



Brezpredmetnost in ekonomičnost v poeziji

Objectlessness and
Economy in Poetry

V članku je predstavljen odnos Kazimira Maleviča do poezije, ki ga je ta slikar in teoretik umetnosti izrazil v svojem traktatu *O poeziji* (1918–19). Malevič je veliko sodeloval s futurističnimi pesniki, njegovo razmišljanje o suprematizmu in brezpredmetnosti v umetnosti pa je v svojih delih najbolj dosledno upošteval pesnik Aleksej Kručonihi. Tako v zaumni poeziji (ekscs jezika) kot tudi poznih rokopisnih knjigah iz kavkaškega obdobja (odsotnost jezika, črka kot vizualni element) Kručoniha se kažejo osnovni koncepti (ritem, gibanje in mirovanje, načelo ekonomičnosti), s pomočjo katerih Malevič teoretsko osnuje suprematistično umetnost in oriše možnost brezpredmetnega sveta.

KAZIMIR MALEVIČ, SUPREMATIZEM,
ALEKSEJ KRUCHONIH, RUSKI FUTURIZEM,
POEZIJA, ZAUMNI JEZIK, ROKOPISNE
KNJIGE, RITEM, GIBANJE IN MIROVANJE,
NAČELO EKONOMIČNOSTI

The article presents Kazimir Malevich's theory of poetry that he expressed in his treatise *On Poetry* (1918–19). Malevich collaborated with futurist poets on many occasions; particularly the poet Aleksei Kruchenykh used same concepts as Malevich to develop his poetical expression. We can track this in his so called transmental poetry or *zaum* (excess of language) as well as in the late handwritten books from the Caucasian period (absence of language, letter as a visual element). Same concepts (rhythm, movement and stillness, principle of economy) are used, with which Malevich theoretically established his new movement in art – Suprematism, and described the possibility of the objectless world.

KAZIMIR MALEVICH, SUPREMATISM,
ALEKSEI KRUCHENYKH,
RUSSIAN FUTURISM, POETRY,
TRANSMENTAL LANGUAGE (ZAUM),
HANDWRITTEN BOOKS, RHYTHM,
MOVEMENT AND STILLNESS,
PRINCIPLE OF ECONOMY

1

Ule Ele Lel Li One Kon
Si An / Onon Kori
Ri Koasambi Moena
Lež / Sabno Oratr
Tulož Koalibi Blestore
/ Tiro Orene Aliž
(Малеви́ч 2010: 85).

2

Gl. dela Andreja Belega, napisana leta 1916 in 1917 (npr. »Aaronova palica«); programski članek Viktorja Šklovskega »Vstajenje besede« (1914).

Svoje stališče do poezije je Kazimir Malevič izrazil v traktatu *O poeziji* («О поэзии», 1918–19), v katerem je stopil na stran pesniške prakse futurista Alekseja Kručoniha, besedilo pa je končal s primerom pesmi, napisane v t. i. zaumnem jeziku.¹ Za Maleviča sta bila podobno kot v suprematističnem slikarstvu tudi v poeziji pomembna ritem in dinamika, sam pomen in slovnica pa sta bila za pesništvo spoznana kot povsem nepomembna. Umetnik tako razume poezijo v njenem izvornem pomenu kot »navdahnjene obsesije« – *maníe* ali *furor poeticus* (gl. Juvan 2014: 54). Malevič piše: »Pesnik ni mojster, mojstrstvo je neumnost, v božanski naravi pesnika ne more obstajati mojstrstvo, ker njemu ni znana ne minuta, ne ura, ne kraj, kjer se bo razplamtel ritem« (Малеви́ч 2010: 83). Nekaj izredno glosolaličnega je v besedah Maleviča, ko pravi, da lahko kjerkoli in kadarkoli v človeku »pleše njegov Bog«, sam pesnik pa izgubi razum in spomin, »v njem se prične liturgija« (prav tam). Zato pesniški duh primerja z religioznim duhom:

