαθώντας να το αποκωδικοποιήσει. Το συνειδητό του αναγκάζεται να στραφεί σε διαδικασίες στις οποίες ποτέ δεν είχε επικεντρώσει καθώς ήταν καταχωρημένες ως αυτόματες διεργασίες. Βιώνει το κάθε γράμμα, την ιδιόμορφη λέξη, την προφέρει ξανά και ξανά σαν μαθητής του δημοτικού προκειμένου να αντιληφθεί τη λέξη καθεαυτή, την ουσία της. Και επιστρέφουμε έτσι στο ζήτημα της ανοικείωσης του Σκλόφσκι για το οποίο έγινε λόγος νωρίτερα κι αυτό γιατί και ο Ουσπένσκι καλεί σε μια διαδικασία αποστασιοποίησης από το πλαίσιο ύπαρξης του αντικειμένου με σκοπό την αντίληψη της πραγματικής του ουσίας.

Τα σχόλια των Γιούρι Λότμαν και Μπορίς Ουσπένσκι<sup>175</sup> στο *Διαδικά Μοντέλα στη Δυναμική της Ρωσικής Κουλτούρας* μας δίνουν μια ακόμα πιο καθαρή εικόνα για το τι σήμαινε ο χωροχρόνος στη Ρωσία αυτής της περιόδου. Ο χωροχρόνος λοιπόν, σύμφωνα με τους Λότμαν και Ουσπένσκι μοιάζει να είναι μια ακόμη “προβολή” ενός προαιώνιου διπόλου με το οποίο παλεύει η Ρωσία προκειμένου να εξοικειωθεί με την ίδια της ταυτότητα<sup>176</sup>. Όπως σημειώνει ο Φραγκόπουλος οι έννοιες του χώρου και του χρόνου, του παλιού και του νέου, του δυτικού και του ανατολικού συγκρούονταν και συγχωνεύονταν μέσα από αλληπάλληλες σημασιολογικές μεταβολές και ανατροπές στο πλαίσιο της περίπλοκης αυτής διαδικασίας<sup>177</sup>. Μια πολύ εύστοχη και συνοπτική απάντηση στο γιατί η έννοια του χωροχρόνου μπορεί να έγινε τόσο προσφιλής

<sup>174</sup> Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational...*, ό.π.(σημ.1), σ.39.

<sup>175</sup> Ο Μπορίς Ουσπένσκι γεννημένος το 1937 στη Μόσχα είναι Ρώσος γλωσσολόγος, σημειωτικός και ιστορικός. Συνεργάστηκε με τον Γιούρι Λότμαν και επηρεάστηκε από τις ιδέες του ως μέλος της σημειωτικής σχολής Ταρτού-Μόσχας.

<sup>176</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*, ό.π.(σημ.2), σ.15.

<sup>177</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος, *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*, ό.π.(σημ.2), σ.15.

στους δημιουργούς του ζάουμ δίνει ο Φραγκόπουλος με λόγια του Καντίνσκι. Με αφορμή ένα ταξίδι του στην περιφέρεια Βολογκνά ο Καντίνσκι αναφέρει ότι η Ρωσία είναι μια χώρα όπου ένα απλό ταξίδι από την περιφέρεια στην επαρχία ήταν κι ένα ταξίδι μέσα στο χρόνο<sup>178</sup>. Με βάση αυτό το σχόλιο μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν θα πρέπει να ήταν και τόσο δύσκολο για έναν Ρώσο να φανταστεί ένα μέρος στο οποίο παρελθόν , παρόν και μέλλον συνυπάρχουν εφόσον πιθανότατα αυτό το μέρος ήταν με έναν τρόπο η ίδια του η ατέρμονη χώρα.

### **“Mirskontsa” “Worldbackwards”**

«Ο κόσμος από το τέλος», 1912

Το Mirskontsa είναι το καταλληλότερο έργο για να παρατηρήσουμε το αποτέλεσμα της επιστημονικής εξέλιξης στη ρωσική φαντασία και τέχνη. Ήδη από τον τίτλο του έργου βλέπουμε το “παιχνίδι” των δημιουργών με την έννοια του χωροχρόνου , καθώς η σημασία του δηλώνει μια επιστροφή ή μια νέα αρχή που ξεκινάει από το παρελθόν. Το 1912 , ως “απάντηση” σε ένα ποίημα του Κρουτσόνιχ , ο Χλέμπνικοφ έγραψε το θεατρικό έργο Mirskontsa (Worldbackwards), ένα έργο στο οποίο ανατρέπονται οι βασικοί κανόνες αφήγησης και χρονικής ροής καθώς η ζωή του ήρωα και η ιστορία του ξεκινάει από το φέρετρό του και τελειώνει με τον ίδιο σε βρεφική ηλικία μέσα σ’ ένα παιδικό καρότσι. Το ενδιαφέρον του Χλέμπνικοφ για το ζήτημα του χρόνου και ειδικότερα για την αλληλεπίδραση παρελθόντος και παρόντος , μπορεί να εντοπιστεί νωρίτερα σε γράμματα που είχε γράψει προς τον ποιητή Βασίλι Καμένσκι το 1909. Σε αυτά τα γράμματα περιγράφει την πρόθεσή του να γράψει μια μεγάλη νουβέλα στην οποία οι ζωές διαφορετικών εποχών «*συμπύσσονται σε μια παροντική εποχή στον ίδιο ακριβώς χρόνο*» , αλλά και ένα περίπλοκο έργο με τίτλο *Times Transversal (Ανάστροφοι Χρόνοι)* στο οποίο , όπως αναφέρει «*οι λογικοί κανόνες του χώρου και του χρόνου παραβιάζονται*»<sup>179</sup>. Το Mirskontsa εντάσσεται στη κατηγορία των φουτουριστικών βιβλίων , μια υβριδική μορφή τέχνης όπως την χαρακτηρίζει η Nancy Perloff, στην οποία το ζάουμ βρίσκει την απόλυτη έκφραση του<sup>180</sup>. Μάλιστα, το βιβλίο αυτό ξεχωρίζει ως η πρώτη συλλογή λιθογραφίας του ρωσικού φουτουρισμού. Στα φουτουριστικά βιβλία συνήθως σχέδια και κείμενα είναι χειρόγραφα με αποτέλεσμα η προσωπική έκφραση του καλλιτέχνη να αποτυπώνεται ακόμη πιο ελεύθερα, ενώ κάθε αντίγραφο είναι πάντα διαφορετικό. Κείμενο και εικόνα αλληλεπιδρούν χωρίς να αλληλεπικαλύπτονται , ενώ το στοιχείο του ήχου διατηρεί επίσης πολύ μεγάλη σημασία. Όπως σημειώνει η Perloff, «*τα φουτουριστικά βιβλία δημιουργήθηκαν με σκοπό να ακούγονται, όχι απλώς να διαβάζονται. Μέσα σε αυτά βρίσκουμε τη πρώιμη μορφή αυτού που σήμερα αποκαλούμε sound poetry*»<sup>181</sup>. Η γοητευτική αντίφαση που χαρακτηρίζει τη μορφή αυτή τέχνης είναι το γεγονός ότι ενώ δίνεται πάντα μεγάλη σημασία στο προσωπικό

<sup>178</sup> Μίλτος Φραγκόπουλος , *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ ...*,ό.π.(σημ.2), σ.15.

<sup>179</sup> Παρατίθεται στο Nancy Perloff. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book Art and Transrational Sounds.” *Getty Research Journal*, no. 5, [University of Chicago Press, J. Paul Getty Trust], 2013, pp. 101–18, <http://www.jstor.org/stable/41825350>.

<sup>180</sup> Nancy Perloff. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...”,ό.π. (σημ.178), σ. 105.

<sup>181</sup> Παρατίθεται στο Nancy Perloff. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book ...”,ό.π. (σημ.178), σ.103 .

στοιχείο ,τόσο από τη μεριά του δημιουργού όσο και από τη μεριά του αναγνώστη του έργου<sup>182</sup>, σχεδόν πάντα είναι αποτέλεσμα συνεργασίας. Έτσι, το Mirskontsa είναι δημιούργημα των Χλέμπνικοφ και Κρουτσόνιχ , όσον αφορά τα υπέρλογα κείμενα, ενώ το εικαστικό μέρος ανέλαβαν οι Νατάλια Γκοντσάροβα , Μιχαήλ Λαριόνοφ, Νικολάι Ρογκόβιν και Βλαντιμίρ Τάτλιν<sup>183</sup>.

