

ПРЕПЛИТАЊА И УКРШТАЊА  
(ХИБРИДНОСТ У КЊИЖЕВНОСТИ)

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ  
УПОРЕДНА ИСТРАЖИВАЊА

Уредник едиције  
Др БОЈАН ЈОВИЋ

Уредници зборника  
Др БОЈАН ЈОВИЋ  
Др МАРИЈА ШАРОВИЋ

Рецензенти  
Др ЈЕЛЕНА НОВАКОВИЋ  
Др МИЛАНКА ТОДИЋ  
Др АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ

# ПРЕПЛИТАЊА И УКРШТАЊА (ХИБРИДНОСТ У КЊИЖЕВНОСТИ)

Зборник радова

Уредници  
Др Бојан Јовић  
Др Марија Шаровић

Институт за књижевност и уметност  
Београд  
2016

## ПРОЖИМАЊА И ОБОГАЋЕЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Подразумевајући све оно што се састоји од елемената у суштини различите природе, што настаје укрштањем два или више у обичним околностима раздвојена / не-спојива система, сам концепт хибрида је, и у пракси и теорији, током времена постао присутан како на пољу биологије (укрштање сорти / сојева / врста) и природних наука, тако и на подручју културе, уметности и књижевности. Овакво је распрострањање између осталог у први план ставило и експлицитни или имплицитни однос хибрида са различитим облицима репродукције семиолошке природе: са писањем, књижевним или уметничким жанровима, врстама дискурса, интертекстуалношћу, превођењем, адаптацијом, као и са сваким спојем неколико различитих начина уметничког изражавања (интермедијалност, мултимедијалност).

При томе, разматрање хибрида нужно је укључило и одређено вредносно гледиште: претпостављајући претходно постојање оделитих појава / жанрова у оквиру успостављене културе, хибрид се са једне стране може сматрати статичном мешавином којој се приписује субверзивна вредност. У мери у којој одбија свеукупност, јединство, хомогеност, он је врста прекорачења, „кварења”, нарушавање старог поретка, одбијање да се остане у „истовестности” у „чистоћи” (без мешавине). Са друге стране, када је реч о производњи непостојећих уметничких врста / жанрова, креативној новини, говори се о изражавању позитивне стране овог феномена, која обогачује и унапређује постојећи генолошки систем. Сходно томе, изучавање хибрида омогућава да се поузданије размотри и вреднује савремено раздобље културног и књижевног еклектицизма и суштинског преображаја књижевности у нове облике, у којима је присутан широк распон књижевних приступа и супротстављених гледишта, као и разноврсни медијски и технички поступци.

Из тих разлога, феномен хибрида, хибридности и хибридизације постао је занимљив и плодан предмет проучавања, како у областима књижевности и уметности – где је, са преображајима теорије и, нарочито, компаратистике, у последњим деценијама доспео у средиште пажње – тако и широком распону блиских или сродних подручја. И летимичан поглед на предметно поље показује најшири распон тема – расправља се о хибридним делима, врстама и жанровима, језику, култури, раздобљу, међусобним односима студија књижевности са другим дисциплинама, идеологијама и методима критике, као и о теорији и методологији, будући да хибридне појаве и њихова интегрисаност у различите културне (под)системе подвлаче различитост, сложеност и разнолике последице прожимања и укрштања (студија) књижевности и других области.

Захваљујући хибридности и предмета и метода, интердисциплинарност проучавања књижевности подједнако укључује и везе са критиком, теоријом, лингвистиком, филозофијом, политиком, као и саме те дисциплине (прожимање „мишљења” и „поезије” од антике је произвело многе облике и жанрове који су се развили почетком романтизма и постали још повезанији у модернизму и постмодернизму / постструктурализму), такође се усмеравајући ка културалним конструкцијама књижевног искуства у свакодневном животу, у медијима, презентацијама или визуелним уметностима.

Уважавајући присутност и значај овако описане појаве, Зборник *Преплитања и укрштања (хибридност у књижевности)* настао је као резултат тежње да се – макар и у сасвим кратким цртама и само делимично – осветле неки облици значења и утицаја хибрида (хибридности и хибридизације) у динамици књижевног система. Приложени радови, њих петнаест, указују, са историјског и са теоријског становишта, на присуство разноликих и често неспојивих елемената у самим књижевним делима и жанровима, као и на прожимање књижевности са другим уметностима, жанровима и формама као основним манифестацијама хибридности.

Прва група радова у зборнику усмерена је на проблематику хибридизације у прозним – приповедним и есејистичким – текстовима, најпре из угла реторике, стилистике и наратологије хибридности (хибридни говор), из шире перспективе интер- и мултимедијалности, да би се на крају дотакла питања културолошког сагледавања идеолошких, естетичких и поетичких карактеристика књижевноисторијских епоха. Текст Сање Шакић „Бити између. Ремедијација и приповједни текст” у том светлу разматра начине на које књижевни текст властитим изражајним својствима (може да) опонаша особине других медија. Ауторка скреће пажњу на недостатност постојећег терминолошког апарата приликом описивања присуства два или више медија у неком тексту, посебно наглашавајући простор између медија који измиче интертекстуалном погледу на књижевно дело, а који доводи до нарочитог доживљаја у рецепцији хибридних интермедиаљних остварења. Рад Бојана Ђорђевића „Хибридна наративност *Турских писама* Стјепана Зановића” показује како се жанровска разноврсност наведеног списка будванског књижевника и пустолова Стјепана Зановића, обухватајући елементе епистоларне прозе, новеле, оде, биографије, аутобиографије, алегоријске приче и похвале, преображава у темељни самосвесни поступак хибридне нарације. Ђорђевић управо указује на најважније елементе Зановићеве хибридне наративности који наводе на закључак да је она, као свестан књижевни поступак, смишљена и доследна.

У следећем тексту у овом одељку, „*побољшање централне европе* Освалда Винера”, Лука Бешлагић приступа анализи интердискурзивности у експерименталном роману, показујући ауторову намеру да произведе хибридно дело у пресеку референцијалног језика науке и говора књижевности. У раду се истиче да је Винеров роман пример умногоне радикалног интердискурзивног текста, који, осим брисања граница између појединачних разноврсних дискурса и говора (витгенштајновска филозофија језика, кибернетика, теорија анархије, дневничке белешке, такође и жаргонски говор свакодневице), истовремено поставља и сложена епистемолошка питања која

непосредно не припадају језику књижевности. Друга врста прекорачења граница књижевног текста предмет је рада С. А. Кибалњика, „Поп-арт стратегије Виктора Пељевина”. Разматрајући специфичности поетике једног од најуспешнијих и најпопуларнијих савремених писаца, Виктора Пељевина, исказане кроз интертекстуалну игру с бројним елементима рекламних техника, Кибалњик у први план ставља поступак колажирања различитих артефаката којим се Пељевина проза приближава Ворхоловим филмовима. На основу описаног Пељевиновог поступка, формулише се теза да је највећи и последњи стадијум руске варијанте постмодернизма исказан кроз естетику поп-арта.

Прилогом „Одисеј или Уликс? Џојсово хибридно средњовековље” Бранко Вранеш показује на који начин Џејмс Џојс својим романом згушњава културне слојеве антике, средњег века и модерног доба. Џојсов *Уликс* се доводи у везу са плодним средњовековним тумачима мита о Одисеју који су античког јунака доживели као лутајућег витеза и врлог крсташа Уликса. Вранеш сматра да очигледно временско и просторно измештање мита и хибридизација идентитета, као основне карактеристике Џојсове поетике, садрже и одређену врсту тананог семантичког подтекста, која омогућава да се елементи античког мита наслоје идеологијом витешкога времена и као такви уграде у срж савременог живота.

Дату групу текстова затвара Јана М. Алексић, радом „Интегрална критика’ Милана Кашанина – методолошки и типолошки аспекти”, утемељеним на књижевнотеоријској анализи Кашанинових вишеструко хибридних текстова (у књигама *Судбине и људи*, 1968; *Сусрети и писма*, 1974; *Српска књижевност у средњем веку*, 1975). Термин „интегрална критика” предлаже се као израз Кашанинове сложене књижевнокритичке мисли и критичке прозе, утемељених на интердисциплинарности као виду методолошког приступа књижевном тексту. Жанровски, типолошки и методолошки хибридни огледи представљају израз не само вишеструког сагледавања књижевности и промишљања и тумачења књижевноуметничког дела / ауторске поетике, већ и ширих култу-

ролошких сагледавања идеолошких, естетичких и поетичких карактеристика књижевноисторијских епоха.

Други одељак зборника припада анализама специфичних укрштања поезије и других уметности – ликовне, музичке, фотографске, позоришне, на крају и филмске. Највећи број радова посвећен је проширивању домена песничтва на слику и звук, са нарочитим нагласком на песничкој збирци / књизи као граничном хибридном подручју на коме језичко уметничко дело напушта апстракцију и материјализује се у својеврсни уметнички предмет. Бојана Аћамовић у прилогу „Визуелни идентитети Витманове поетске збирке. Илустрација као интерпретација” кроз седам издања Витманових *Влати траве* разматра улогу визуелних елемената – типографије и илустрација – као саставних делова песничке збирке. Посебна пажња посвећује се трећем издању *Влати траве* објављеном 1860, као и српском издању *Влати траве* (избор у преводу Ивана В. Лалића, 1974), опремљеном илустрацијама и вињетама Радомира Рељића, својеврсним интерпретацијама насталим комбинацијом мотива из дате поезије са мотивима карактеристичним за уметнички израз илустратора. Марија Шаровић у тексту „Уметност звука Велимира Хлебњикова” истиче оригиналне вербалне (језикотворачке и заумне) и невербалне (превасходно музичке и звучне) елементе Хлебњиковљевог стваралаштва. Полазећи од покушаја да мултимедијалност дела руског писца размотри у контексту руског футуризма, ауторка покреће широк распон тема као што су потрага за аутономним језиком, аутореференцијалност и проблем аутономије звука, звучне фигуре (синестезија и фигуре вибрације), феномен радија, теорија асонантног језика, однос звука и слике, мистички и ритуални квалитети звука у књижевном делу, глосологија. Два следећа рада враћају се развијању проблематике мултимедијалне песничке збирке: стављајући проблематику ауторске књиге поезије у први план, Бојан Јовић у раду „Душевни *Звуци* Василија Кандинског” у кратким цртама даје опис битних особина књиге Василија Кандинског *Звуци* (*Klänge*, 1913). Аутор назначава основна питања везана за дато мултимедијално песничко остварење, састављено



од ликовног и језичког израза онога што Кандински подразумева под „поезијом” и потом их доводи у однос са различитим видовима уметничког стваралаштва. Анализа споја ликовног и текстуалног предлошка повезује се са историјом (песничке, интер- и мултимедијалне) књиге као артефакта, на крају и са авангардним стремљењима у руској и немачкој средини. Померајући нагласак на фотографију, Александар Бошковић у тексту „Авангардна биоскопична фотопоетска књига” разматра међуратно авангардно експериментисање са књигом састављеном од текста и (фотографске) слике. Биоскопична књига, која настаје на тај начин, по Бошковићевом мишљењу јесте хибрид по природи, „програмиран” да функционише као „сугестивни апарат” за двосмерну комуникацију између различитих медија и читаоца / гледаоца, који и сам постаје медијум. Најзначајније функције авангардне биоскопичне књиге виде се, с једне стране, у активирању способности читаоца / гледаоца да критички прима садржај, а с друге, у његовој „инервацији”, која омогућава проживљавање посебне врсте чулног искуства.