Cerkveni duh, ritem in dinamika so njegovi pravi pokazatelji. Tisto, v čemer se kaže religioznost duha – v gibu, v zvokih, v čistih znakih brez kakršnega koli pojasnila – to je samo predstava in nič več, gesta, s katero izrisujemo forme, v procesu obreda vidimo gibanje znaka, ampak ne opazimo risbe, ki jo rišejo znaki. Visoko gibanje znaka gre po risbi, in če bi izkušen fotograf znal slikati risbo znakovne poti, potem bi dobili grafikon duhovnega stanja. (Малеви́ч 2010: 83)

In tukaj Malevič sledi teoriji Andreja Belega, Alekseja Kručoniha in Viktorja Šklovskega,² ki pravi, da so se besede spremenile v nekaj statičnega in da je zato treba z ekstatično pesniško besedo preroditi jezik in ustvariti nove znake, ki bodo v sebi nosili informacijo nečesa novega in živega, s čimer avtor povezuje podobo dinamične, gibajoče se cerkve:

Kot najbolj vzvišene trenutke vidim služenje duha in pesnika, govor brez besed, ko čez usta švigajo brezumne besede, ki jih ne mi ne razum ne more doumeti. Pesnikov govor – ritem in dinamika – deli intervale, deli zvočno maso in s tem dela jasne gibe samega telesa. Ko vzplamti plamen pesnika, on vstane, zviža telo, z njim ustvarja formo, ki bo za gledalca živa, nova, prava cerkev. (Малевич 2010: 84)

Ob preučevanju Malevičevega traktata teoretik Hansen-Löve prav tako opazi bližino Malevičevih besed z glosolalično tradicijo in jasno zapiše, da tako Kručonihi kot Malevič osnujeta svoje umetniško delo na osnovi »ekspresivne ritmične dinamike 'glosolaliije'« (Ханзен-Лёве 2004: 239). Pri obeh gre za razširitev pesniške besede oz. kar celega umetniškega mišljenja »čez meje 'smisla' in 'razumnosti'«, kar vodi k »podzavestnemu«, »mističnemu«, »hermetičnemu«, »sektaškemu« (prav tam). Čeprav Malevič ne omenja glosolaliije in celo kritizira Kručoniha zaradi utemeljevanja zauma na osnovi glosolalične prakse sekta hlistov,³ je po Hansen-Löveju očitno, da Malevič utemeljuje z glosolaličnimi pojmi ne samo zaum, ampak celotno pesništvo in umetnost, ki jo razume kot »bioritmični in kozmični proces« ali kot stanje »'vzdraženosti', 'nadraženosti', do katerega pride samo v sferi intuitivne zavesti, za mejo tridimenzionalnosti« (prav tam). Primer zvočne poezije oz. zauma Kručoniha je pojmovana kot nekakšna metoda za osvobajanje pesnika od kulturnih in jezikovnih spon, ki k takšnemu aktu poziva tudi samega bralca oz. poslušalca:

V vseh teh eksperimentih se beseda raztaplja v telesni, faktorni mehanki giba in geste. Dela Kručoniha se prav tako približujejo področju predaktivistične poezije. To niso verzi v običajnem smislu, ampak bolj jezikovne konstrukcije, ki v sebi združujejo zvočno

3 V pismu Matjušinu iz leta 1916 Malevič kritizira Kručoniha in njegovo utemeljevanje zaumnega jezika na osnovi omenjene sektaške skupine in ekstaze v religioznih izkušnjah. Kručonihi naj bi se s tem vračal nazaj k »staremu razumu«, k intelektualnemu razumevanju in logičnemu dojemanju zauma – s tem naj bi torej kazal na temeljno nezmožnost izviti se iz simbolizacije.

in vizualno stran, ter so prej ustvarjene s ciljem izzivanja konkretne reakcije in občutka, kot pa zaradi razumevanja njihovega smisla. Z drugimi besedami, one imajo predvsem funkcionalni karakter. Usmerjene so na »zbujanje« nezavednega v percepciji poslušalca ali bralca-gledalca[.] (Бобринская 2013: 130)