Ο τίτλος του έργου κατά λέξη μπορεί να μεταφραστεί ως εξής: mirSKONtsa (τα κεφαλαία χρησιμοποιούνται ως ένδειξη του που τονίζεται η λέξη κατά παράβαση των κανόνων τονισμού της ρωσικής) -> mir (world/κόσμος) , s (from/από) , kontsa (the end/το τέλος) world from the end : «ο κόσμος από το τέλος». Ο τίτλος έχει δημιουργηθεί από τη σύνδεση των τριών αυτών λέξεων, ενώ η αλλαγή του τονισμού εντάσσει τον ήχο στα δομικά στοιχεία του έργου και παράλληλα στρέφει τη προσοχή στο νεολογισμό<sup>184</sup>. Βλέπουμε λοιπόν ότι τα sdvigi , οι μετατοπίσεις δηλαδή που διέκρινε ο Γιάκομπσον , ξεκινάνε ήδη από τον τίτλο με μια μετατόπιση έμφασης που συμβαίνει μέσα στην ίδια τη λέξη ως αποτέλεσμα της αλλαγής τόνου. Το αν αυτή η μετατόπιση λειτουργεί μόνο ως υπογράμμιση του νεολογισμού και της ηχητικής διαφοροποίησης ή αν έχει και σημασιολογικό ενδιαφέρον είναι ένα ερώτημα. Είναι ένα ενδεχόμενο τα κεφαλαία γράμματα να υπογραμμίζουν την έννοια του τέλους ή ακόμα και να παρακινούν τον αναγνώστη να ξεκινήσει να διαβάζει το βιβλίο από το τέλος του. Κάτι τέτοιο δεν θα ήταν καθόλου απίθανο, καθώς οι σελίδες του Mirskontsa εντάσσονται στο ενιαίο όλον του βιβλίου ενώ ταυτόχρονα διατηρούν μια αυτονομία που μας επιτρέπει να βλέπουμε τη κάθε σελίδα και ως διακριτό έργο. Όπως σημειώνει η Perloff : «κάθε σελίδα στο *Mirskontsa* γίνεται σελίδα καθεαυτή»<sup>185</sup>. Παράλληλα, η ανάστροφη αφηγηματική ροή που επίσης υποδηλώνεται από τον τίτλο θα επέτρεπε και μια ανάγνωση από το τέλος του βιβλίου προς την αρχή του. Πρόκειται σίγουρα για μια περιήγηση στο χωροχρόνο με μια σειρά τέτοια που κάνει τον θεατή/αναγνώστη να αμφισβητήσει την γραμμική αντίληψη του χρόνου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει και η Perloff « ο τίτλος υποδηλώνει τόσο την αποκάλυψη όσο και την ανάσταση – γυρνάει πίσω στην αρχή του κόσμου και έτσι υπάρχει τόσο στο παρόν όσο και στο μέλλον»<sup>186</sup>. Αντίστοιχα η Susan Compton αναφέρει σχετικά με το τίτλο: «*Η ίδια η λέξη Worldbackwards υποδηλώνει την αντίφαση του φουτουρισμού . Υπνοείται όχι μόνο το τέλος του κόσμου (το οποίο μπορεί να λάβει χώρα σε οποιαδήποτε στιγμή στο μέλλον), αλλά και η αρχή του κόσμου , ο προϊστορικός κόσμος , πολύ πριν ο πολιτισμένος κόσμος που γνωρίζουμε να έχει ξεκινήσει*»<sup>187</sup> . Το αντιφατικό αυτό μοτίβο συναντάται και στην φουτουριστική όπερα «Νίκη επί του Ήλιου» (1913) γραμμένη σε λιμπρέτο του Κρουτσόνιχ στην υπέρλογη γλώσσα ζάουμ. Στη Νίκη επί του Ήλιου η νέα ζωή και η νίκη των πρωταγωνιστών έρχεται με τη βύθιση του κόσμου στο

---

<sup>182</sup> Εδώ ο όρος αναγνώστης χρησιμοποιείται συμβατικά καθώς ένα φουτουριστικό βιβλίο δεν διαβάζεται αλλά περισσότερο ίσως βιώνεται ως εμπειρία. Η μοναδικότητα του αναγνώστη αναγνωρίζεται καθώς κάθε αντίτυπο που δημιουργείται είναι ελαφρώς διαφορετικό από το άλλο. Διαφορετικά αντίτυπα για διαφορετικούς παραλήπτες.

<sup>183</sup> Art Institute Chicago <https://www.artic.edu/artworks/199083/worldbackwards-mirskontsa> και MOMA [https://www.moma.org/collection/works/13406?association=illustratedbooks&page=1&parent\\_id=13396&sov\\_ferrer=association](https://www.moma.org/collection/works/13406?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=13396&sov_ferrer=association) (πρόσβαση: 20/1/22).

<sup>184</sup> Nancy Perloff. "Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...", ό.π. (σημ.178), σ.103.

<sup>185</sup> Παρατίθεται στο Nancy Perloff. "Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...", ό.π. (σημ.178), σ.112.

<sup>186</sup> Παρατίθεται στο Nancy Perloff. "Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...", ό.π. (σημ.178), σ.105.

<sup>187</sup> Παρατίθεται στο Margarita Tupitsyn . "Collaborating on the Paradigm of the Future." *Art Journal*, vol. 52, no. 4, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1993, pp. 18–24, <https://doi.org/10.2307/7776205.21> από Susan P. Compton , *The World Backwards : Russian Futurist Books, 1912-16* , London , British Museum Publications, 1978,σ. 19.

σκοτάδι και τη δολοφονία του ήλιου , έτσι η αναγέννηση λαμβάνει χώρα σε ένα σκηνικό αποκάλυψης. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Χλέμπνικοφ στον πρόλογο που έγραψε για τη Νίκη επί του Ήλιου «Όλα τα καλά ξεκινάνε καλά...Και τελειώνουν; ...Δεν θα υπάρχει τέλος.»<sup>188</sup>. Συστήνει έτσι τον αναγνώστη/θεατή σε ένα παρόμοιο σχεδόν μυστικιστικό περιβάλλον , όπως αυτό του Mirskontsa, όπου παρόν , παρελθόν και μέλλον ενυπάρχουν σε έναν χωροχρόνο, ενώ η φράση «δεν υπάρχει τέλος» υπενθυμίζει την ανολοκλήρωτη φύση του ζάουμ και τις άπειρες μετατροπές που υφίσταται αποφεύγοντας την κατάληξή του. Με αυτό το τρόπο ίσως και να επιδιώκεται μια νίκη έναντι της φθοράς , της λεκτικής εντροπίας που τόσο απασχολούσε τον Κρουτσόνιχ.

Αυτή η “οδός” για το μέλλον με όχημα το παρελθόν που μοιάζει να χτίζει το Mirskontsa αντικατοπτρίζεται επίσης στα σχέδια και το εξώφυλλο του βιβλίου. Στο εξώφυλλο το κολλάζ της Γκοντσάροβα διαφέρει από αντίτυπο σε αντίτυπο (εικ.9) , ενώ αξίζει να αναφέρουμε ότι η Γκοντσάροβα θεωρείται η πρώτη καλλιτέχνηδα που χρησιμοποίησε τη τεχνική του κολλάζ σε βιβλίο<sup>189</sup>. Σύμφωνα με την Γκουριάνοβα τα σχέδια του Mirskontsa «*συνδυάζουν το παραδοσιακό στυλ του νέο-πριμιτιβισμού με τα πρώιμα αφαιρετικά στοιχεία που ενέχει ο ραγιονισμός που εφηύρε ο Λαριόνοφ: σκόρπιες λιτές γραμμές δείχνουν μόνο να υπονοούν ένα σχέδιο και είναι έτοιμες να επανατοποθετηθούν σε διαφορετικά σχέδια ανάλογα με το βλέμμα του θεατή , όπως τα σχήματα σε ένα καλειδοσκόπιο.*»<sup>190</sup> . Το σχόλιο αυτό της Γκουριάνοβα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς με τον ίδιο τρόπο που οι γραμμές μοιάζουν να επανατοποθετούνται ανάλογα με το βλέμμα του θεατή , επανατοποθετούνται και γράμματα , λέξεις και σημεία στίξης παράγοντας διαφορετικό νόημα. Σαν ένα καλειδοσκόπιο των γραμμάτων το ζάουμ καθοδηγεί τον αναγνώστη σε άπειρα νοήματα και ερμηνείες. Για την Γκοντσάροβα και τον Λαριόνοφ στο Mirskontsa δεν είναι η πρώτη φορά που παρελθόν και μέλλον εφάπτονται σε μια νέα πορεία. Στο μανιφέστο τους *Luchisty i Budushniki*<sup>191</sup> περιλαμβάνουν την επιγραφή «Το μέλλον είναι πίσω μας»<sup>192</sup>.

Οι πολλαπλές “αναγνώσεις” που επιτρέπουν τόσο τα κείμενα όσο και τα σχέδια του Mirskontsa οδηγούν στην κατάρριψη της καλλιτεχνικής αυθεντίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η Margarita Tupitsyn στο άρθρο της “*Collaborating on the Paradigm of the Future*” συνδυάζει την αντίθεση της Γκοντσάροβα προς το μοντερνισμό με τον μεταγενέστερο ορισμό του Ρολάν Μπαρτ για το μεταμοντέρνο κείμενο. Η Γκοντσάροβα αναφέρει στο μανιφέστο που έγραψαν από κοινού με τον Λαριόνοφ : «*Την εποχή που ανθεί η ατομικότητα (individualism) καταστρέφω αυτό το ιερό των ιερών και καταφύγιο των στενόμυαλων κρίνοντάς το ακατάλληλο για*

<sup>188</sup> Παρατίθεται στο Nancy Perloff. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...”, ό.π. (σημ.178), σ. 105.