Трећи одељак зборника сачињавају истраживања усмерена ка проблематици позоришта и филма као референтне тачке савременог књижевног текста. Интер- и мултимедијални хибриди који при том настају са једне стране садрже особености савременог раздобља техничке репродуктивности уметности да би, са друге, укључили и технике претходних, понекад и веома давних, раздобља. Рад Томажа Топоришича, „Позориште као недовршена архитектура – хибридни простори представљачких пракси”, произлази из хипотезе да је сваки савремени простор уметности у извесној мери хибридан, састављен од различитих слојева физичке, информационе и медијске природе. Технике и праксе других медија постају интегрални део позоришта, условљавајући да се и простор позоришта или сценске праксе све више схватају као тачка пресека хетерогених просторно-временских одлика, које су уз то у живом односу према свакидашњој (хипер)реалности простора нашег постојања. Временску паралелу функционално сличних поступака при укрштању филозофије, књижевности и филма раз-

атра и Александра Манчић у тексту „Бордано Бруно и филм: филозофске идеје у филмском медију”. Ауторка казује на чињеницу да се Брунове филозофске расправе, захваљујући књижевном изразу, могу посматрати и као књижевна / драмска дела у којима филозоф употребљава књижевна средства као најмодерније изразе масовне комуникације свога времена. Филмске адаптације бруновог ауторског рукописа и његовог живота у XX веку постају случај интермедијалног уметничког текста који текстуално исказане елитистичке идеје и вредности преноси у аудиовизуелни медиј усмерен ка најширој публици.

Драган Бабић у раду „Две телевизијске адаптације кратке приче *Чарлс Август Милвертон* Артура Конана Дојла у серијама *Шерлок* и *Елементарно*” истиче сличности и разлике телевизијских адаптација кратке приче Артура Конана Дојла у два серијала који данас реактуелизују лик Шерлока Холмса у Британији и САД – *Шерлок* и *Елементарно*. Аутор расправља о могућим разлозима популарности телевизијских серија уопште, а посебно оних које се темеље на доживљајима популарних јунака или припадају гледаном жанру детективског и полицијског програма. На крају, у раду се на епизодама заснованим на поменутој краткој причи, британској „Његов последњи завет”, и америчкој, „Замена мртваца”, указује на разлике између адаптације предлошка и њиме инспирисане серије. И следећи рад у трећем одељку, прилог Тијане Тропин „Цимет, лутке, крокодили: *Улица Крокодила* браће Квеј и *Продавнице боје цимета* Бруна Шульца”, испитује процес ремедијације прича у аудиовизуелни оквир. Изузетно сложени однос кратке прозе Бруна Шульца, као полазне тачке и кратког анимираног филма Квејових, као одредишне тачке, далеко превазилази оквире класичне адаптације књижевног у филмски наратив – Тропинова сматра да је у овом случају реч о специфичној трансмутацији авангардног књижевног текста у авангардни кратки филм, при чему се чувају појединачни мотиви и онирична атмосфера дела, док изостају стандардни елементи филмске адаптације.

На крају, у тексту „Алхемијски модуси интермедијалних операција: однос слике, текста и филма у билежницама Дерека Цармана” Андреј Мирчев анализира односе текста, слике и филмова у опусу британског уметника и активисте Дерека Цармана, полазећи од могуће паралеле између средњовековних алхемијских рукописа и начина на који је уметник обликовао своје бележнице (филмске сценарије). Значењска колебања која условљавају да рецепција Царманових бележница, односно алхемијских рукописа, осцилује између визуелног и текстуалног регистра третирају се као могућа места појаве небинарне интермедијалности, за коју Мирчев предлаже појам хијероглифа. Избором овог појма наглашава се визуелни и иконички квалитет текста, при чему се уводи интеркултурална односно трансисторијска димензија интермедијалности (трансверзала *савремено доба – средњи век египатска цивилизација*).

Зборник *Преплитања и укрштања (хибридност у књижевности)* нужно се дотакао само неколиких аспеката сложеног питања књижевних хибрида, хибридизације и хибридности. И овакав ограничени приступ, међутим, показује да се проза, поезија и драма на бројне и разноврсне начине отварају ка процесима хибридизације, превазилазећи своје границе и ограничења најпре у генолошком смислу, у оквирима књижевног система, потом и естетичког система, укључујући елементе и поступке других уметности, да би на крају преузели многе састојке и поступке из различитих области и раздобља својих и туђих култура. Као такав, зборник *Преплитања и укрштања* представља скромни прилог уводу у проблематику књижевног хибрида и оцртавању смерница за будућа обимнија, како синтетичка тако и специјалистичка, истраживања ове проблематике на пољима књижевности, уметности и културе.

Бојан ЈОВИЋ  
Марија ШАРОВИЋ

Марија ШАРОВИЋ  
Институт за књижевност и уметност, Београд  
marija.sarovic@ikum.org.rs

## УМЕТНОСТ ЗВУКА ВЕЛИМИРА ХЛЕБЊИКОВА\*

*Апстракт:* У раду се разматра интермедијална димензија дела Велимира Хлебњикова, уз истицање оригиналних вербалних – језикотворачких и заумних – и невербалних – превасходно музичких и звучних – елемената његовог књижевног дела. Везе између њих посматрају се не само као узбудљив подстицај за развитац уметности речи раног ХХ века, већ и као могући спој мултимедијалног поглавља историје авангардне књижевности са савременом естетиком и теоријском терминологијом која се развија тек у другој половини истога века.

Хлебњиковљево књижевно дело овде се разматра превасходно у компаративним оквирима уметности звука првих деценија ХХ века и њених уплива на књижевно стваралаштво. Нека од питања која се у раду постављају су мултимедијалност Хлебњиковљевог дела у контексту руског футуризма, његова потрага за аутономним језиком, аутореференцијалност и проблем аутономије звука, звучне фигуре (синестезија и фигуре вибрације), феномен радија, теорија асонантног језика, однос звука и слике, мистички и ритуални квалитети звука у књижевном делу, као и глосолалија.

*Кључне речи:* стварање речи, звукопис, синестезија, натприповест, самосвојна реч, универзални (звездани) језик, глосолалија, заум, звук, звучне фигуре

---

\* Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном кругу” (178008) који финансира Министарство науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

## Натприповест као хибридни жанр

Збрка стварања и преображавања речи, мноштво једначина и математичких формула, радикални експерименти у области језика, ритмике и композиције као одраз најважнијих Хлебњиковљевих интересовања – поезије, математике и времена – чине опус овог ствараоца врло блиским данашњим појмовима вишемедијског уметничког дела. Књижевност, уметност и наука у његовом делу нису засебне области, њихове су границе или нејасне или неуобичајене, због чега се оно може описати и као интердисциплинарно и као интермедијално, иако ће ови термини ући у ширу употребу тек касније.<sup>1</sup> Потрага за „објективним знацима идентичности двеју различитих уметности” била је карактеристична за све уметности првих деценија XX века. Истоветности између поезије и сликарства тражио је и Бенедикт Лившиц, Хлебњиковљев савременик, у једном од најзначајнијих теоријских докумената руског футуризма, делу *Једноипооки стрелац* (1933). По њему, Рембоова синестезијска сагласја у сонету о боји самогласника у ствари су само „негативни пример субјективног приступа питању” и „наивни паралелизам” од кога се треба кретати у потпуно супротном правцу.<sup>2</sup> Прилазећи истраживању кореспонденција, Лившиц је „већ знао шта у њих треба пренети из искуства суседних уметности: *односе и узајамну функционалну зависност елемената*. То је било доста опште, али ипак

<sup>1</sup> Иако је у уметничкој пракси представа о уметничком делу као засебном медијском ентитету, или целини у оквирима *једне* уметности, измењена појавом Вагнеровог тоталног уметничког дела (*Gesamtkunstwerk*), у теорији се још читав век морало чекати на терминолошко утемељење. Док се интердисциплинарност превасходно односи на метод проучавања који комбинује две научне области или више њих, дотле се интермедијалност конкретније може применити на уметничку праксу, премда се код Хлебњикова с пуним правом може говорити о обе ове могућности.

<sup>2</sup> Лившиц је, поред Аполинера и Чуковског, био један од првих теоретичара уметности који су се бавили проблемом произвољности песничког језика, његове нереференцијалности, тј. чињенице да је свакоме песнику или уметнику на располагању успостављање потпуно нових и аутентичних скала кореспонденција. Исти проблем, на шта ће касније у тексту бити указано, занимао је и проучаваоце глосолалије и синестезије, као феномена који постоје само у приватној артикулацији, тј. као усамљенички и индивидуални уметнички чин.

је омогућавало оријентацију” (Лившиц 1991: 50).<sup>3</sup> Мешање различитих медија унутар јединственог уметничког дела било је још једна од карактеристика уметности тога доба. Тако Карен Свасјан у поговору за *Глосологију* А. Белог каже: „Не видети у књизи ништа осим *текста* исто је што и не чути у музици ништа осим озвучених нотних знакова; текст није књига, већ непрекидно мешање граница онога што је изван речи” (Свасјан 2009: 93). Да је слободно мешање различитих уметности и њихових изражајних средстава било неопходан услов настанка уметничког дела, потврђује и Јакобсон у одговору на питање постоји ли веза између фонолошких елемената у стиховима Хлебњикова и апстрактног сликарства Маљевича: „Уметници попут Маљевича разматрали су однос између заума (музика, различити типови заумне речи, употреба конструкције звукова без речи) и апстрактног сликарства (...) Ти знаменити експерименти подвукли су питања о природи и значењу елемената који носе семантичку функцију у фигурама простора, с једне стране, и у језику, с друге” (Парнис 2000: 175).