Malevič v pesništvu zagovarja zvok kot tak in črko kot tako (звучизм, буквализм), v enem izmed zgodnjih tekstov govori celo o »kriku kot takem« in »gibu kot takem«. Pri njem je ritem razumljen kot »kozmični princip«, ki je nekaj drugega kot apolonična muzikalnost, harmonija in melodičnost, ki so bile značilne za simboliste pa tudi futuriste (Ханзен-Леве 2004: 244). Pesnik, ki je na poti osvobajanja besede, mora po Maleviču besedo približati zvoku: »Zaradi tega Malevič meni, da se morajo novi pesniki 'jasno postaviti na stran zvoka (ne glasbe)', ker zvok tudi je 'element poezije', tako kot beseda – 'ni več znak za izražanje predmeta, ampak zvočna nota (ne glasba)'« (Ичин 2013: 35). Zato črka stopa v ospredje – pismenost in ustnost, »grafemska in fonetična stran jezika« –, kar se potrjuje pri Kručonihi kot jezikovni znak, ki je na eni stran dejstvo pisave, na drugi pa tudi slikarstva (Ханзен-Леве 2004: 244).

Nova umetnost, točneje zaumna poezija, ne samo da reflektira in posreduje kozmično gibanje in procese (kot v bioestetiki), ampak jih vzbuja v smislu biokozmizma (Fjodorova ali Bogdanova). Malevič nedvomno, za razliko od apolonizma Kandinskega, nadaljuje dionizijski princip '(anti-)kulture kot eksplozije', umetnosti kot ekstatične prekoračitve, kot ekscesa. (prav tam, 246)

Lingvist Roman Jakobson, ki je tesno sodeloval z ruskimi futuristi, kot sta Aleksej Kručoni in Velimir Hlebnikovu, se je srečeval in si dopisoval tudi z Malevičem. Slednji je Jakobsona leta 1913 vabil s seboj v Pariz, kjer naj bi francoski javnosti predstavil svoje brezpredmetno slikarstvo (do česar zaradi začetka vojne ni prišlo). Jakobson se spominja Maleviča z naslednjim zapisom:

Malevič se je pogovarjal z menoj o svojem postopnem prehodu od predmetnega slikarstva k brezpredmetnemu [...] med tema dvema pojmomoma ni bilo prepada. Tu je bilo vprašanje brezpredmetnega odnosa do predmetnosti in opredmetenje odnosa do brezpredmetne tematike – tematike ploskev, barv, prostora. In to je globoko sovpadalo [...] s temi mojimi mislimi, ki so se v glavnem dotikale jezika, poezije in pesniškega jezika.
(Якобсон в Янгфельдт, Роман)

Osvobajanje osnovnih elementov slikarstva, ki ga je opravljal Malevič, je bilo torej za Jakobsona podobno osvobajanju osnovnih delov literature oz. pesniškega jezika. Opredmetiti črko oz. zvok bi pomenilo pokazati »brezpredmetno tematiko« jezika in pokazati, kako jezik funkcionira zunaj fiksiranih odnosov. Vse z razlogom, da bi se prišlo do bistva, zakaj in kako pesem *deluje*. Zato je Jakobson tudi menil, podobno, kar bo ponovil tudi Malevič – da ima osvoboditev besede več skupnega z brezpredmetnim slikarstvom kot z glasbo; Jakobson piše: »Ko berem njegove [Malevičeve] zapise o poeziji, vidim, kako doživeto je izkusil najine pogovore in kako je s svoje umetniške strani začel razmišljati o tem, kar ni slikarstvo, a je hkrati brezprimerno bližje slikarstvu kakor glasbi« (prav tam).

EKONOMIČNOST IN ODSOTNOST JEZIKA V POEZIJI ALEKSEJA KRUČONIHA

O pomenu zaumnega jezika pri ruskih futuristih v odnosu na delo Kazimirja Maleviča smo že pisali drugje (Pranjic 2016). Tukaj se bomo osredotočili na drugačno prevpraševanje meje slikarstva in poezije v ustvarjanju Alekseja Kručoniha, ki ga avtor izrazi v svojih rokopisnih knjigah poznega oz. kavkaškega obdobja. Teh del ne moremo več obravnavati v kontekstu zaumnega besedotvorja, ampak gre za »zvočne besede« (речезвуку), ki postajajo »črkovna grafika« kot npr. v sklopu »raz faz gaz caz fak rja – Fnagt« («раз фаз газ цаз фак ря – Фнагт») (Бобринская 2000: 315). Linije in risbe, ki spremljajo te črkovne sklope, teoretičarka Jekaterina Bobrinska pojasnjuje kot črkovni zapis »nad-zavestnega«, ki še nima imena (prav tam).