<sup>189</sup> Evgenii Kovtun . “Experiments in Book Design by Russian Artists.” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5, Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian-FIU, 1987, pp. 46–59, <https://doi.org/10.2307/1503935> .

<sup>190</sup> Παρατίθεται στο Margit Rowell –Deborah Wye (επιμ.), *The Russian Avant-Garde Book...*,ό.π.(σημ.70), σ.28

<sup>191</sup> Όπως το Butetlyane του Χλέμπνικοφ , το Budushniki είναι ένας εναλλακτικός όρος για τον όρο Φουτουριστές και ήταν αρκετά διευρυμένος στους ρωσικούς καλλιτεχνικούς κύκλους.

<sup>192</sup> Παρατίθεται στο Margarita Tupitsyn . “Collaborating on the Paradigm...”, ό.π. (σημ.186), σ. 22 και John E. Bowlit (επιμ.μτφρ.), *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism , 1902-1934*, New York , The Viking Press, 1976, σ.88.

τον δικό μας σύγχρονο και προσανατολισμένο στο μέλλον τρόπο ζωής»<sup>193</sup>. Η διαφορετικότητα , τόσο στη δημιουργία όσο και στους ίδιους τους δημιουργούς υποστηρίζεται , η διαφορετικότητα όμως αυτή ενυπάρχει σε ένα λειτουργικό σύνολο χωρίς ιεραρχικές σχέσεις και αυτό τη διακρίνει από την ατομικότητα που κατακρίνει η Γκοντσάροβα. Η Tupitsyn συνδυάζει το απόσπασμα αυτό με το εξής απόσπασμα από τον Ρολάν Μπαρτ : «Γνωρίζουμε πλέον ότι ένα κείμενο δεν είναι μια σειρά από λέξεις που απελευθερώνουν ένα και μοναδικό “θείο” νόημα ( το μήνυμα από τον Συγγραφέα-Θεό) αλλά ένας πολυδιάστατος χώρος στον οποίο μια ποικιλία γραφών , χωρίς να είναι καμία από αυτές αυθεντική, αναμιγνύονται και συγκρούονται. Το κείμενο είναι ένας ιστός παραθέσεων που προήλθαν από τα αμέτρητα κέντρα του πολιτισμού»<sup>194</sup>. Πράγματι , ένα φουτουριστικό βιβλίο και ακόμη περισσότερο το συγκεκριμένο είναι ένας πολυδιάστατος χώρος με ποικιλία γραφών χωρίς καμία από αυτές να διεκδικεί το τίτλο της αυθεντίας.

Το Mirskontsa είναι ένα έργο, του οποίου η ανάλυση και η μελέτη ξεπερνά το όριο της συγκεκριμένης εργασίας, γι’ αυτό και επέλεξα την παρουσίαση μιας μόνο σελίδας του , χρησιμοποιώντας ως βασικό οδηγό την ανάλυση της Nancy Perloff από το άρθρο της “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book Art and Transrational Sounds”. Επιλέχθηκε η σελίδα η οποία περιλαμβάνει εικόνα και κείμενο για το ποίημα του Κρουτσόνιχ “Veselie” κι αυτό γιατί διαθέτει ποικιλία τεχνικών ζάουμ ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύει τη σημασία του γραφικού χαρακτήρα. Η γραφή στο Veselie θυμίζει περισσότερο ζωγραφικό στοιχείο που μεταδίδει νόημα και συναίσθημα μέσα από τη μορφή των γραμμών συχνά σε σύγκρουση με τη σημασία της ίδιας της λέξης που συνθέτουν τα γράμματα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι πέρα από το σχέδιο η Γκοντσάροβα ανέλαβε και τη γραφή του ποιήματος του Κρουτσόνιχ με τον προσωπικό της γραφικό χαρακτήρα. Η επιλογή της λιθογραφίας φυσικά δεν είναι τυχαία καθώς ,όπως επισημαίνει η Perloff , ο Χλέμπνικοφ είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για βιβλία με λιθογραφίες από χειρόγραφα , διότι θεωρούσε ότι κατ’ αυτόν τον τρόπο το χέρι του γράφοντα έδινε έναν “παλμό” με τον οποίο η ψυχή του αναγνώστη μπορούσε να συντονιστεί<sup>195</sup>. Παρατηρούμε ότι η Γκοντσάροβα τοποθετεί τη λέξη Veselie στο κάτω μέρος της σελίδας γραμμένη μάλιστα δύο φορές αλλά με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Ήδη η τοποθέτηση του τίτλου στο κάτω μέρος της σελίδας τραβάει τη προσοχή στο veselie. Έχουμε ακόμα μια μετατόπιση έμφασης λοιπόν πέρα από τον τονισμό του Mirskontsa ενώ το μοτίβο της αντιστροφής που διαπερνά ολόκληρη τη θεματική του βιβλίου υπάρχει και εδώ. Όπως η αρχή (του κόσμου; του ίδιου του βιβλίου; ) βρίσκεται στο τέλος έτσι και στο veselie έρχονται τα πάνω κάτω. Βλέπουμε επίσης ότι η λέξη veselie γράφεται δύο φορές επομένως η έμφαση που δόθηκε από την μετατόπιση δεν κρίθηκε αρκετή και ενισχύεται με την επανάληψη. Πρόκειται ωστόσο για μια ιδιόμορφη επανάληψη καθώς η γραφή των δύο veselie διαφέρει. Το πρώτο veselie είναι γραμμένο με κεφαλαία γράμματα εκτός από το τελευταίο e (BECeLie , η κανονική γραφή της λέξης είναι ВЕСЕЛИЕ). Επίσης αντί του γράμματος “И” προτιμήθηκε από τη Γκοντσάροβα η χρήση του παλαιότερου “i”<sup>196</sup>. Το δεύτερο veselie είναι γραμμένο με μικρά γράμματα τα οποία όμως μεγαλώνουν σε μέγεθος όσο φτάνουμε στο τέλος

<sup>193</sup> Παρατίθεται στο Margarita Tupitsyn . “Collaborating on the Paradigm...”, ό.π. (σημ.186), σ. 22 και John E. Bowlt (επιμ.μτφρ.), *Russian Art of the Avant Garde...*,ό.π.(σημ.191), σ.58.

<sup>194</sup> Παρατίθεται στο Margarita Tupitsyn . “Collaborating on the Paradigm...”, ό.π. (σημ.186), σ. 22 από Roland Barthe , “The Death of the Author”, in *Image, Music , Text ,* trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang , 1977), 146.

<sup>195</sup> Nancy Perloff. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...”, ό.π. (σημ.178), σ. 106.

<sup>196</sup> Nancy Perloff. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...”, ό.π. (σημ.178), σ.107.

της λέξης με το γράμμα e να γίνεται ακόμη πιο ζωγραφικό και να καταλαμβάνει περισσότερο χώρο από το αντίστοιχό του κεφαλαίο. Υπάρχει φορά και κίνηση στη γραφή των δυο λέξεων που δημιουργεί την αίσθηση ότι δεν γράφτηκαν αλλά σκόρπισαν στο χαρτί με τρόπο παρόμοιο με αυτόν του σχεδίου ακριβώς πάνω από τις λέξεις. Η λέξη veselie στα ρωσικά σημαίνει ευθυμία, όλα όσα όμως τη συνοδεύουν ακόμα και τα γράμματα που τη συγκροτούν, μοιάζουν να δηλώνουν το αντίθετο από αυτό. Η ακανόνιστη γραφή θα μπορούσε να δηλώνει ταραχή<sup>197</sup>, μια πιθανότητα που μάλλον επιβεβαιώνεται από τη σημασία των στίχων στο πάνω μέρος της σελίδας.

*«σώσε τα ψαλίδια που κόβουν*

*τα αντίψια κρυφοκοιτούν*

*άρρωστα για να μην συρθούν προς τα έξω*

*πυροβολούν καλά*

*μόνο μία φορά»<sup>198</sup>*

Σκόρπια γράμματα και ακανόνιστα σχήματα στο χαρτί μοιάζουν να είναι το αποτέλεσμα του πυροβολισμού που αναφέρεται στους στίχους του ποιήματος. Να σημειώσουμε ότι και στη καταγραφή των στίχων η Γκοντσάροβα επιλέγει να συνδυάσει στις λέξεις μικρά και κεφαλαία γράμματα. Θα είχε ενδεχομένως κάποιο ενδιαφέρον να εξεταστεί το κείμενο για διαφορετικούς συνδυασμούς γραμμάτων, ίσως σύνθεση ενός κειμένου χρησιμοποιώντας μόνο τα κεφαλαία ή μόνο τα μικρά γράμματα του ποιήματος. Ωστόσο, είναι σίγουρα μια διαδικασία που απαιτεί καλές γνώσεις της ρωσικής γλώσσας οπότε δεν θα το επιχειρήσω. Η Perloff επισημαίνει ότι η Γκοντσάροβα ενισχύει την οπτική αξία του ποιήματος με την ηχητική συμπίεζοντας κάποια γράμματα μεταξύ τους και προσθέτοντας επιπλέον χώρο ανάμεσα σε άλλα. Άρα λοιπόν χωρίς τη χρήση σημείων στίξης αναγκάζει τον αναγνώστη σε παύσεις ή συνεχόμενη ανάγνωση μακρόσυρτων λέξεων<sup>199</sup>. Η τοποθέτηση των γραμμάτων, το σχήμα τους, η ορθογραφία του ποιήματος παράγουν ένα ποίημα ενδεχομένως διαφορετικό από αυτό που προκύπτει από τη σημασία των λέξεων. Σίγουρα πάντως παραμένει μερικώς αποκωδικοποιήσιμο με αποτέλεσμα να μην επιλύεται ποτέ πλήρως το μυστήριο των στίχων του Κρουτσόνιχ.