У светлу ових теза, дело Хлебњикова може се проучавати у два смера – један је хибридноост његовог књижевног дела која је најочљивија у полижанровској структури натприповести, а други – мултимедијална, прецизније, звучна димензија његовог књижевног дела и значај звука у уметности речи. Иако ово није једини аспект који потврђује слободно мешање медија различитих уметности у његовом опусу, на њему ћемо се овом приликом задржати.

Натприповест као сложена форма по себи је хибридан феномен – то је јединствено дело које у својим оквирима допушта присуство различитих врста текстова и мешавину књижевних облика (укрштање стихова са прозом или драмским текстом). Хлебњиков није одбацивао традиционалне ознаке постојећих жанрова, већ је покушавао да избегне њихова ограничења стварањем једног новог. Тако је настала сложена форма натприповести или

<sup>3</sup> Све цитате из студија превела је ауторка рада, осим тамо где је у списку литературе наглашено другачије.

заумне приче, у којој сваки део текста задржава идентитет засебног дела, али је истовремено повезан и са осталим деловима текста и са другим делима, стварајући тако сложену мрежу односа. *Зангези* (1922), Хлебњиковљева најпознатија натприповест, састоји се од „равни”, поглавља од којих је свако самостално остварење са сопственим сижеом, а сва заједно обједињују најважније језичке – и не само језичке – теме Хлебњикова у разним фазама стваралаштва: заум, звездани језик, језик птица, језик бројева, гласове улице, језик богова. Хаотична композиција, полиморфност и отвореност структуре подразумевају мешање или бар зближавање различитих жанрова, стилова и форми, стапање уметничког говора с неуметничким, затим звукопис, као и синестезију, универзални језик, глосолалију... Појам натприповести Хлебњиков је увео и образложио у теоријском уводу *Зангезија*, где је описује као слободу избора или слободу вероисповести која настаје када се одбаце жанровска и композициона ограничења. „Уместо целовитости логички мотивисаних конструкција истиче се самосталност 'грађевних јединица'” (Гриц 2000: 240) – натприповетка или заум-приповетка, каже овде Хлебњиков:

слаже се од самосталних одломака – сваки од њих има свог посебног бога, своју посебну веру и посебан типик (...) Остављена им је слобода вероисповести. Грађевна јединица, камен натприповетке, јесте приповетка првога реда (...) Она је истесана од разнобојних громада, блокова речи различите структуре. То је начин да се открије нови облик рада у области језичког умећа. Прича је неимарство помоћу речи. Неимарење помоћу 'прича' је натприповетка. Као блок уметнику не служи реч, већ прича првога реда. (Хлебњиков 1998: 37)

Хлебњиковљева књижевна дела задиру у питања која надрастају оквире медија у коме су остварена и доспевају до граничних питања уметничке праксе. За Хлебњикова композициона завршеност дела нема суштинску улогу – њега интересује слободно кретање кроз језички материјал. Отуда утисак фрагментарности које његово дело оставља, као и за њега уобичајена мешавина жан-

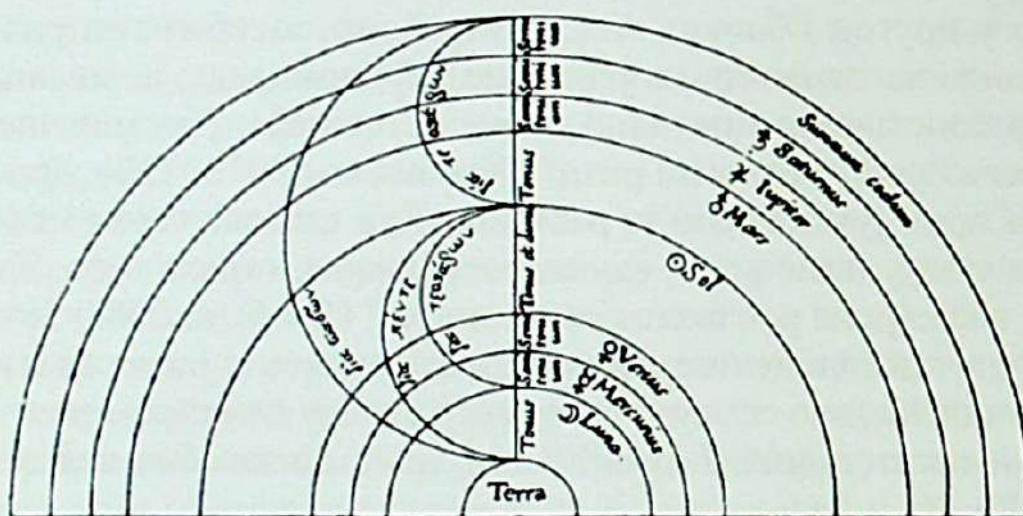
рова и стилова, те слобода руковања материјалом, која често подразумева убацивање делова из математичких или лингвистичких радова у ткиво књижевноуметничког текста. Тако се у причи *Ка* (1915) јављају физички удаљени, али смисаоно међусобно повезани одељци, од којих се у једном говори о Хлебњиковљевим законима времена, заснованим на компликованим математичким прорачунима; у другом о пророчкој лири која питагорејски доводи у хармонију историјске догађаје, а у трећем о језику као извору мудрости (Хлебњиков 2013: 56, 67). Фрагментарност у делу *Госпођа Ленин* (1909/1912) јавља се у другом облику – овде сусрећемо посебан тип разломљене семантичке јединице. У овом делу је писац, по сопственом признању, хтео да пронађе „бесконечно мали број уметничке речи” (Хлебњиков 2013: 132). Драма нема јунака – он је растављен на гласове који га сачињавају: глас вида, слуха, расуђивања, страха итд: „То је својеврсна реализација синегдохе” (Јакобсон 2000: 58). Однос дела и целине или поетика фрагмента јавља се и у причи *Ка*, где се људска душа, у складу са староегипатским митолошким схватањима, дели на засебне делове – Ка, Ху и Ба.

### Звук, реч, слика

Хлебњиковљев рад на *Зангезију* био је и борба за признавање легитимности запостављених и заборављених звукова, дисонантних тонова, нејасног језика богова, шума природе и других звучних феномена. Саприсутност звукова и речи дозволила му је да такорећи бесконачно прошири границе звучно и језички употребљивог материјала, али и да постави захтев за уклањање таквих граница у свести свога читаоца. Отварање структуре дела и свесно уклањање чврстих начела организације не темељи се толико на типично футуристичким тежњама ка разарању структуре текста, колико на пишчевом „азијатству” и његовој наклоности према оријенталним учењима, што повлачи неке уметнички врло значајне и занимљиве последице, првенствено у светлу звука као креативног начела и теорије вибрације. Тајну моћ звука и вибрације



добро су разумели пророци, магови и филозофи старих времена, а један од узора писца, Питагора, говорио је о хармонији сфера, по којој свако небеско тело, па чак и сваки појединачни атом, производи одређени звук, звук свог кретања, ритма или вибрације. Сви они заснивали су „универзалну хармонију у којој је сваки елемент доприносио јединству целине, док је истовремено задржавао сопствену функцију и карактер” (Govinda 1960: 26) – а управо то је и принцип на коме је Хлебњиков засновао своју натприповест.



Дијаграм интервала и хармонија сфера (илустрација из књиге *Историја филозофије* Томаса Стенлија, 1655). У питагорејској музици сфера интервал између земље и сфере фиксних звезда чинио је дијапазон, најсавршенији хармонијски интервал.

Звук за Хлебњикова има самосталну вредност. Ово је пре свега уочљиво у заумном језику и радио-чаробњаштву из дела *Лабудија будућности* (1918) и *Радио будућности* (1921), у којима се плодови науке и уметности преносе у великим књигама сенки и радио-читаоницама које украшавају будући свет. У *Радију будућности* радио је описан као извор звука који ће ујединити човечанство, а овој утопијској идеји придодате су и замисли о синестезијском лечењу звуком на даљину, без лекова, и о емитовању химне снаге. Радио ће, као исцелитељ, располагати средствима за месмеризацију умова целог народа, исцељујући путем даљинске хипнотичке сугестије,

и увећавајући производне снаге емитовањем одређених нота: „Познато је да неки звуци, као 'ла' и 'си', повећавају снагу мишица, понекад и шездесет четири пута, згушњавајући је за извесно време. У дане интензивног рада за време летње жетве и изградње великих зграда, те ће звуке емитовати Радио по читавој земљи и на тај начин знатно појачавати њену снагу” (Хлебњиков 2013: 101).

Прогресивни, али и пророчки смисао<sup>4</sup> ове Хлебњикове визије постаје јасан ако се сетимо да је Едгар Варез 1929. замислио и покушао да оствари нешто слично са својом симфонијом *Простор*, која је требало да буде „перформанс рада, истовремено емитован у све престонице света и из њих” (Kahn 1992: 24). Посебан антиципаторски значај *Радио будућности* добија у сродној, овога пута реализованој, замисли сасвим модерног датума постанка: двојица електронских музичара средином деведесетих година XX века осмислила су радијско-музички перформанс у коме су, користећи нову дигиталну технологију у комбинацији са „способношћу људи да створе одговарајућу атмосферу”, отпочели нову епоху емитовања програма или музике уживо из студија у Лондону „на радио-станицама или у било ком простору опремљеном на одговарајући начин, било где на свету”.<sup>5</sup>

*Радио будућности*, осим своје неоспорно футуристичке димензије, има и истакнуту социјалну улогу, а она се не исцрпљује само у простом окупљању људи. Од свих уметности, музика има „највећу моћ социјалне организације” (Авгаатов 1992: 245). На свест о овој њеној моћи указују и најстарији митови човечанства – од мита о Орфеју, који је лиром могао да умилостиви дивље зве-

<sup>4</sup> Дизајн Хлебњиковљеве контролне радио-станице, утврђује Грегори Вајтхед, антиципација је телекомуникационих бункера који су служили за надзор и контролу у II светском рату (Whitehead 1992: 258).

<sup>5</sup> Реч је о звучном експерименту бенда Future Sound of London под називом ISDN (1994), чији аутори оживљавају Хлебњиковљеве утопијске замисли: „У идеалном случају, свирали бисмо само једном на стотинама радио-станица путем само једне везе, али у оно време то није било политички и технички могуће – ипак, убрзо смо се закачили на радио-мрежу (...) и тако успели да у току једне године досегнемо милионе људи широм света” (Cobain, Dougans 1995).