Črka je bila za Kručoniha element risbe in slikarske upodobitve: »Sam proces pisanja črke, njena materializacija v vidno formo, tj. samo pisavo, poteka v molčanju, ki nas sili spomniti se na starodavno podobo 'neizrekljivega molčanja' kot primarnega izvora vsake besede« (Бобринская 2000: 315). V hektografskih knjigah je Kručonihi upodabljal drugo (nemo) plat glasu ali »tišino pisave«. Tudi zaumni verzi, ki se nahajajo v teh knjigah, postavljajo vlogo zvoka v ozadje. Bobrinska zato ta dela poimenuje s sintagmo »verzi za kontemplacijo«, ki s ponavljanjem enoličnih zvokov vzbujajo efekt šamanske hipnoze, ta pa »vodi zavest v sfero brezpredmetnih, nemih kontemplacij« (prav tam). Charlotte Greve ob analizi kavkaških knjig ugotavlja, da se je Kručonihi v največji meri približal tistemu, čemur bi lahko rekli »suprematistična poezija«, ki bi bila skladna z Malevičevimi zahtevami, v delih *Kovkazi* («Ковкази») in *Balos* («Балос») iz leta 1917, pri katerih so črte in črke raztresene po celi knjigi (Greve 2003: 368).

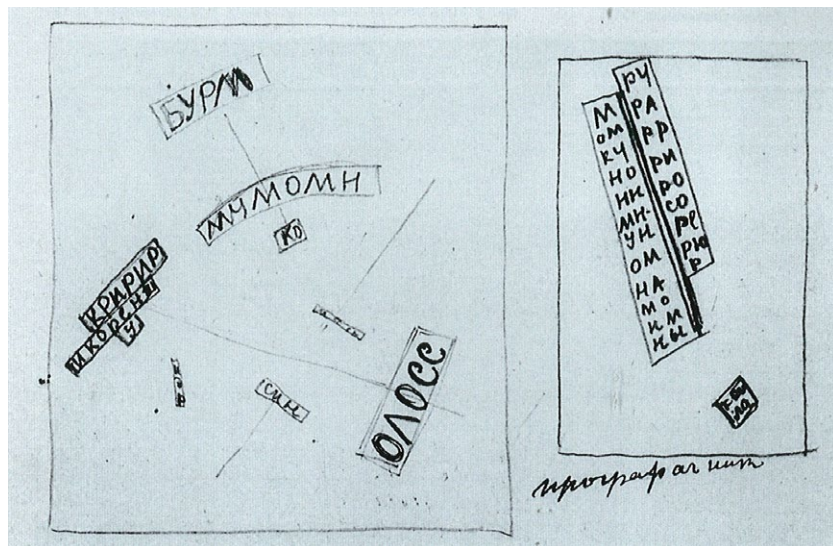


FIG. 1 ←
“Prografačnik”,
vizualna poezija
suprematizma,
K. Malevič, 1916–17
(vir: Малевич
2004/1: 327)

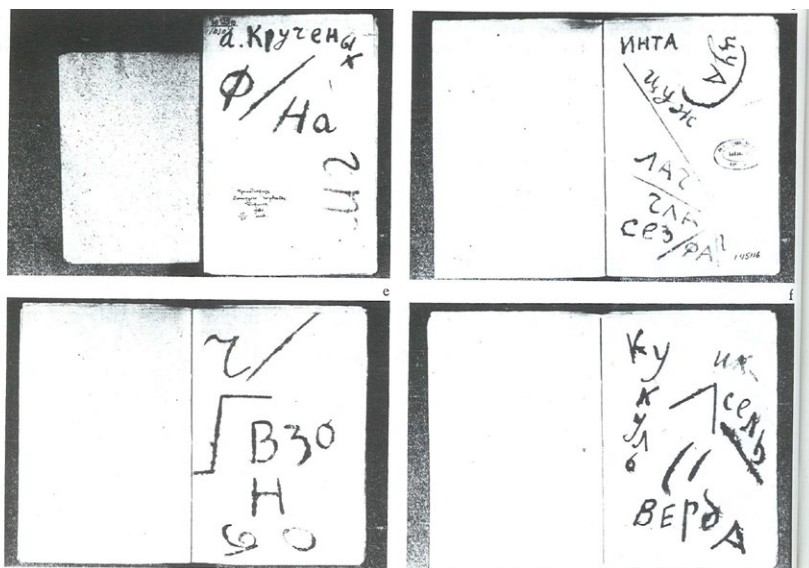


FIG. 2 ←
F/nagt 1, A. Kručonič,
1918 (vir: Janecsek
1984: 108)