---

<sup>197</sup> Nancy Perloff. "Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...", ό.π. (σημ.178), σ.107. Η Perloff χαρακτηρίζει τη γραφή ως παρόμοια με παιδική. Βέβαια η παιδική γραφή και η γραφή ενός φορτισμένου συναισθηματικά ενήλικα δεν διαφέρουν και πολύ.

<sup>198</sup> Παρατίθεται στο Nancy Perloff. "Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book...", ό.π. (σημ.178), σ.107 στην αγγλική γλώσσα. Μετέφρασα τους στίχους από την αγγλική μετάφραση της Antanina Sergrieff, υποψήφιας διδάκτωρ Σλαβικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια που επιλέγει να παραθέσει η Perloff.

<sup>199</sup> Για το πως ενδέχεται να ακούγεται το ποίημα μπορείτε να επισκεφθείτε τη σελίδα του Getty Research Institute, όπου υπάρχει το ποίημα σε ψηφιακή μορφή συνοδευόμενο από ηχητικό αρχείο, μετάφραση και μεταγραφή. <https://www.getty.edu/research/publications/explodity/>.

## Αντί επιλόγου : το ζάουμ και οι εκτενείς προεκτάσεις του.

Παρατηρούμε λοιπόν , ακόμη περισσότερο από την περίπτωση του Mirskontsa αλλά και από άλλα φουτουριστικά βιβλία , τον τρόπο με τον οποίο το υπέρλογο ανέδειξε την υλικότητα της γλωσσικής έκφρασης και του βιβλίου, εκτός από το περιεχόμενο. Το περιεχόμενο των ζάουμ ποιημάτων αποκαλύπτεται μόνο όταν έχει προηγηθεί η προσοχή και το ενδιαφέρον του αναγνώστη στη μορφή των λέξεων και των γραμμάτων , σε αυτό που παλαιότερα ήταν απλά ένα μέσο απόδοσης του νοήματος. Το νόημα δεν διαγράφεται, απλά “μετατοπίζεται” σε μια θέση ισότιμη με αυτή της μορφής. Η σύνθεση των τεχνών που ξεκίνησε σε εκείνη την πρώτη συνάντηση ποιητών και ζωγράφων το 1909 στο διαμέρισμα του ποιητή Βασίλι Καμένσκι βρήκε την απόλυτη έκφρασή της στην υπέρλογη δημιουργία των φουτουριστικών βιβλίων. Η ζωγραφική πλευρά της γραφής αναδείχτηκε, στη περίπτωση του Mirskontsa με την ανάθεση στην Γκοντσάροβα της καταγραφής των στίχων μαζί με το σκίτσο , ενώ κάθε υλικό από το εξώφυλλο ή το οπισθόφυλλο του βιβλίου (το χαρτί ταπετσαρίας, το κολάζ , ένα κουμπί) έχει την ίδια βαρύτητα με τις λέξεις που εμπεριέχονται μέσα σε αυτό για τον χαρακτηρισμό του ως έργο τέχνης. Οι τεχνικές αυτές αναβιώνουν σήμερα στα σύγχρονα βιβλία- καλλιτεχνήματα (artist books ή livres d’artistes) και σε ένα πλήθος έργων σύγχρονης τέχνης που συνδυάζουν το γλωσσικό με το εικαστικό στοιχείο , τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και σε επίπεδο ήχου με τη βοήθεια των νέων τεχνολογιών. Ενδεικτικά θα αναφέρω την έκθεση *Ecstatic Alphabets/Heaps of Language*<sup>200</sup> που πραγματοποιήθηκε στο MOMA από τις 6 Μάϊου του 2012 έως τις 27 Αυγούστου του 2012 και αποτέλεσε μια ρετροσπεκτίβα έργων τέχνης στα οποία «η γλώσσα υπερβαίνει το όριο της σελίδας , έχει μια σχεδιαστική παρουσία που υπερβαίνει τη σημειολογική της λειτουργία και έχει διάσταση στο χώρο , όπως ένα γλυπτό ή ένας ήχος»<sup>201</sup>. Σε αυτή την έκθεση συνυπήρχαν έργα μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης με ηχηρή ωστόσο την απουσία του ζάουμ και του ρωσικού φουτουρισμού. Στην Ελλάδα χαρακτηριστική είναι η έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 2016 στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (σημερινό Momus – Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης- Συλλογή Κωστάκη) με τίτλο «Η τυπογραφία ως καλλιτεχνική πράξη»<sup>202</sup> στην οποία τα έργα της ρωσικής πρωτοπορίας συνδιαλέγονται με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών. Πιο πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί η ατομική έκθεση του εικαστικού Θοδωρή Λάλου το 2019 στην γκαλερί Alma με τίτλο «V for Vivlio»<sup>203</sup> , με έργα που ανακαλούν την αισθητική και την υπέρλογη δημιουργία των ρώσων φουτουριστών (εικ. 11).

---

<sup>200</sup> Έκθεση *Ecstatic Alphabets/Heaps of Language*, επιμέλεια Laura Hoptman Τμήμα ζωγραφικής και γλυπτικής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (MOMA) στην ιστοσελίδα του Μουσείου.

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1214?> (πρόσβαση : 25/1/22).

<sup>201</sup> Παρατίθεται στο σημείωμα της επιμελήτριας Laura Hoptman στο

[https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/wp-content/uploads/2012/05/EA-HoL\\_Essay.pdf](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/wp-content/uploads/2012/05/EA-HoL_Essay.pdf) (πρόσβαση: 25/1/22).

<sup>202</sup> Παρατίθεται στην ιστοσελίδα του Κρατικού Μουσείου σύγχρονης τέχνης που λειτουργεί πλέον ως αρχειοθετήριο παλαιότερων εκθέσεων <https://www.greekstatemuseum.com/kmst/exhibitions/article/1100.html> (πρόσβαση: 30/1/22) .

<sup>203</sup> Παρατίθεται στο online αρχείο της ιστοσελίδας *Current Athens online platform for the promotion of contemporary art* <https://www.currentathens.gr/spaces/space/271-alma-gallery-athens> (πρόσβαση: 30/1/22).

Το ενδιαφέρον προς τη μορφή της λέξης και η αυτονόμησή της από την υπηρεσία του νοήματος, οδήγησε στην ανακάλυψη του συναισθηματισμού που δεν ενυπάρχει στην έννοια της λέξης αλλά είναι σύμφυτος με την ίδια τη λέξη. Η συναισθηματική έννοια της λέξης<sup>204</sup> βρίσκεται στον ήχο της , στην επαναλαμβανόμενη χρήση φωνηέντων ή στη χρήση ηχηρών συμφώνων και στη μορφή της , σε μια γραμμή λίγο παραπάνω τραβηγμένη σε ένα γράμμα ή σε ένα σημείο που το μελάνι πιέστηκε παραπάνω. Το ζάουμ καταφέρνει έτσι να εκφράσει την ένταση και την ταχύτητα του ανθρώπινου συναισθήματος διακρίνοντας έτσι τον ρωσικό φουτουρισμό από τον ιταλικό , ο οποίος γοητεύεται από την ταχύτητα των μηχανών<sup>205</sup>.

Παράλληλα , το πλαίσιο εκφραστικής ελευθερίας που δημιούργησε το ζάουμ εντάσσοντας ακόμα και το λάθος και τη μουντζούρα στην καλλιτεχνική δημιουργία συνέβαλε στο να λειτουργήσει όχι μόνο ως γλωσσικό/καλλιτεχνικό εργαλείο αλλά και ως εργαλείο ενδοσκοπήσης. Τόσο ο δημιουργός όσο και ο αναγνώστης του ζάουμ εξασκούνται στην επίγνωση των διαδικασιών σκέψης που συχνά προηγούνται της έκφρασης λόγου. Παράλληλα, η ερμηνεία ενός διαφορούμενου σημείου στο ζάουμ μοιάζει συχνά με τα ψυχολογικά τεστ Ρόρσαχ<sup>206</sup> και ενδέχεται έτσι να αποκαλύπτει περισσότερα για τη συναισθηματική κατάσταση του αναγνώστη παρά για την συναισθηματική κατάσταση του γράφοντα. Δεν είναι διόλου τυχαίο άλλωστε το αποδεδειγμένο ενδιαφέρον του Κρουτσόνιχ για τα έργα του Φρόντ η μελέτη των οποίων συνέβαλε στη δημιουργία θεωρητικών έργων του ζάουμ και βοήθησε τον Κρουτσόνιχ να υπερασπιστεί το ζάουμ έναντι της κατηγορίας του «παράλογου» που είχε δεχτεί από πολλούς κριτικούς. Το 1919 στην ομιλία του στη Τιφλίδα ο Κρουτσόνιχ παραλλάσει τη ρήση του Φρόντ από τη «Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής» , στην οποία αναφέρεται ότι: «*Είναι αδύνατον κάποιος να παραγάγει ηθελημένα και αυθαίρετα κάποιον παραλογισμό*» και ξεκινάει την ομιλία του λέγοντας ότι : «*Είναι αδύνατον κανείς να γράψει παραλογισμούς. Υπάρχει μεγαλύτερη λογική στο παράλογο απ'ότι οπουδήποτε αλλού*»<sup>207</sup>.