ри, људе, па и сама божанства, преко Исуса Навина који је трубом срушио Јерихон, до Питагоре, који је музику сфера слушао у структури космоса и у кретању небеских тела: „У миту и историји, музика и певање у друштву чинили су заједничку црту социјалног живота свих људи”, укључујући религијске и секуларне ритуале, као и колективни рад, незамислив без песме (Исто). У наведеном одломку из *Радија будућности* Хлебњиков јасно истиче социјални смисао музике, њено терапеутско дејство и корист за друштво. Трансмисију химни снаге и дејство музике на оплемењивање човека примећује Шарл IX давне 1570, говорећи да је за начин живота грађана некога града „веома важно да редовна и уобичајена музика у земљи буде задржана под неким законима, будући да се већина људи у духу прилагођава и понаша према њој; тако да онде где је музика разуздана, тамо су нарави већ искварене, а тамо где је уређена, тамо су људи ваљано васпитани” (Руже 1994: 274).<sup>6</sup> Овде очигледно оживљавају и Платонова схватања о уређењу државе и њеним законима.

Идеја о употреби музике (али и математике) као међународног језика, међутим, старија је од своје авангардне верзије и јавља се већ у делима Џона Вилкинса, аутора *Есеја о правом Карактеру и филозофском језику* (1668), расправи о универзалном језику заснованом на тзв. правом Карактеру<sup>7</sup>, као и Готфрида Лајбница (математичара са живим интересом за кинески, санскрт, словенске језике и лингвистику, који је такође створио нацрт општељудског језика заснованог на математичким формулама). Окретање Хлебњикова језику музике као језику који може изразити непознато, неопипљиво, није случајно: он

<sup>6</sup> И Нерон је, тврди Дејвид Туп, аутор савремене студије о амбијенталној музици, антиципирао технике манипулације масама коришћене у фашизму и рок музици, користећи пет хиљада извора буке како би утицао на расположење људи током јавних скупова (Туп 2003: 53).

<sup>7</sup> Прави Карактер представља скуп симбола, односно, основне грађевне јединице за конструкцију сваке постојеће ствари, замисли или концепта. Занимљива је подударност између Вилкинсове замисли о Карактеру и Хлебњиковљеве наведене тезе о „неимарењу помоћу прича” или грађевних блокова који нису сачињени од појединих речи, већ од читавих прича.

је сматрао да је и сам језик музика, при чему све оно што је зло изражава какофонија, а добро – хармонија. Задатак музике је да говори таквим језиком избегавајући какофонију (Хлебников РО ИРЛИ, 656; 318). Тако Хлебњиковљев радио будућности има и важну духовну сврху – он треба да уједини човечанство, а када се радио путем таласа сједини са умним и духовним животом народа, сваки прекид у емитовању изазваће „духовну несвестицу читаве земље, привремени губитак њене свести” (Хлебњиков 2013: 96). Осим наведених аутора, претеча Хлебњикова би овде могао бити и епископ Годвин са делом *Човек на Месецу* (око 1620), утопијским остварењем у коме се описује универзалан језик заснован на музици. Јунак књиге описује језик житеља Месеца, чије речи нису изражене писаним знаковима, посредством слова, већ је он заснован на чистим музичким тоновима.

### Музика и математика

Колику пажњу Хлебњиков посвећује звуку као чулу способном да оствари контакт и утиче на даљину, и у којој мери је звучни елемент поезије сматрао суштински важним, може се видети из његове изјаве коју преноси А.Н. Андријевски, математичар и проналазач с којим се писац упознао крајем 1919: „Кеплер је писао како слуша музику небеских сфера. И ја слушам ту музику, и то је почело још 1905. Осећам песму васионе не само ушима, већ и очима, разумом и читавим телом”. Коментаришући песму коју је посветио Андријевском, у којој је сунце описано као шипак – дакле, састављено од бројних малих сунаца – Хлебњиков каже:

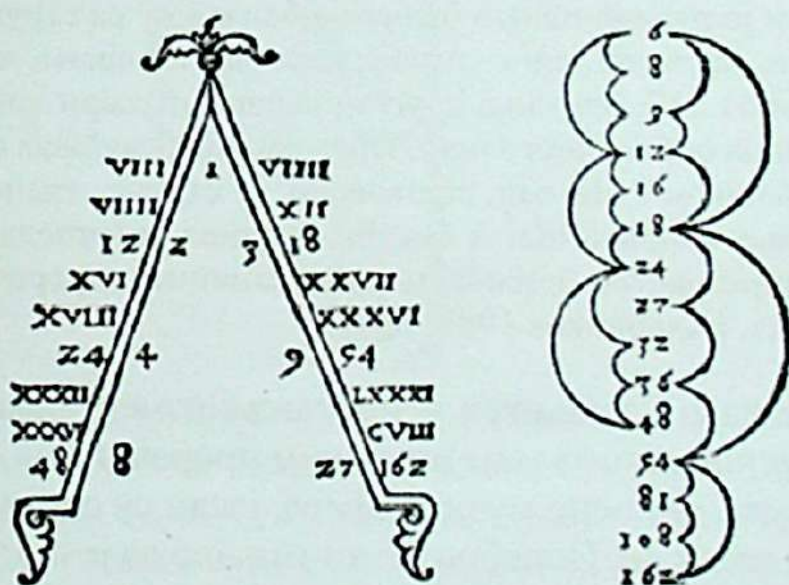
У њој је у сажетом облику саопштено уверење о пулсирању свих честица на свету и њихових скупова. Пулсирају сунца, пулсирају скупине звезда, пулсирају атоми, њихова језгра и омотачи електрона, као и сваки електрон у њему. Такт пулсације наше галаксије тако је велики да је немогуће установити његов почетак и бити сведок његовог краја. А такт пулсације електрона тако је мали да се не може измерити никаквим засад постојећим направама. Када тај такт буде откривен као резултат оштроумног екс-

перимента, неко ће електрону приписати таласну природу. (Андријевски 2015)

Прожетост не само поезије, већ, очигледно, и читаве васионе звуком и музиком, довела је Хлебњикова до потребе да „озвучи” реч, не тако што ће јој придодати неко накалемљено звучање, већ тако што ће из њенога корена створити нову реч. Да би се реч могла „озвучити”, неопходно је да се материјално прилагоди оквирима језика, тј. његовим бројним ограничењима. Заумни или језик звезда је Хлебњиковљев покушај да ова ограничења превазиђе.

Пророчки разговор Хлебњикова с Андријевским о пулсирању звезда, планета и њихових честица важан је и зато што његово дело непосредно повезује са тзв. звучним фигурама. Даглас Кан у студији о историји звука разликује три фигуре звука апстрактнијег карактера – фигуре вибрације, инскрипције и трансмисије (Kahn 1992: 14). Фигура звучне вибрације је, по њему, најистакнутија у идеји синестезије. Посебно су занимљиви извори из којих је, по Кану, синестезија изведена као концепт по коме објекти перцепције могу међусобно кореспондирати, јер их све можемо наћи у делу Хлебњикова. То су најпре неопитагорске идеје (физички закони треперења струна, чије одзвањање хармонично мапира универзум), затим, окултне идеје о космичким координатама свих суштински важних појава и, најзад, чисто научне идеје, по којима се звук и светлост разликују у степену брзине вибрације (Kahn 1992: 15). Стваран звук се у синестезији, међутим, готово искључиво јављао као елемент говора и музике, тј. служио је као медиј путем ког су се манифестовале неке друге појаве. Другим речима, звук није имао аутономију. Иако је већина фигура вибрирања (или пулсирања) била овако апстрахована, изузетак од овога правила може се наћи у Хлебњиковљевој причи *Ка*. Њен јунак је Ка, двојник душе у староегипатској митологији, путник кроз време који може мењати облик, сенка душе за коју „нема препрека у времену” (Хлебњиков 2013: 54). Он ствара изузетан инструмент – пророчку лиру – користећи питагорске везе између музичких тонова и хронолошки поређаних историјских догађаја. Важни историјски догађаји, падови

царстава и значајне битке основни су предмет Хлебњиковљевог тајанственог и херметичног математичког дела *Табеле судбине* (1922). Низови калкулација, налик на оне из *Табела судбине*, које одређују временске односе прошлих догађаја, јављају се и у прози *Ка*: „Ка је у ваздуху поставио слоновску кљову и на горњој ивици, као завртње за струне, причврстио године: 411, 709, 1237, 1453, 1871; а доле, на нижој табли, године: 1491, 1193, 665, 449, 31. Слабо звонећи, струне су спајале горње и доње ексерчиће слоновске кљове” (Хлебњиков 2013: 66). Физичке законе одзвањања струна Хлебњиков у прози *Ка* даље представља у математичким и историјским разматрањима јунака: „Ка је приметио да се свака струна састојала из 6 делова по 317 година на свакој, укупно 1902 године. Уз то, као што су горњи кочићи означавали најезду Истока на Запад, тако су завртњи нижих крајева струна означавали кретање са запада на исток (...) Ка је проучавао услове свирања на седам струна” (Хлебњиков 2013: 67).<sup>8</sup>



Из књиге Франкина Гафурија, *Theorica Musica* (1492).

Умножавањем бројева 2 и 3 добијају се сви бројеви питагорејског интервала. У *Табелама судбине* Хлебњиков предвиђа историјске догађаје на основу функција ова два броја, користећи питагорејску нумерологију.

<sup>8</sup> Лира је и главни атрибут божанског певача, Орфеја. Осим што је „инструмент с другог света”, на њој, као и код Хлебњиковљевог свирача, „свака жица одговара одређеном расположењу људске душе и садржи законе науке и уметности” (Moffitt 2005: 227).