4 Zavračanje in prese-
ganje futurističnih
metod je vidno tudi
v Malevičevem pismu
Kručonihi iz leta 1916:
»Futuristi so se lotili
osvobajanja besede,
ker pa je beseda
sestavljena iz črk,
črke pa so med seboj
zlepljene z mizarskim
lepilom misli in stvari,
so jo pesniki kubisti-
-futuristi razsekali
na nekaj delov, a ne ka-
kor koli po črkah, am-
pak so razdelili njihove
medsebojne povezave,
da bi dobili: 'U-lica.
Lica U; lis-točki'. Tako
so želeli osvoboditi
besedo opisnega dela.
'Odvrgli so z ladje so-
dobnosti' vse in meni
je zelo žal, da niso po-
rinili zraven še sebe«
(Малеви́ч в Парнис
2000: 176, 177).

Na podoben način, kot je Malevič reduciral svoj slikarski vokabular na kvadrat, križ in krog ter kot eno izmed najpomembnejših lastnosti nove suprematistične umetnosti določil njeno ekonomičnost, je Kručonih izdelal analogno suprematistično metodo v poeziji, ki jo je poimenoval »eko-ez« (эко-эз) – »ekonomična poezija« ter jo povezal z »ekonomično umetnostjo«, označeno s terminom »eko-hud« (эко-худ). Z novim principom minimalističnega pesniškega ustvarjanja se Kručonih tudi oddalji od futuristov:⁴

Eko-poezija je najbolj univerzalna in jedrnata (zaumna) poezija [...] Svetodkonca in eko-poezija je eko-umetnost (ho-bo-ro). A. Kručonih je genij, epoha, nič [...] Eko-umetnost (in) Supremus prvikrat dajeta (minimum) barve in linij. Futuristi uporabljajo barve zaljubljenega papagaja. (Kručonih v Greve 2003: 364)

Ekonomičnost ekspresivnosti poezije, ki jo omenja Kručonih, temelji na Malevičevem načelu ekonomičnosti v umetnosti, povezanim z ekonomičnostjo ustvarjalne energije: »Vsako dejanje se doseže s pomočjo telesne energije in vsako telo stremlji k ohranjanju svoje energije, zato se mora vsako moje dejanje doseči na ekonomičen način« (Malevič v Greve 2003: 366).

Malevič je videl črko kot noto, toda ne v glasbenem smislu, ampak kot mistični simbol zvoka, ki bi razkril prvinsko telesno-čustveno stanje pesnika. Izgleda, da obstaja neposredno ujemanje med čustvenim stanjem pesnika, zvokom in predmetno materializacijo – črko. Sama črka je spoznana za kozmično entiteto, ki je sposobna preseči omejitve evklidskega prostora. (Greve 2003: 374)

Pesniški eksperimenti Kručoniha so bili torej v osnovi povezani z Malevičevo idejo o čistem zvoku v poeziji in njegovo materializacijo v grafični črki in ritmu, ki sta osnovana na primarni telesno-čustveni kretnji. Kručonihi s svojimi eksperimenti kaže na avtorski gib, pri katerem črka postane risba, narisana linija pa črka, beseda. Ta dela so popolnoma fragmentarna in stojijo nasproti kakršni koli celovitosti ali redu, kot da bi negirala sama sebe:

Hektografske izdaje so notranje osvobojene od same filozofije in kompozicije knjige, v katerih se ta tradicionalno pojavlja v evropski kulturi. V njih ni razrušen zgolj princip vrstice, ampak – posebej, če knjige preučujemo skupaj, se nam zazdi, da so na meji izginjenja – učinek izjave predvideva vsaj minimum zaporedja določenega gibanja, neko usmerjenost giba. (Бобринская 2000: 316)