Έτσι, ενώ το ζάουμ δίνει αρχικά την αίσθηση μιας χαώδους έκφρασης χωρίς δομή, εμείς καταφέραμε εν τέλει να παρακολουθήσουμε τα δομικά χαρακτηριστικά του. Τη διάκρισή του σε φωνητικό , μορφολογικό και συντακτικό ζάουμ , τις μετατοπίσεις νοήματος και τα είδη τους και το φαινόμενο της ανοικείωσης , το οποίο αν και κατονομάστηκε αργότερα από τον Σκλόφσκι , παρατηρείται ωστόσο σαφώς στην υπέρλογη έκφραση. Μάλιστα, το ίδιο το ζάουμ θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μεγάλη ανοικείωση, καθώς αποτελεί μια απόκλιση από την κατεστημένη γλωσσική νοοτροπία και έκφραση.

Μέσω του ζάουμ έγινε επίσης μια προσπάθεια ένταξης περιθωριοποιημένου λόγου σε μια ποίηση χωρίς όρια και κανόνες, όπως προκύπτει από την περίπτωση του Dyr Bul Schyl , το οποίο δομείται και από νέες λέξεις βασισμένες σε ουκρανικές ή ταταρικές ρίζες λέξεων. Υπ' αυτή την έννοια το ζάουμ μοιάζει με ένα οικοδόμημα που δεν ολοκληρώνεται ποτέ , έναν πύργο της Βαβέλ

---

<sup>204</sup> Στη συναισθηματική έννοια της λέξης αναφέρεται και ο Σκλόφσκι παραθέτοντας μέρη από το άρθρο του ψυχολόγου Dr.B.P.Kiterman με τίτλο «The Emotional Meaning of a Word» (1909). Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.9.

<sup>205</sup> Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.78.

<sup>206</sup> Τεστ κηλίδων μελάνης Ρόρσαχ. Επινοήθηκε από τον Χέρμαν Ρόρσαχ το 1921 και είναι μέθοδος ψυχολογικής αξιολόγησης που σχετίζεται με το πως αντιλαμβάνεται ο ασθενής μια αφηρημένη εικόνα.

<sup>207</sup> Παρατίθεται στο Gerald Janeczek , *Zaum: The Transrational...*,ό.π.(σημ.1), σ.255.

, στον οποίο η θεϊκή τιμωρία της διάσπασης της γλώσσας μοιάζει καλοδεχούμενη, κι αυτό γιατί οι διαφορετικοί γλωσσικοί ήχοι και μορφές είναι τα δομικά υλικά για ένα νέο ενιαίο οικοδόμημα που συνεχίζεται αενάως. Η νέα οικουμενική γλώσσα που επεδίωξαν να φτιάξουν οι κυβοφουτουριστές ποιητές, ακόμα και αν τελικά δεν λειτούργησε ως γλώσσα με τη συμβατική έννοια της λέξης, λειτούργησε ως συλλέκτης προφορικής ιστορίας και ιδιογλωσσίας μιας ιδιαίτερα ενδιαφέρουσας εποχής. Μέσα στο ζάουμ περιέχονται οι ήχοι της ρωσικής πολυπολιτισμικής αυτοκρατορίας αλλά και η αγωνία του ανθρώπου για τάξη στο χάος που επικρατούσε. Χωρίς να μπορούν να βάλουν σε τάξη το χάος που έφερε η νέα εποχή στις ζωές τους, δημιούργησαν ένα νέο ελεγχόμενο “χάος” του οποίου τη δομή μπορούσαν να ορίσουν οι ίδιοι. Η αναδόμηση λοιπόν της γλώσσας μοιάζει με μια προσπάθεια ανασυγκρότησης της ίδιας τους της ζωής. Με τα λόγια του Σκλόφσκι : «το ζάουμ πάνω απ’ όλα δεν είναι μια γλώσσα δίχως νόημα. Ακόμα και όταν απογυμνωόταν πλήρως από το νόημα, αυτό γινόταν ως ένας τρόπος άρνησης του κόσμου. Με αυτή την έννοια το ζάουμ είναι πιο κοντά στο θέατρο του παραλόγου. Η υπέρλογη γλώσσα είναι μια γλώσσα της πρώιμης έμπνευσης, είναι το αγωνιώδες χάος της ποίησης, το πρώιμο βιβλίο, το χάος πριν τη λέξη από το οποίο όλα γεννιούνται και όλα χάνονται»<sup>208</sup>.

Επειδή όμως δομή και χάος μοιάζουν αντιφατικοί όροι, θα πρέπει να παραπέμψω επεξηγηματικά στο βιβλίο της N. Katherine Hayles “*Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*”<sup>209</sup>. Σε αυτό η Hayles εξηγεί ότι το χάος δεν λογίζεται πλέον ως διαταραχή αλλά ως τόπος μέγιστης δυνατής πληροφορίας και περιπλοκότητας. Το ζήτημα αυτό ανοίγει μάλιστα ένα νέο διεπιστημονικό πεδίο, αυτό της επιστήμης του χάους στο οποίο συναντώνται η μελέτη των μη γραμμικών δυναμικών συστημάτων και η στροφή της λογοτεχνικής μελέτης προς αποσπασματικούς τρόπους ανάλυσης στους οποίους τα κείμενα δεν λογίζονται πια ως ντετερμινιστικά ή προβλέψιμα. Βλέπουμε σε αυτό το νέο πεδίο να επικοινωνούν δυο κόσμοι, αυτός των μαθηματικών και αυτός της λογοτεχνίας, οι οποίοι για τον Χλέμπνικοφ ήδη από το 1916 ( «Τα απλά ονόματα της γλώσσας», μελέτη της γλώσσας μέσω μαθηματικών κανόνων) συνδέονταν.

Το ζάουμ μάλιστα αποτελεί, όπως είδαμε μια μορφή, συμπυκνωμένης πληροφορίας. Στο «Dyr Bul Schyl» ο Κρουτσόνιχ ισχυρίζεται ότι καταφέρνει να χωρέσει το ρωσικό πνεύμα μέσα σε τρεις στροφές. Πράγματι, ακόμα και αν δεν περιλαμβάνει ολόκληρο το ρωσικό πνεύμα περιλαμβάνει ένα πολύ μεγαλύτερο μέρος από αυτό που θα μπορούσε να συμπεριλάβει χρησιμοποιώντας τη συμβατική περιγραφική γλώσσα σε ένα σίγουρα πολύ μεγαλύτερο σε έκταση κείμενο. Από την ανάλυση αυτών των στροφών μαθαίνουμε για το πολυπολιτισμικό περιβάλλον της Ρωσίας, για το ρωσικό και ουκρανικό φολκλόρ, για το πως ζούσαν οι άνθρωποι τον έρωτα και το σεξ και ενδεχομένως και άλλες πληροφορίες που δεν έχουν ακόμα αποκωδικοποιηθεί. Η συμπυκνωμένη πληροφορία του ζάουμ γίνεται νόημα μέσα από την σταδιακή αποκωδικοποίησή της και μάλιστα επειδή το μέσο της αποκωδικοποίησης, δηλαδή ο αναγνώστης, είναι κάθε φορά διαφορετικός, διαφέρουν και τα νοήματα που προκύπτουν. Το ζάουμ δηλαδή προσφέρει στον αναγνώστη μια μορφή εξατομικευμένης εμπειρίας την οποία συναντάμε σήμερα στον ψηφιακό κόσμο και την κυβερνολογοτεχνία.

<sup>208</sup> Παρατίθεται στο Margit Rowell –Deborah Wye (επιμ.), *The Russian Avant-Garde Book...*ό.π.(σημ.70), σ.31.

<sup>209</sup> N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.