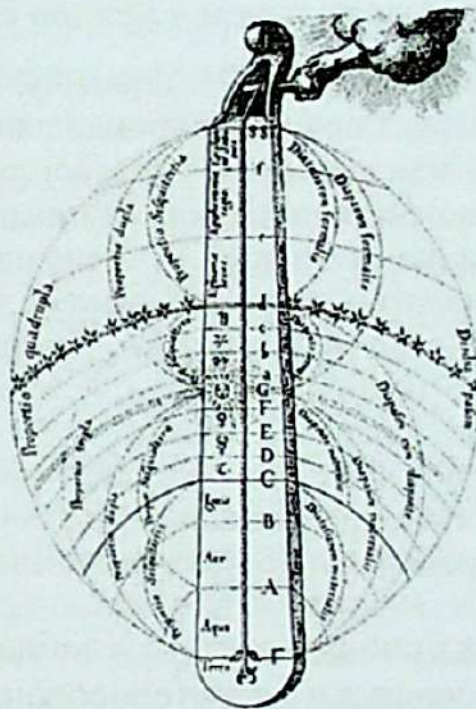
Све старе цивилизације су посебно значење придавале схватању ритма. Као својеврсни поредак сваког кретања, ритам је у схватању Питагоре прожимао све што постоји, читаву стварност, почев од људског живота, индивидуалног и заједничког, преко сфере уметности, до кретања космоса у целини. Код Хлебњикова је овај ритам заснован на математичким и музичким премисама, а основну промену ритма чини смењивање бројева 2 и 3.<sup>9</sup> Једна од преокупација Хлебњикова, рат, преображава се у знакове у математичким једначинама уз помоћ којих писац представља своје законе времена (*Табеле судбине*, памфлет *Битке 1915–1917. Ново учење о рату*). Ова трансформација рата у знак може преузети форму неког другог система, не само математичког система формула, већ и музичког, на пример. Поред наведеног примера из прозе *Ка*, у *Нашој основи* се победа футуриста и престанак рата доводе у везу са звуком балалајке:

Замислите младића оштрог и немирног погледа; у његовим је рукама нешто налик на балалајку са струнама. Он свира. Звучање једне струне изазива померања човечанства кроз 317. Звучање друге – кораци и удари срца, трећа – главна оса звучног света. Пред вама је будућњак са својом 'балалајком'. На њој, приковано за струне, трепери привиђење човечанства. А будућњак свира, и изгледа му да је непријатељство земаља могуће заменити пророчанством струна. (Хлебников 1987: 630)

Везе које Хлебњиков успоставља између закона времена, заснованог на математичким прорачунима, и феномена звука, односно музике сфера, јасан су одраз питагорејских замисли. Посебно је занимљиво да је инструмент који ствара *Ка* управо лира, и то пророчка, као и то да она има седам струна, чиме Хлебњиков Питагориним открићу даје необичан, езотеричан књижевни израз:

<sup>9</sup> Хлебњиков је број два повезивао с младошћу, растом и животом, док је број три представљао пад и казну; три је био зао број, точак смрти. У *Табелама судбине* Хлебњиков каже: „Појмови смрти својствени тројкама: трупло, тровање, траћење, трење, трепет, труљење (...) Насупрот овој, душа, дело, добро, друм, својствени су двојкама” (Хлебников 2015).

Хармонија звезда (но пре бисмо морали рећи лествица звезда јер те речи заправо то значе) у почетку је била (...) идеја да закон бројева, који управља консонанцом главних ступњева (октава, квинта, кварта) лествице, управља такође и односима између удаљености планета. То је тајна *тетрактисе*, то јест четири прва броја који, кроз низ односа  $1/2$ ,  $2/3$ ,  $3/4$  производе истовремено и звучности октаве, квинте и кварте, и хармонију универзума. То је такође и идеја да струнама лире, којих је седам, одговара седам планета, број добијен кад се на пет планета (...) додају два велика светлосна тела, Месец и Сунце. (Руже 1994: 273)



Монокорд са пропорцијама и интервалима. Монокорд је направа помоћу које се испитују закони осциловања жица и математички одређују музички интервали. Илустрација за дело Роберта Флада, *De Musica Mundana* (1618).

Математички прорачуни били су делови пророчких визија о свеопштем складу, а он је за Хлебњикова био колико естетички заснован, толико и научно образложив. Закони времена немају везе само са математичком опсесијом Хлебњикова; они су важни и у чисто језичким разматрањима. Примери за овакве везе налазе се посвуда у делу Хлебњикова, као и многа сведочанства његове фасцинације звучним потенцијалом језика, колико и



математичким и рачунским. Јасно је да је сматрао како поезија и математика потичу из истог извора. У његовом делу често се помињу бројеречи, бројеимена, језик бројева, бројезик; понегде он помиње и божанство бројева – Бројебога. Рејмонд Кук с правом закључује да је Хлебњикова код бројева највише занимала „њихова комуникативна функција, њихова могућност да буду интернационални дискурс” (Сooke 2006: 101).

Неколико година пре појаве првих звучних песама Хуга Бала и експеримената са звуком, словима и бројевима Раула Хаусмана и Курта Швитерса, млади Јакобсон пише Хлебњикову у писму сачуваном у архиви Н. И. Харџијева:

Сећате се, Викторе Владимировичу, говорили сте ми како је наша азбука превише сиромашна за поезију и како би се са словним стиховима зашло у ћорсокак. Све сам уверенији да сте погрешили. Сада сам дошао до интересантне новине, и зато вам и пишем. Та су новина сплетови слова, извесна аналогија музичких акорда. Овде се достиже истовременост двају и више слова, а поред тога, разноврсност нацртних комбинација, која установљава различите међусобне односе слова (...) мени стихови од бројева делују оствариво. Број – мач с две оштрице – крајње конкретан и крајње апстрактан, произвољан и фатално тачан, логичан и бесмислен, ограничен и бесконачан. (Седелњик 2010: 56)

Усмереност ка слову повезује Хлебњиковљева математичка интересовања и са интересовањем за визуелне уметности. С једне стране, он говори о свом светском језику не само као о геометријском (на пример, графички нацрти слова у делу *Уметници света!*), већ и као о алгебарском језику. С друге, говорећи о знаку као звукопису, он га доживљава и као продужетак сликарства, које је, како стоји у поменутом програмском тексту, „увек говорило језиком доступним свима” (Хлебњиков 2013: 120).

Најзад, концепт пророштва, на ком су засновани многи математички списи Хлебњикова, сам по себи је у блиском односу са поезијом: пророчке објаве и поезија понекад имају исту основу, а она је садржана у мистицизму звука – у религијској и магијској глосолалији.

## Мистицизам звука: глосолалија

У тексту *О поезији и заумном језику* (1919) Виктор Шкловски говори о томе да се заумни језик у поезији ретко јавља у чистом виду, али да и ту постоје изузеци. Он их проналази у глосолалији мистичких сектаната (Сергеја Осипова и Варлаама Шишкова, на пример; Шкловский 1919: 23). Религијске примере глосолалије карактерише спонтаност, тј. они настају као последица трансa, без икаквог учешћа свести или намере: „Занимљиво је приметити да код сектаната појава говорења на језицима почиње од безвучних, невољних покрета говорног апарата” (Исто, 24), налик на пророчке објаве. За све ове облике заједничко је једно: „заумна звукореч хоће да буде језик” (Исто, 25). Појава глосолалије у поезији футуриста била је најприметнија управо у време када су футуристичка поезија и обрасци звучне песме били у успону. Можда ће се, каже Шкловски, једном остварити пророчанство Ј. Словацког, по коме ће доћи време „кад ће песнике у стиховима занимати само звуци” (Исто, 26). Као и молитве на латинском или црквенословенском, које као образац заумнога језика помиње и Хлебњиков (*О стиховима*<sup>10</sup>), глосолалија је суштински неререференцијална, као што је то и звук у њој. Јакобсон узоре за песничку глосолалију налази у свим фолклорним облицима, као и у дечјем говору – загонеткама и дечјим разбрајалицама (Јакобсон 2000: 55), као што ће то у програмском тексту *Хелиотерапија афазије* (1923) чинити и наш Растко Петровић.

<sup>10</sup> „С друге стране, зашто су бајања и врачања такозваног магијског говора, свети језик паганства, ти 'шагадам, магадам, дигадам, пиц, пац, пацу' – суштина низова штампаног слога које разум не може да схвати, речи које представљају заумни језик у народном говору (...) У њима је садржана највећа магија (...) Молитве многих народа написане су на језику неразумљивом за оне који се моле. Зар Индус разуме Веде? Старословенски језик неразумљив је Русу. Латински – Пољаку и Чеху (...) магијски језик бајања и врачања не жели да му судија буде свакодневни разум.” (Хлебњиков 2013: 112) Примена логике свакодневног разума на тумачење или бар покушај разумевања немогућа је у овим случајевима, управо зато што је то *заумни* језик.



Русалки појуџ.

Уіо іа цолкџ

Уіо іа паццо!

пиц паццо! пиц Паццо

о іа цолк!

дынза, дынза, дынза!

Русалки держат в рукџ

учебникџ сахарова и

појуџ по нџму:

Между вишен и черешен

Илустрација Павела Филонова за књигу *Перуну*.  
Дрвени идоли. Текст испод илустрације је пример  
глосолалије Хлебњиковљевих русалки.

Овако дефинисана глосолалија и заумни језик у блиској су вези. Кручоних, који је, поред Хлебњикова, творац овог појма, описаће заум као појаву која обухвата „приватни” језик схизофреничара, народне бајалице, дечји говор, глосолалију, произвољне оноματοпејске стихове и футуристичке неологизме (Кручџних 2006: 296–297). Сам назив подразумева оно што је *иза ума*, за умом, односно, трансрационални језик, што је „концепт потекао из природног раздвајања мисли и говора у мозгу” (Gordon 1992: 212). Примитиван човек, лудак или песник мора се изражавати речима и ритмовима који су далеко од свакодневног, замрзнутог језика и конвенционалних веза између значења и артикулације. Но, Гордон с правом закључује да Кручонихови „рани огледи у зауму

више подсећају на Маринетијеве *parole in libertà* (речи на слободи – М. Ш.), него на речи откровења лутајућих руских мистика” (Исто). Код Хлебњикова је заум имао донекле другачије претпоставке – то је био коначни песнички језик, у његовој визији ипак ближи утопијским замислима (нпр. универзалном језику свих људи), него посетама Светог духа или дечјем брбљању: „Иако заснован на проучавању рудиментарних словенских фонема, заум се универзално, путем подсвести, обраћао читавом човечанству” (Исто, 215).

Свој однос према речима Хлебњиков описује овако:

Наћи, не прекидајући круг коренова, чаробни камен преображаја свих словенских речи једних у друге, слободно растапати словенске речи – ето мог првог односа према речи. То је самовита реч ван свакодневице и животних користи. Наћи јединство свих светских језика, засновано на јединицама азбуке, након што се увидело да су коренови тек утваре иза којих се налазе струне азбуке – то је мој други однос према речи. Пут према светском заумном језику. (Хлебњиков 2013: 131–132)

У есеју о глосолалији из 1922, Андреј Бели даје лепу слику речи веома блиску овој Хлебњиковљевој представи, при чему обојца истичу суштинску важност звучне димензије речи. Реч је, по Белом, „бура растопљених ритмова звучећег смисла; слојевима камених коренова ови ритмови су оковани (...) површински слој је реч-слика (метафора)” (Бели 2009: 7). Слично универзалном смислу заума, Бели тврди да ће са свеопштим јединством народа доћи и исто тако општељудски језик: „Нек буде братство народа: језиком језика разгрнуће језике; и – биће други долазак Речи” (Исто, 91). Идеја креативног звука наставила се у учењу о Логосу, речи која постаје месо у *Јеванђељу по Јовану*.