Σύμφωνα με τον Jonathan Baillehache στο άρθρο του “Chance Operations and Randomizers in Avant-garde and Electronic Poetry: Tying Media to Language”<sup>210</sup> τα χειρόγραφα γράμματα στο ζάουμ έχουν μια τέτοια αμφισημία (λόγω της μη καθαρής μορφής τους που μπορεί να παραπέμπει σε παραπάνω από ένα γράμματα) που θυμίζουν αυτό που η Hayles ονομάζει «εναλλασσόμενη φύση του ηλεκτρονικού σημαίνοντος»<sup>211</sup>. Ο Baillehache προχωράει σε μια παρομοίωση ανάμεσα στα σημαίνοντα της ψηφιακής/ηλεκτρονικής ποίησης και στα λιθογραφικά ίχνη του ζάουμ. Όπως στα εναλλασσόμενα σημαίνοντα των ψηφιακών κειμένων η αρχική διαδικαστική φύση του βασικού συστατικού τους (εναλλαγή του δυαδικού κώδικα 1-0) αναπαρίσταται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με το πόσο υψηλού επιπέδου είναι το αναπαραστατικό μέσο από το οποίο θα εκτελεστεί, έτσι και στη ζάουμ ποίηση τα λιθογραφικά ίχνη καθορίζονται, είτε από τον τρόπο γραφής είτε από το σχέδιο, ανάλογα με το ερμηνευτικό εργαλείο που θα επιλέξει ο καθένας<sup>212</sup>.

Επιπλέον, η πληροφορία αυτή «κατακτιέται» από τον αναγνώστη, απαιτεί δηλαδή μια σειρά από άλλες ενέργειες προκειμένου να γίνει για εκείνον σταδιακά προσβάσιμη. Ανάλογα πάντα με το γνωστικό υπόβαθρο του κάθε αναγνώστη, το ζάουμ επιβάλλει κάποια βήματα που διαφέρουν από αυτά της συμβατικής ανάγνωσης. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε τη μορφή των γραμμάτων, να τα προφέρουμε ένα ένα, να παρατηρήσουμε όχι μόνο τον ήχο που παράγουμε αλλά και το πως λειτουργούμε εμείς οι ίδιοι στην άρθρωση, αν για παράδειγμα στη προφορά κάποιου γράμματος πάλλονται περισσότερο οι φωνητικές χορδές απ’ ότι σε άλλα και γιατί μπορεί να συμβαίνει αυτό. Θα πρέπει ενδεχομένως να συμβουλευτούμε λεξικά, βιβλία ιστορίας ή και άλλου είδους ποιήματα και λογοτεχνικά κείμενα καθώς το ζάουμ ενέχει και το στοιχείο της διακειμενικότητας. Με λίγα λόγια ο αναγνώστης για να αντιληφθεί το νόημα ή τα νοήματα του ζάουμ περνάει από μια διαδικασία βιωματικής και ενεργητικής μάθησης, όπως την όρισε ο John Dewey. Έτσι, η διερευνητική διεργασία που προϋποθέτει το ζάουμ προωθεί τόσο την αυτονομία της σκέψης όσο και την ανάπτυξη των δημιουργικών δυνατοτήτων του αναγνώστη, ο οποίος θα συνδυάσει λεκτικά και εικαστικά στοιχεία παράγοντας ένα νόημα που θα ανήκει τόσο στον ίδιο όσο και στον δημιουργό του ζάουμ.

Τέλος, το ζάουμ και η μελέτη του λειτουργούν ως αφορμή για εξοικείωση του αναγνώστη με ότι μοιάζει παράλογο και άνευ νοήματος αλλά και με την αβεβαιότητα που χαρακτηρίζει και την δική μας εποχή. Διανύοντας την εποχή της τέταρτης βιομηχανικής επανάστασης βρισκόμαστε και εμείς σε έναν πυρήνα καταγιστικών εξελίξεων και ανατροπών. Το να έχουμε τη δυνατότητα να διδαχτούμε τον τρόπο για να βρίσκουμε δομή στο χάος, όπως προκύπτει από τη μελέτη του ζάουμ, είναι ένα εργαλείο ανεκτίμητο για τη διαχείριση κάθε “ταραγμένης” εποχής.

---

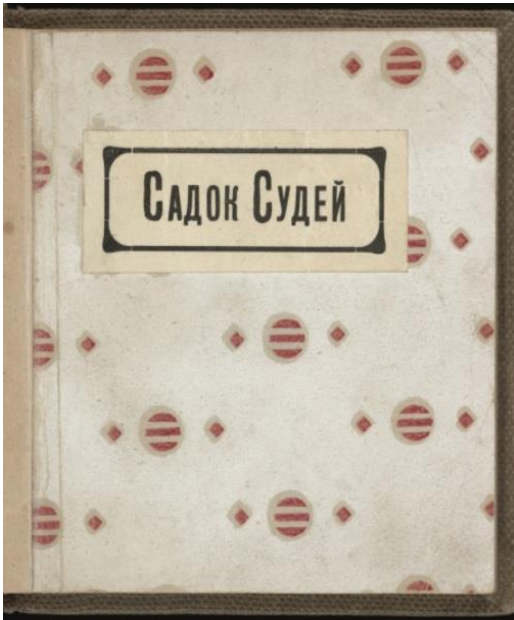
<sup>210</sup> Jonathan Baillehache. “Chance Operations and Randomizers...”, ό.π. (σημ.111).

<sup>211</sup> Μετάφραση στα ελληνικά του “flickering nature of the electronic signifier”. Jonathan Baillehache. “Chance Operations and Randomizers...”, ό.π. (σημ.111), σ.45 από N.Katherine Hayles. “Virtual Bodies and Flickering Signifiers.” *October*, vol. 66, The MIT Press, 1993, pp. 69–91, <https://doi.org/10.2307/778755>.

<sup>212</sup> Jonathan Baillehache. “Chance Operations and Randomizers...”, ό.π. (σημ.111), σ.46.

Παράρτημα

1. Sadok Sudei (Το Δόκανο των Δικαστών) 1910 , εξώφυλλο



2. Sadok Sudei II (Το Δόκανο των Δικαστών II) 1913, εξώφυλλο





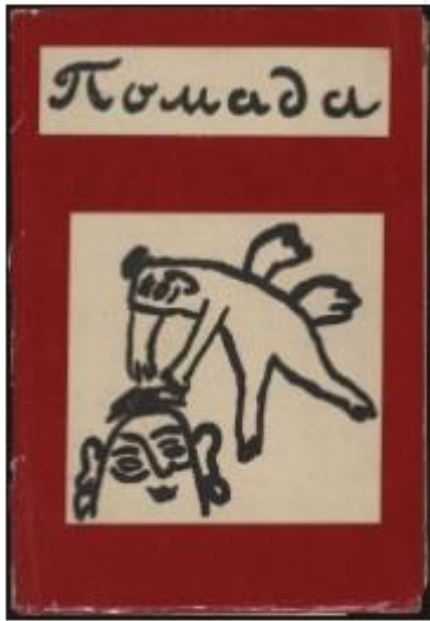
4. Vzorval (Εκρηκτισμός), 1913



5. Ο κριτικός και εκδότης Αντρέι Σεμσούριν , ο Νταβίντ Μπουρλιούκ με ζωγραφισμένο πρόσωπο και ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, 1913. Κρατικό Μουσείο Μαγιακόφσκι , Μόσχα.



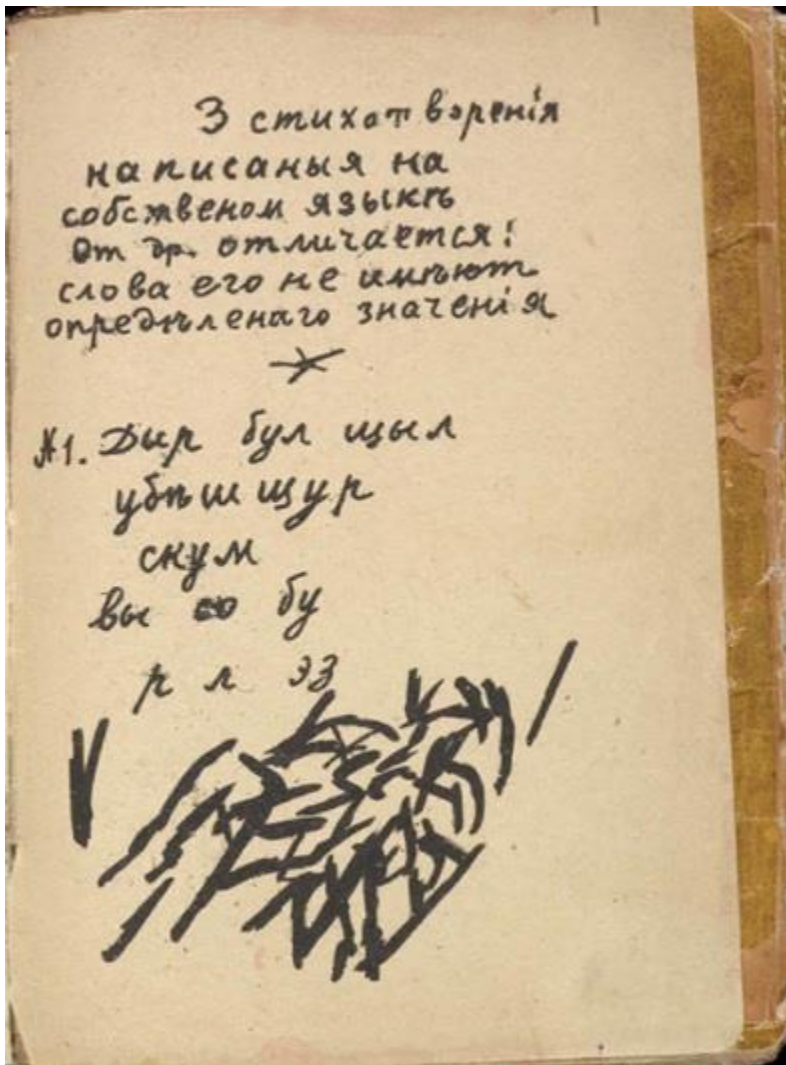
6. Ποιητική συλλογή *Pomada*, εξώφυλλο του Μιχαήλ Λαριόνοφ , 1913