Језик се посматра кроз призму магије, религије и мита, с намером да се открије у свом првобитном, изворном стању, о чему сведочи и изузетан интерес за његову мистичку, божанску основу. Глосолалијско свођење језика које од њега оставља тек просте секвенце животињских звукова, каже Хуберт Шингс, „доводи до тога да језик на-

ново почиње да пулсира и да се схвата као универзални, поново створени свет” (Седельник 2010: 20). Као потврду ове мисли Шингс упућује на звучне песме Хуга Бала, пошто је Балу „одувек било својствено изузетно занимање за звук и ритам, тембр и модулације људског гласа, за све оно што делује на чула, инстинкте који заобилазе схватања и запажања, посебно она рационална” (Исто). Сродност с религијском екстазом средњовековних мистика или с религијски инспирисаним бајалицама – глосолалијом – овде је очевидна. И у паралелама између Хлебњиковљевог књижевног стваралаштва и музичког дела Игора Стравинског могу се открити сличне, дубоке везе између различитих сфера руске уметничке културе првих деценија XX века. Тако један од примера глосолалије код Стравинског налазимо у његовом избору једног мртвог језика – латинског – за либрето опере *Цар Едип*: „Каква радост стварати музику на скоро ритуалном језику (...) Човек више није у власти реченица, речи у правом смислу (...) Текст (...) постаје за композитора искључиво звучни материјал. Може га распоредити како год жели и поклонити сву своју пажњу оном првобитном елементу из ког се он састоји, тј. слогу” (Кон 2000: 708).

Проблематичну произвољност глосолалије или пуког разарања синтаксе и семантике, које затим неће бити замењене ничим новим, међу првима истиче Аполинер. Он критикује Маринетијеву оноματοпејску праксу која нови песнички дух води до претеривања, а оно је последица свођења поезије на некакву имитативну праксу која чак није ни прецизна. Аполинер признаје да не схвата песму која се састоји једино од имитације буке, којој није приписано никакво лирско, трагичко или емоционално значење. То, по њему, није ништа више од вежбе: „’Брекеке коакс’ Аристофанових *Жаба* није ништа ако се истргне из дјела у којем добива свој комични и сатирични смисао. Кроз један читав редак продужених и и и и и, птице Френсиса Џејмса постају сићушна имитативна хармонија, ако се одвоје од поеме у којој они прецизирају фантазију” (Apollinaire 1984: 61). Сами по себи, дакле, звуци неартикулисаних крикова могу нас удаљити од наших уврежених књижевних и лингвистичких схва-

тања, али никако нису довољни да би створили нешто што је стил или песма.

Овим проблемом бавио се и Лившиц. Пишући о расправи са Маринетијем током његовог боравка у Петрограду, он каже да је Маринетијев презир према прошлости и архаичности у ствари само доказ оне „равнодушности према материјалу, коју ви узалудно настојите да прикријете бучним фразама о лирској обузетости материјом (...) Једина опседнутост материјом која је песнику доступна јесте опседнутост материјалом његове уметности, понирање у стихију речи. То није архаичност, то је пракса космологије” (Лившиц 1991: 177).

Слично подозрење према глосолалији и заумном језику, чији је смисао разумљив само индивидуално, изражавао је и Чуковски. Но, он утврђује и да је заумни језик руских футуриста, у коме ондашња читалачка публика обично није успевала да уочи ишта осим измишљања и булажњења, заправо стална карактеристика песничког језика:

Зар заумни језик није одувек постојао, зар свака поезија (до извесне границе) није била заумна, зар се нису сви песници свих времена наслађивали заумним звуцима, независно од њиховог смисла и значења; зар реч као таква, самосвојна реч, није одувек била предмет њиховог култа? Футуристи су само проширили област те самосвојне речи, дали су јој више простора – и ако они њоме буду успели да се служе, ако од ње буду могли да начине материјал уметности – ја ћу такве покушаје поздравити. (Чуковский 2015)

Највећа разлика између заума Хлебњикова и Кручониха почива у мотивацији: Хлебњиков се у језикотворству, колико год то на први поглед деловало немогуће, придржава језичке структуре; он у стварању речи увек полази од процеса који би се у језику ионако одвијали, не уносећи у њих ништа артифицијелно.<sup>11</sup> У *Речи као таквој*, Кручоних каже: „Љиљан је прекрасан, али је испрљана и 'силована' реч љиљан ружна. Зато ја љиљан називам еуи,

<sup>11</sup> „За разлику од Кручониха, он не одбацује принцип комуникативности, али ствара нове претпоставке за њу, а у својим делима комбинује заумне речи лишене 'нормалног' смисла са речима обичног језика. Слично Хугу Балзу, био је убеђен да је звучање речи тајанствено повезано с њиховим дубљим, истинским значењем...” (Шаровић 2015: 143)

и вратила се његова изворна чистота” (Кручѐних 2006: 287). Нажалост, овакве дефиниције знака саме по себи још не уклањају његову условност и у суштини ни на који начин не утичу на његову структуру. Хлебњиков је, по Винокуру, истраживао звукове који су непосредно носили смисао, који су били доступни сваком и увек (Винокур 1990: 252). Његово се језикотворство, дакле, одвијало по другачијим принципима и није било руковођено искључиво естетским начелом, док је Кручонихово *еуи* чист естетизам. Кад је Хлебњиков „измишљао” речи, он је то чинио да би назвао новонасталу појаву или нови вид неке појаве. Ово му није било довољно, већ је новим речима означавао новонастале појаве или нове видове неке већ постојеће речи, дакле, давао је речима и нову реалност: „заум није заумна реч. То је управо заум, здање ван речи састављено од звукова органа људске речи” (Брик 2000: 256). Глосолалија код Хлебњикова одговара њеној дефиницији код Свасјана: то је „еуритмијски узглобљен заум, извесна фонетика стварања света, која није компонована испод чеоне кости, него, како то једино и приличи речи која је постала месо, у устима” (Свасјан 2009: 112). У *Нашој основи* Хлебњиков пише: „Нова реч не само да треба да буде именована, већ треба и да буде усмерена према ствари коју именује. Језикотворство не нарушава законе језика” (Хлебников 1987: 627). Хлебњиков је хтео да покаже унутрашњу органску везу између означеног и означитеља, а тиме и пут ка светском заумном језику. То је морао бити незнаковни језик који непосредно носи смисао, језик у ком би звук сам по себи, слово само по себи, носили сву пуноћу смисла.

### Звукопис

Један од смерова у којима су ишла истраживања незнаковног језика био је повезан с намером Хлебњикова да читавом реду сугласника припише значења боја или облика. Песник је овој замисли дао и назив – *звукопис*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Један од бројних примера звукописа Хлебњиков даје у тексту *Наша основа*: „Узмимо реч *лабуд*. То је звукопис. Дугачки врат лабуда

– а развио ју је као супротност појму живописа (рус. живопись – сликарство). У звукопису се место и значај слова одређује према његовој емоционално-звучној изражајности. Звукопис води зауму, тј. удаљава реч од њеног предметног смисла и преобраћа је у чисто звучну појаву, у звездани језик или азбуку ума. Језик звезда повезивао је поједине сугласнике са просторним конфигурацијама, а у раном и најпознатијем Хлебњиковљевом звукопису, *Бобеоби, певале су усне* (1908-1909) они су већ повезани са бојама: усне су јаркоцрвене, очи плаве, обрве црне. Текст као одраз геометријског цртежа је текст преокренут у графику (Рабинович 2002: 169), с тим што су *Бобеоби* још и текст преокренут у звук. Ово је Хлебњиковљево дело које на једном месту окупља изражајна средства трију различитих уметности. Преводећи људско лице на план звукова, Хлебњиков у песми *Бобеоби* достиже изузетну конкретност. У руским речима, чији се звук, нажалост, у преводу губи, уснени глас *б* и лабијално *о* смењују се са неутралним *е* и *и* – овде је дата реална слика усана у покрету (рус. губы – усне); овде је орган људског тела призван у језички живот кроз имитацију рада тог органа (Шапир 2000: 354). *Бобеоби* су замишљени као двојезични речник, у ком се с леве стране налази заумна реч, а с десне њен умни превод.<sup>13</sup> Стварајући нове речи, Хлебњиков им је обично давао неопходан превод у оквирима традиционалног руског речника. Ипак, по неким, учитавање симболике боја у звукове не спасава заумни језик од конвенционалности (Шапир 2000: 349). У ствари, каже Шапир, бојећи звукове, ми само замењујемо једну конвенцију другом – значење звука дато бојом није ништа мање условно од предметног значења речи, и даје неограничени простор за асиметрију језичког знака.

Хлебњиков није уочио само везу између звука и значења, већ је желео да успостави и везу између визу-

подсећа на путању воде која пада; широка крила – на воду која се разлива по језеру” (Хлебников 1987: 626-627).

<sup>13</sup> Овде је наведено у целини, у преводу Боре Ћосића: „Бобеоби певале су усне / Вееоми певали се гледи / Пнеео певале се веђе / Лиеееј – певао се изглед / Гзи – гзи – гзео певао се ланац, / Тако на платну неких подударности / Изван димензија живело је Лице” (Хлебњиков 1964: 47).