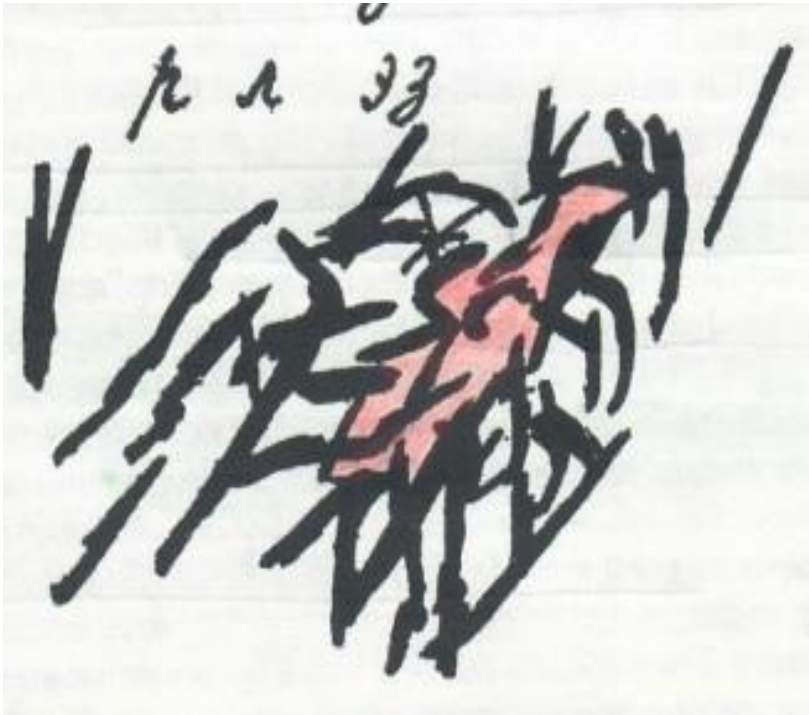
7. *Zaumnaia Gniga* (Υπέρλογο Μπ-ιβλίο) ,1915



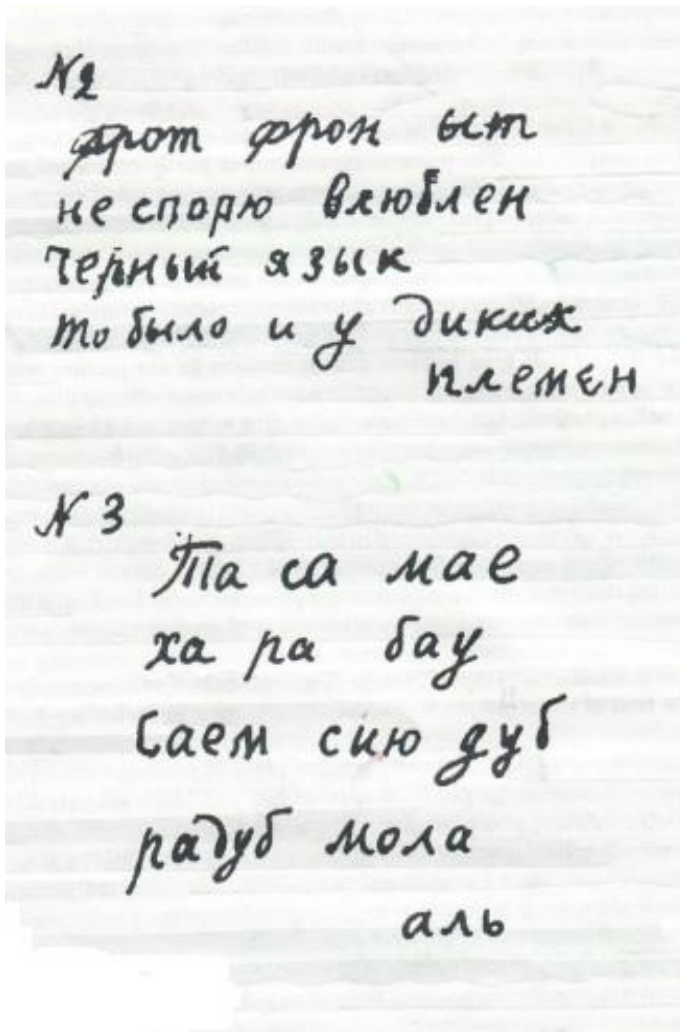
8. Dyr Bul Schyl , 1913



Λεπτομέρεια (το κόκκινο χρώμα προστέθηκε για να είναι διακριτό το γυναικείο σώμα που αποδίδεται αφαιρετικά από τον Λαριόνοφ)