елне форме писаног слова и његовог значења. У тексту *Уметници света!* он даје читав систем кореспонденција заснованих на боји, облику и звуку одређених слова, „поглед на општељудску азбуку”, у чијем стварању подједнаку улогу имају реч, звук и слика. Визуелне, просторне и звучне дефиниције слова у овоме делу одражавају Хлебњиковљево интересовање за геометрију и објашњавају зашто је себе видео као настављача Еуклида и Лобачевског. Међутим, оне не одражавају само песничко виђење језика, већ и виђење света; ове формуле нису апстрактне, већ врло конкретне и визуелне (Cooke 2006: 80). Задатак сликара био би да створе „прикладне знакове за размену вредности звука и вредности ока”, да направе „мрежу нацртаних знакова који би уливали поверење” (Хлебњиков 2013: 125). У основи система песничког језика налази се поистовећење речи и ствари и заоштрава се дијалогска природа саме речи, њена истовремена окренутост према обичном и према песничком језику. „Реч живи двоструким животом”, пише Хлебњиков у тексту *О савременој поезији*:

Час просто расте као биљка, размножава кристал звучнога камења – својих суседа – и тада почетни звук живи самосталним животом а зрно разума, названо речју, стоји у сенци, или пак реч почиње да служи разуму, звук престаје да буде 'свемоћан' и апсолутистички; звук постаје 'име' и покорно извршава наредбе разума; тада се овај други, у вечној игри, расцветава у кристале себи сличног камења (...) У једном стваралаштву разум се окреће око звука, описујући звучне путање, у другом – звук око разума. (Хлебњиков 2013: 108)

„Звукоствар” се или одељује од обичног језика, или се слива с њим. Хлебњиков је имао потпуну свест о дијалогичности речи и значењу контекста, говорећи да се свака реч ослања на ћутање свога противника. На истој тези Михаил Бахтин засноваће теорију о дијалогској речи. Ово језичко ћутање могуће је *саопштити* употребом универзалног језика – у *Нашој основи* каже се и ово:

Ако постоје две суседне долине које раздваја зид шуме, путник може или разнети тај ланац шуме или кренути ду-

гим околним путем. Језикотворство и јесте разарање језичког ћутања, глувонемих наслага језика. Заменивши у старој речи један звук другим, ми одмах стварамо пут од једне долине језика до друге и, као путари, утиremo путеве саопштавања у земљи речи кроз гребене језичког ћутања. (Хлебников 1987: 624)

Свој заумни језик Хлебњиков је засновао на две претпоставке. Прва је да почетни звук сваке речи има особену природу која се разликује од природе његових пратилаца: он „наређује осталим”. Друга претпоставка је да речи које почињу истим гласом имају заједнички смер: „обједињују се истим појмом и као да лете у исту тачку разума с различитих страна” (Хлебњиков 2013: 117). Исту тезу он износи и у тексту *Уметници света*:

Поједина реч личи на невелики радни савез где је први глас речи налик на председника савеза који управља читавим мноштвом гласова у речи. Ако се сакупе све речи које почињу на исти сугласник, показаће се да оне, налик на небеско камење што често пада из једне небеске тачке, да све те речи лете из једне исте тачке мисли о простору. Та се тачка и узимала као значење гласа азбуке, као најпростије име. (Хлебњиков 2013: 123)

Потрагу за смисаоним заједништвом код речи руског језика блиских по звучању, почев од првог гласа, Кручних је срећно назвао песничком етимологијом (Перцова 2000: 368). У Хлебњиковљевом звезданом језику суштински важна улога приписана је сугласницима – они су носиоци и звучања и значења речи – док, за разлику од Рембоове праксе, самогласници имају мање важну улогу и чак једино „служе милозвучности” (Хлебњиков 2013: 126).

У програмском тексту *Учитељ и ученик* (1912) Хлебњиков револуционише језик увођењем теорије унутрашње деклинације, која даје бесконачну слободу у језикотворству (Асеев 2000: 107). Унутрашња деклинација води зближавању речи које су далеке по значењу, али блиске по звучању, дакле, њихово зближавање мотивисано је заједничким звучним елементима. Хлебњиков није веровао у произвољност језичког знака и његова

теорија унутрашње деклинације то потврђује. Насупрот једној од темељних поставки сосировске лингвистике, Хлебњиков је уочио унутрашњу везу између звука речи и њеног значења, између означитеља и означеног: „Можда су силе у древном разуму просто одзвањале језиком сугласника. Тек ће нам развој науке омогућити да одгонетнемо сву мудрост језика, који је mudar јер је и сам део природе” (Хлебников 1987: 585). Овај одломак из дијалога садржи два основна Хлебњиковљева језичка схватања: једно о језику сугласника, који би требало да се развије у замишљени универзални језик, и друго, које изражава веру у природну мудрост језика, поновљену у многим његовим делима. У причи *Ка* се каже: „Језик је вечити извор знања” (Хлебњиков 2013: 56).

Најзад, кад је реч о звучности заума, онда се морају поменути Хлебњиковљеве замисли о устројству језика смисла, у коме би свака звучна јединица (фонема) носила себи својствено значење. Његова језичка теорија заснива се на два основна принципа, при чему први почива у области звучно-смисаоних веза унутар једног језика, док други није ограничен конкретним језичким материјалом (овде, материјалом руског језика) и тиче се непосредних веза звука и смисла њиме израженим: „ове везе суштински не зависе од конкретног језика, и у оној мери у којој их је Хлебњиков уводио у ткање своје песничке речи, оне су и биле заумне” (Иванов 2000: 266). Најбољи пример натприповести у потпуности засноване на звуку налазимо у *Зангезију*, где се у десетој равни од корена (и фонеме) *мо* изводи преко тридесет нових речи (Хлебников 1987: 484). Ову фонему Хлебњиков употребљава и у песми *Одостојевскијмо облак што се вуче*. Према речнику који је саставио сам аутор, глас *м* у себи садржи распадање једног обима на бројне ситне делове, дељење једне величине на бесконачно мале делове, или распадање целине на делове (теоријско појашњење овога можемо наћи у текстовима *Уметници света!*, *О простим именима језика* и *Списак. Азбука ума*; Хлебњиков 2013: 122, Хлебников 2001: 217-219; 220). У *Зангезију* откривамо и песникову фасцинацију слогом *ом*, светим слогом или отеловље-

ном речи – Логосом источних филозофија, звуком универзума којим вибрирају све постојеће ствари на свету: „И ритам и мелодија проналазе своју синтезу и разрешавају се у дубокој и свеобухватној вибрацији светог звука Ом. Ом је квинтесенција, семени слог универзума” (Govinda 1960: 22).<sup>14</sup> У деветој равни натприповести, јунак обзнањује „благовести ума” – снажно ударање „у разум, у звоно ума”, а звукови звона одзвањају различитим почетним словима са истим наставком – ум, од чега су најчешће управо варијанте оум и аум (нпр. коум, лаум, моум, оум...; Хлебников 1987: 482–483)<sup>15</sup>, мада се јављају и оне у комбинацији са самогласником и.

<sup>14</sup> Слог ом назива се и слогом од четири елемента: у санскрту је самогласник о сложен, тј. сачињен од гласова а и у; трећи је глас м, док четврти елемент светог слога чини тишина која претходи и следи изговарању слога, „тишина из које А-У-М исходи и у коју се враћа” (Кембел 2004: 282), и коју је Хлебњиков, као што смо видели, сматрао равноправним учесником у заумном језику. Још један модерни уметник имао је веома развијену свест о тишини која окружује звукове: Џон Кејџ, који је у свом комаду *Тишина 4'33"* дао манифест експерименталне музике, тишину поставља као основни и једини садржај дела, јер она „омогућује слушање свих оних околних звукова и шума иначе непожељних и у музичке сврхе недоступних у традиционалној музици (Cage 1981: 21).

<sup>15</sup> Овде истичемо два занимљива детаља. Прво, и овде Хлебњиков даје речник неологизама заснованих на речи ум (ом, односно, аум), при чему све варијанте добијају објашњење према начелима звезданог језика, односно, према значењима која је писац приписивао појединим гласовима. Друго, за објављивање благовести (за)ума користи се управо звоно, инструмент познат и радо коришћен у старијим временима због терапеутских својстава која су му приписивана: „... звуци који су покривали велике раздаљине или говорили абнормалном јачином некада су поседовали јединствену мистику. Ове особине звука – приписане паганским силама – преживеле су утицај христјанизације у Европи, уз звона која су коришћена да би се савладале морске олује, као и током епидемије куге” (Туп 2003: 53).



Михаил Ларионов, *Фигура производи звуке*, 1912. Илустрација за књигу А. Кручониха и В. Хлебњикова *Светскраја*.

Хлебњиков речи понегде описује и као *звучне играчке*, чији је смисао познат учесницима у тој игри, тј. говорницима једнога језика: „За људе што говоре другим језиком, такве звучне лутке су просто скуп звучних крпица” (Хлебњиков 2013: 116). Заум стога не треба замишљати као чисто фонетичку игру пресађивања звукова без икакве везе са смислом, без обзира на то што су и сами футуристи у прогласима често управо то тврдили: „Када читамо текст на страном језику који слабије познајемо, и када се сусретнемо с речју коју не познајемо, ми не мислимо да та реч нема смисла и да је заумна, већ претпостављамо само да нам је њен смисао непознат и настојимо да га откријемо на основу контекста” (Гаспаров 2000: 284). Овај процес одвија се и у делима Хлебњикова – он нам предлаже текст на језику који нам је непознат, јер је прекривен вековима свакодневне употребе која из њега брише оно исконско.

У једном од Хлебњиковљевих архивских рукописа, песник у облику сценарија даје сажету представу звез-

даног језика – светског језика будућности, „призваног да одрази смисао самим својим звуковима” (Перцова 2000: 359). Назив *звездани* Хлебњиков је објашњавао као језик који човек при „сунчаној светлости разума” може тек мутно спознати и који се јасније показује у „звезданим сумрацима” непосредног емотивног доживљавања:

Реч се дели на чисту и свакодневну. Можемо мислити да је у њој скривен ноћни, звездани разум и дневни, сунчани. То је стога што одређено свакодневно значење речи сакрива сва остала њена значења, као што по дану ишчезавају сва светла звездане ноћи. Али, за небознанца је Сунце иста таква честица прашине као и све остале звезде (...) Одвајајући се од свакодневног језика, самосвојна реч се разликује од оне обичне исто као што се окретање Земље око Сунца разликује од свакодневног окретања Сунца око Земље. Самосвојна реч ослобађа се привидности датих свакодневних околности и ствара звездане сумраке у замену за очигледну лаж. (Хлебников 1987: 624)

Реч живи двоструким животом, и то је схватање присутно и у Хлебњикову познатим и драгим источњачким традицијама. Тибетанска традиција, на пример, записана је на језику названом санскртском речи *sadhjabhasa*: „Ова реч дословно значи *језик сумрака*, што упућује на то да носи двоструко значење у зависности од тога да ли се речи тога језика разумевају у свом уобичајеном или у свом мистичком значењу” (Govinda 1960: 53).

Хлебњиков сматра да је примитивном човеку био својствен фигуративни доживљај света који је усаглашавао звук и предмет, који се само у слабом, замућеном облику јављао у савременим, умним језицима, а много приметније у клетвама, бајалицама и другим облицима магијске употребе језика: „Ако се у души разликује влада разума и немиран народ осећања, онда су бајања и заумни језик директно обраћање преко главе владе народу осећања, директни позив свитању душе или виша тачка народне власти у животу речи и разума” (Хлебњиков 2013: 112). „Очигледно”, каже он на другом месту, „језик је тако мудар, као и природа, да ћемо тек са развитком науке научити да га читамо” (Хлебников 1987:

625). Хлебњиков је настојао да открије ту чудну мудрост и постави је у основу новог, општељудског језика.

У општијем контексту авангардне књижевности и уметности, основу новаторских експеримената у музици, сликарству и поезији чинило је ослобађање материјала. Деконструкција материјала језика, за којом је следило његово поновно оснивање, карактеристика је Хлебњиковљевог језикотворства, а свођење језика на његове најмање јединице чини основ звезданог језика. „Обнаживање материјала било је услов потпуне и фундаменталне реконструкције” (Коньо 2002: 35), а оно се одвијало истовремено у заумној поезији (на фонетичком, звучном материјалу језика), сликарству (обнаживање боја у супрематизму) и музици (модерна схватања звучности и хармоније).

Одређење смисла звуком једно је и од значења појма *фактуре*. Као један од најважнијих теоријских појмова авангардних уметности, фактура се доводи у везу са шумом и звуком (Сахно 2002: 157). У перифрази из Хлебњиковљевог прозног дела *Ка* појављују се не само речи чији је звук битан, већ и речи којима се може гледати, речи-очи, или речи-руке, којима се може радити (Хлебњиков 2013: 55). Поезија авангарде тражила је и речи-свести којима се може мислити и речи-звукове којима се може певати. Елемент звука (сонорности, звучачања) који је по својој суштини супротан онтолошким условима гледања (читања), у новој поезији заузимао је суштинско место.

Владимир Марков фактуру описује као „шум за очи” или „звук материјала” (Марков 1914: 64) и у том смислу она је блиска појмовима какви су звучаче или камертон. Фактура је осмишљена као језичко ткање текста у широком смислу речи. То су све структурне компоненте стиха, његова „материја”. Нове речи и њихов нови распоред, неправилности у формирању речи одређују фактурно новаторство поетског текста. У уском смислу, фактура се дефинише као карактер и квалитет заумне речи. Она је, пре свега, реч доживљена емотивно – што је и Хлебњиковљева дефиниција звезданог језика – са својим мирисом и укусом (Сахно 2002: 157). Она је и си-

нестезија, али не само на чулном, већ и на нивоу између различитих медија или уметности, јер се фактура речи повезује са бојом (сликарство, полихромија) или са шумом (звучање речи, њена инструментализација и полифонија). Фактура речи непосредно је повезана са идејом пластичне деформације речи – реч постаје као сликарски материјал: растегљива, прилагодљива, може се скупити или проширити, сједињавати с деловима других речи. Ово „подразумева однос према речи као према живом организму” (Сахно 2002: 158), а тај живи организам речи у Хлебњиковљевом делу може попримити ознаке неког другог уметничког система, звука или боје, јер је у свакој од њих откривена вибрација као кључ универзалне структуре.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Андриевский, Александр Николаевич. *Мои ночные беседы с Хлебниковым*. <http://www.ka2.ru/hadisy/besedy.html> 30.09.2015.
- Асеев, Николай Н. „В. В. Хлебников”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 103–109.
- Бели, Андреј. *Глосолалија*. Превод Бојана Мишковић. Београд: Логос, 2009.
- Брик, Осип Максимович. „О Хлебникове”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 255–260.
- Винокур, Григорий Осипович. *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука, 1990.
- Гаспаров, Михаил Леонович. „Считалка богов. О пьесе В. Хлебникова 'Боги'”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 279–293.
- Гриц, Теодор Соломонович. „Проза Велимира Хлебникова”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 231–254.



- Иванов, Вячеслав Всеволодович. „Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 263–278.
- Кембел, Цозеф. *Моћ мита*. У сарадњи са Билом Мојерсом. Ур. Бети Шу Флауерс. Превод Мирјана Совровић. Београд: As-Sovex, 2004.
- Кон, Юзеф Гейманович. „Стравинский и Хлебников. Некоторые принципы подхода к проблеме ритма”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 707–718.
- Коньо, Жерар. „Материя и форма в русском кубофутуризме”. *Русский кубофутуризм*. Ур. Г. Ф. Коваленко. СПб.: „Дмитрий Буланин”, 2002. 31–36.
- Кручёных, Алексей. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. Москва: Гилея, 2006.
- Лившиц, Бенедикт. *Полтораглазый стрелец. Воспоминания*. Москва: Художественная литература, 1991.
- Марков, Владимир. *Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура*. СПб, 1914.
- Перцова, Наталья Николаевна. „О 'звездном языке' Велимира Хлебникова”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 359–384.
- Рабинович, Вадим Львович. „'Сдвигология' Алексея Кручёных. Кубатура шара”. *Русский кубофутуризм*. Ур. Г. Ф. Коваленко. СПб.: „Дмитрий Буланин”, 2002. 167–182.
- Руже, Жилбер. *Музыка и транс. Нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*. Превод Јелена Стакић. Сремски, Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.
- Парнис, Александр Ефимович. „Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов”. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. Прир. В. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 175–181.
- Сахно, Ирина Михайловна. „Фактура слова в кубофутуризме”. *Русский кубофутуризм*. Ур. Г. Ф. Коваленко. СПб.: „Дмитрий Буланин”, 2002. 155–166.
- Свасјан, Карен. „Поговор”. Бели, Андреј. *Глосолалија*. Превод Бојана Мишковић. Београд: Логос, 2009. 93–113.

- Седельник, Владимир Денисович. *Дадаизм и дадаисты*. Москва: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010.
- Туп, Дејвид. *Океан звука. Разговори из етра, амбијентални звуци и имагинарни светови*. Превод Реља Бобић. Београд: Беополис, 2003.
- Хлебников, Велимир. *Творения*. Ур. М. Я. Поляков. Москва: Советский писатель, 1987.
- Хлебников, Велимир. *Собрание сочинений. Том 3. Проза, статьи, декларации, заметки, биографические материалы, письма, дополнения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.
- Хлебников, Велимир. *Доски судьбы*. <https://fantlab.ru/work333228> 30.09.2015.
- Хлебников, Велимир. *Краљ времена Велимир I*. Превод Милица Николић, Вера Николић и Бора Ћосић. Београд: Просвета, 1964.
- Хлебников, Велимир. *Обијање васељене*. Избор и превод Злата Коцић. Београд: Рад, 1998.
- Хлебников, Велимир. *Ка*. Прир. Марија Шаровић. Превод Милица Николић, Марија Шаровић и Адам Ранђеловић. Београд: Utopia, 2013.
- Чуковский, Корней Иванович. *Кубофутуристы*. <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/Futuristy2.htm> 30.09.2015.
- Шапир, Максим Ильич. „О 'звукосимволизме' у раннего Хлебникова”. *Мир Велимира Хлебникова: Статје. Истраживања (1911–1998)*. Прир. В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 348–354.
- Шаровић, Марија. „Надреализам и заум”. *Авангарда: од даде до надреализма*. Ур. Б. Јовић, Ј. Новаковић, П. Тодоровић. Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности, 2015. 139–159.
- Шкловский, Виктор Борисович. „О поэзии и заумном языке”. *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. 18-я Государственная типография: Петроград, 1919. 13–26. [http://www.ka2.ru/nauka/poetica\\_shklovsky.pdf](http://www.ka2.ru/nauka/poetica_shklovsky.pdf) 30.09.2015.
- Якобсон, Роман Осипович. „Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову.” *Мир Велимира Хлебникова: Статје. Истраживања (1911–1998)*. Прир. В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. 20–77.
- Apollinaire, Guillaume. „Novi duh i pjesnici”. *Novi duh*. Prevod Jure Kaštelan. Split: Logos, 1984. 57–68.
- Avraamov, Arseni. “The Symphony of Sirens (1923)”. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. Ed. Doug-

- las Kahn, Gregory Whitehead. Cambridge, London: The MIT Press, 1992. 245–252.
- Cage, John. *Radovi / tekstovi 1939–1979. Izbor*. Prir. Miša Savić i Filip Filipović. Prevod Filip Filipović. Beograd: Radionica SIC, 1981.
- Cobain, Garry; Dougans, Brian. *FSOL – ISDN (CD)*; London: Virgin Records Ltd., 1995.
- Cooke, Raymond. *Velimir Khlebnikov. A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Gordon, Mel. “Songs from the Museum of the Future: Russian Sound Creation (1910–1930)”. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. Ed. Douglas Kahn, Gregory Whitehead. Cambridge, London: The MIT Press, 1992. 197–243.
- Govinda, Lama Anagarika. *Foundations of Tibetan Mysticism*. New Delhi: B. I. Publications Pvt Ltd., 1960.
- Kahn, Douglas. “Introduction: Histories of Sound once removed”. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. Ed. Douglas Kahn, Gregory Whitehead. Cambridge, London: The MIT Press, 1992. 1–29.
- Moffitt, John F. *Inspiration. Bacchus and the cultural History of a Creation Myth*. Boston, Leiden: Brill, 2005.
- Whitehead, Gregory. “Out of the Dark: Notes on the Nobodies of Radio Art”. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. Ed. Douglas Kahn, Gregory Whitehead. Cambridge, London: The MIT Press, 1992. 253–263.

Marija Šarović

## VELIMIR KHLEBNIKOV'S SOUND ART

### Summary

This paper examines the intermedial dimension of Velimir Khlebnikov's work, while highlighting the original verbal – neology, transrationalism – and nonverbal – primarily musical and sound-related – elements of his literary opus. The links between them are viewed not only as an exciting inspiration for the development of word art in the early XX century, but also as the possible connection between the multimedia segment of the avant-garde literature's history and the contemporary aesthetics and theoretical terminology that were only developed in the second half of the XX century.

Khlebnikov's literary opus is examined primarily in the comparative framework of the sound art in the early XX century and its influence on literary creation. Some questions posited by the paper include the multimediality of Khlebnikov's work in the context of Russian Futurism, his quest for an autonomous language, auto-referentiality and the problem of sound autonomy, sound figures (synaesthesia and vibration figures), the radio phenomenon, the theory of assonant language, the relationship between sound and image, the mystical and ritual qualities of sound in literary texts, as well as glossolalia.

*Key words:* phonography (zvukopis), synaesthesia, supertale, self-contained word, universal (star) language, glossolalia, transrationalism, sound, sound figures

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82.091(082)  
791.43:82(082)  
792.091:82(082)

ПРЕПЛИТАЊА и укрштања (хибридност у  
књижевности) : зборник радова / уредници  
Бојан Јовић, Марија Шаровић. – Београд :  
Институт за књижевност и уметност, 2016  
(Београд : Чигоја штампа). – 356 стр. ; 24 cm

Тираж 300. – Напомене и библиографске  
референце уз текст. – Библиографија  
уз сваки рад. – Резимен на срп. и  
енгл. језику. – Регистри.

ISBN 978-86-7095-230-0

1. Јовић, Бојан [приређивач, сакупљач]
  2. Шаровић, Марија [приређивач, сакупљач]
    - а) Компаративна књижевност – Зборници
    - б) Уметност – Књижевност – Зборници
- COBISS.SR-ID 227759372