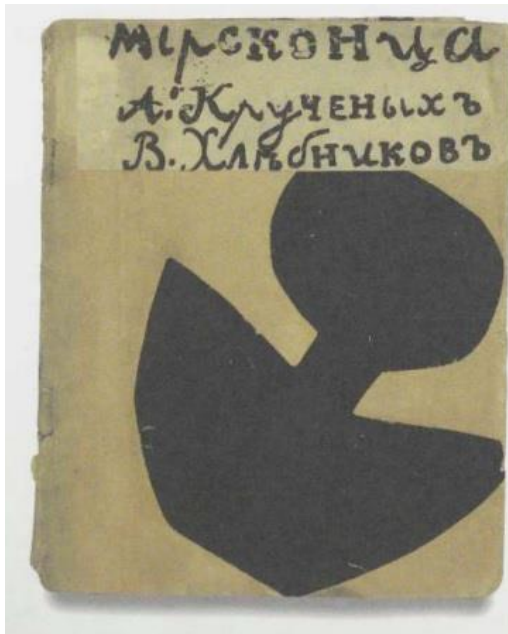


Το δεύτερο και τρίτο μέρος του Dyr Bul Schyl από το βιβλίο του Gerald Janecsek

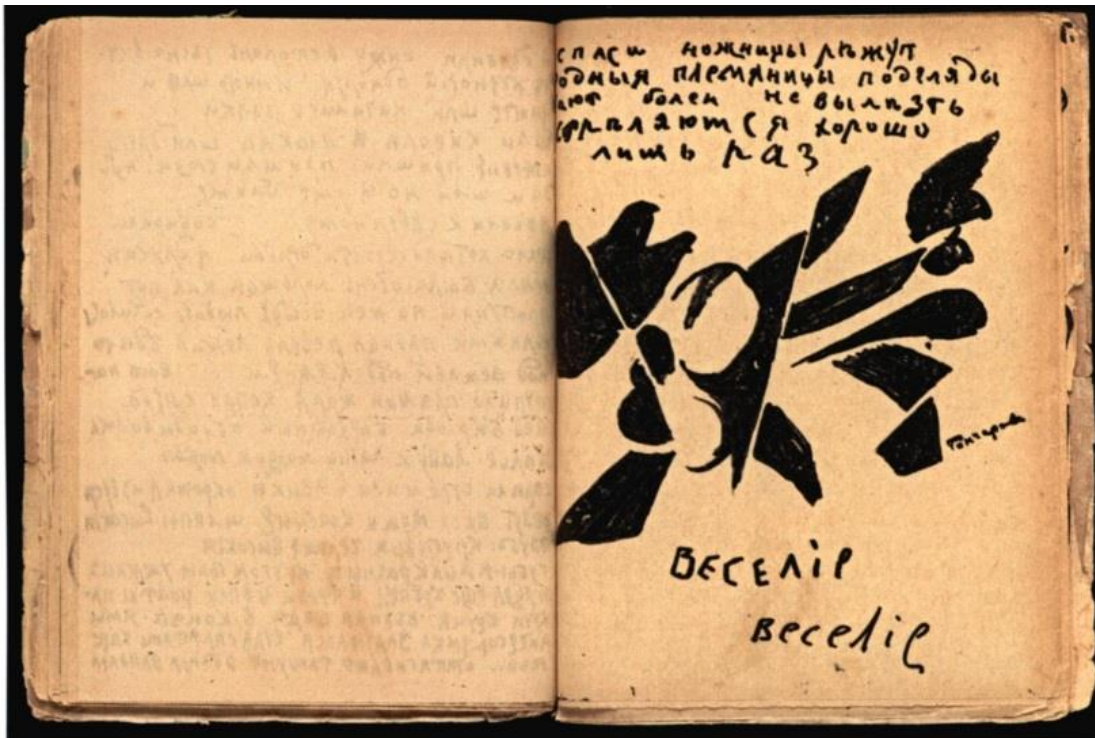


9. Mirskontsa («Ο κόσμος από το τέλος»), 1912 , εξώφυλλα από διαφορετικά αντίτυπα

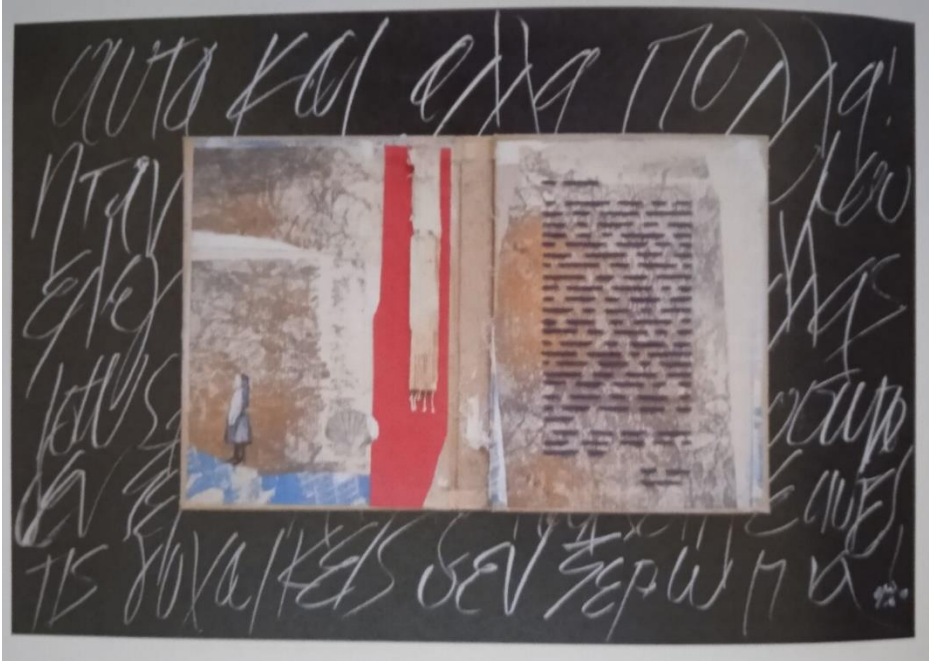




10. Veselie (Ευθυμία), 1912



11. Γράμμα σε μια γυναίκα, 2019, Θοδωρής Λάλος



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### Ελληνική βιβλιογραφία:

Σακελλαρίου, Χάρης, *Σημειολογία και Γλωσσολογία*, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 1995.

Τσαντσάνογλου, Μαρία , *Το Δόκανο των Δικαστών.100 χρόνια από το πρώτο μανιφέστο των Ρώσων Φουτουριστών* , επιμέλεια: Μαρία Τσαντσάνογλου– Αγγελική Χαριστού ,Θεσσαλονίκη , Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2010.

Φραγκόπουλος, Μίλτος , *Βελιμίρ Χλέμπνικοφ. Ζάουμ* , σειρά Trivium, Αθήνα , εκδ. Εστία ,1995.

### Βιβλία μεταφρασμένα στα ελληνικά:

Argan, Giulio Carlo – Oliva, Achille Bonito, *L'Arte Moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Μιλάνο , R.C.S.Libri S.p.A. , 2002 , μτφρ. Μαρία Σπυριδοπούλου , *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970. Η τέχνη στην καμπή του 21<sup>ου</sup> αιώνα*, Αθήνα , Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης , 2014.

Ripellino, Angelo Maria , *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Giulio Einaudi editore , Τορίνο , 1959,μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου , *Ο Μαγιακόβσκη και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο* , Αθήνα , εκδόσεις Κέδρος , 1977.

Tzvetan, Todorov (επιλογή-παρουσίαση) , *Théorie de La Littérature. Textes des formalistes russes*, Edition du Seuil, 1966, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* , Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1995.

Τερζάκης, Φώτης (επιμ.μτφρ), Βάλτερ Μπεγιαμίν «Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας», Αθήνα , Εκδόσεις Ηριδανός , 2016.

Selden, Raman (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 8. From Formalism to Poststructuralism* , Cambridge, Cambridge University Press, 1995, θεώρηση μετάφρασης Μίλτος Πεχλιβάνος- Μιχάλης Χρυσανθόπουλος , *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας/8. Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2004.

### Ξένη βιβλιογραφία:

Bowlt, John E. (επιμ.μτφρ.), *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism , 1902-1934*, New York , The Viking Press, 1976.

Cornwell, Neil (επιμ.), *The Routledge companion to Russian literature* , London and New York, Routledge, 2001.

Gleason, Abbott (επιμ.), *A Companion to Russian History. Blackwell Companions to World History*, Blackwell Publishing, 2009.

Hayles, N.Katherine , *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.

Janecek, Gerald, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego , San Diego State University Press, 1996.

Markov, Vladimir , *Russian Futurism: A history*, Berkley and Los Angeles , University of California Press, 1968.

Rowell, Margit – Rustine, Zander Angelica (επιμ.) , *Art of the Avant Garde in Russia : Selections from the George Costakis Collection*, Νέα Υόρκη , The Solomon R.Guggenheim Foundation, 1981.

Rowell, Margit – Wye, Deborah (επιμ.), *The Russian Avant-Garde Book, 1910-1934*, MoMA Publications, 2002.

Rudnitsky, Konstantin , *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Λονδίνο , Thames and Hudson, 2000.

Seifrid, Thomas , *The word made self. Russian writings on language, 1860-1930*, USA, Cornell University Press, 2005.

Suny, Ronald Grigor (επιμ.), *The Cambridge History of Russia. Volume III. The twentieth century*, Cambridge , Cambridge University Press, 2006.

#### Άρθρα:

Baillehache, Jonathan. “Chance Operations and Randomizers in Avant-Garde and Electronic Poetry: Tying Media to Language.” *Textual Cultures*, vol. 8, no. 1, Indiana University Press, 2013, pp. 38–56, <https://doi.org/10.2979/textcult.8.1.38>.

Compton, Susan P. “Italian Futurism and Russia.” *Art Journal*, vol. 41, no. 4, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1981, pp. 343–48, <https://doi.org/10.2307/776444>.

Douglas, Charlotte. “The New Russian Art and Italian Futurism.” *Art Journal*, vol. 34, no. 3, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1975, pp. 229–39, <https://doi.org/10.2307/775994>.

Kovtun, Evgenii. “Experiments in Book Design by Russian Artists.” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5, Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian-FIU, 1987, pp. 46–59, <https://doi.org/10.2307/1503935>.

Perloff, Nancy. “Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book Art and Transrational Sounds.” *Getty Research Journal*, no. 5, [University of Chicago Press, J. Paul Getty Trust], 2013, pp. 101–18, <http://www.jstor.org/stable/41825350>.

Tupitsyn, Margarita. “Collaborating on the Paradigm of the Future.” *Art Journal*, vol. 52, no. 4, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1993, pp. 18–24, <https://doi.org/10.2307/777620>.

Shklovsky, Victor. "Art as Device". *Poetics Today*, vol.36, no3 , 2015 , pp.151-174 ,<https://doi.org/10.1215/03335372-3160709>.

Weststeijn, Willem G. "Another Language, Another World: The Linguistic Experiments of Velimir Khlebnikov." *L'Esprit Créateur*, vol. 38, no. 4, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 27–37, <http://www.jstor.org/stable/26288139>.

### **Ηλεκτρονικές πηγές**

The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/>

MoMA , Art and Artists , <https://www.artic.edu/>

The Getty Research Institute, Choose a poem to explore ,

<https://www.getty.edu/research/publications/explodity/>

Current Athens online platform for the promotion of contemporary art  
<https://www.currentathens.gr/spaces/space/271-alma-gallery-athens>

Ιστοσελίδα του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (Momus)

<https://www.greekstatemuseum.com/kmst/exhibitions/article/1100.html>

### **Εικόνες από**

Janecek, Gerald, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego , San Diego State University Press, 1996.

Rowell, Margit – Wye, Deborah (επιμ.), *The Russian Avant-Garde Book, 1910-1934*, MoMA Publications, 2002.

Τσαντσάνογλου, Μαρία , *Το Δόκανο των Δικαστών.100 χρόνια από το πρώτο μανιφέστο των Ρώσων Φουτουριστών* , επιμέλεια: Μαρία Τσαντσάνογλου– Αγγελική Χαριστού ,Θεσσαλονίκη , Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2010.

The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/>

MoMA , Art and Artists , <https://www.artic.edu/>

The Getty Research Institute, Choose a poem to explore ,

<https://www.getty.edu/research/publications/explodity/>

Κατάλογος της ατομικής έκθεσης του Θοδωρή Λάλου με τίτλο "V for Vilio" , επιμέλεια έκθεσης : Γιάννης Μπόλης , Ιστορικός Τέχνης. Πραγματοποιήθηκε στην alma Contemporary Art Gallery