Enoličnost ponavljajočega se nabora črk in kompozicij teh izdaj presega namero prejšnjih knjig v zaumnem jeziku, ki so stremele k rušenju norme knjige in racionalnosti, bralca pa so pozivale k drugačnemu, subverzivnemu ravnanju in govoru: »Vse to ni podobno zvočnim gibom ali prijemom vizualne poezije, ki je naravnana na učinkovito emocionalnost, na komunikacijo in vedno predvideva naslovnika. Izdaje Kručoniha bolj upodabljajo razpršilne 'gibe', ki so izgubili smisel in niso naslovljeni na nikogar« (Бобринская 2000: 316). V teh knjigah se odkriva mesto za »negativni izraz« beline strani in »vrzeli med zvokom in črko ali 'dušo' znaka in njegovo čutno materializacijo« (prav tam, 317, 318). Prihajamo do skrajnega primera zrenja jezikovnih enot brez umevanja. Zaradi redukcije v teh izdajah oz. nasploh odsotnosti, ki je ena izmed najpomembnejših značilnosti teh knjig, Janecek komentira: »Vse, kar je ostalo od 'knjige', so njene strani; vse, kar je ostalo

5

Ta traktat lahko bere-
mo tudi v slovenskem
prevodu: Malevič 1986.
Opozorimo na nedosle-
dno preveden naslov,
ki se glasi *Bog ni zapus-
til prestola: umetnost,
cerkev, tovarna*. Tako
zastavljen naslov vzbu-
ja napačno konotacijo
osvobajanja boga,
ki samovoljno »za-
pušča« prestol, vrhov-
no mesto v stvarstvu.
Malevičev tekst
pa je strogo naperjen
na delovanje človeka,
ki še vedno povzdiguje
metafizično, zaradi
česar ga je nemogoče
dokončno izkoreni-
niti/zvreči. V samem
besedilu prevoda
je originalna kon-
strukcija z glagolom
»zvreči« ohranjena.

od 'literature', so njene črke'. Gre za vrnitev k osnovam v najbolj čistem smislu, vrnitev k minimumu zahtev, mejo, čez katero ne smemo iti, da bi nekaj še lahko poimenovali s terminom 'knjiga' ali 'literatura'« (Janecek 1984: 111).

Kručoniheve kavkaške izdaje spominjajo na »praktično, celo z od-
tenkom pozitivistične znanstvenosti, raziskovanje fiziologije iraci-
onalnega [...] prepariranje skritega notranjega prostora ustvarjalne
dejavnosti«, v katerih poskuša avtor z monotonim risanjem črk na be-
lini papirja priti do odgovora, na kakšen način (in če sploh) zvok znaka
(glas) ustreza svoji upodobitvi (črki) (Бобринская 2000: 319). Zanima
ga dejanje pisave, ki omogoča plastično oblikovanje izjave. Pisava kot
materija besede postane za Kručoniha najpomembnejši pokazatelj
zvočne in vizualne moči jezika (»besedne magije«), ki pa je hkrati
tudi praznina izraza (»mrtvo tkivo jezika«), zaradi katere se avtor
sooča z neprestanim neuspehom do konca razkriti skrivnost jezika
in ustvarjanja (prav tam). Ekstatično eksperimentiranje (eksczes jezika)
Kručoniha z jezikom v primerih zaumne poezije se torej dokončuje
v belini strani, »formiranju črke kot abstraktnega, samostojnega iko-
ničnega znaka zaumne poezije«, kot analogen pojav suprematistične
slike (Ичин 2013: 40).

Še bolj radikalen primer besednega eksperimenta srečamo pri Ma-
levičevu. Takšna redukcija se zgodi na pomenski ravni v njegovem
»skoraj-ničelnem tekstu, ki inducira svojo 'temo', tj. 'glasbo', in jo v is-
tem času uničuje z 'molčanjem'« (Ханзен-Леве 2004: 248).

| *Cilj glasbe je molčanje. (Малевич 2010: 873)*

Logiko Malevičevega aforizma bi si lahko pojasnili s citatom iz knji-
ge *O glasu* Mladena Dolarja: »A glasba doseže svojo polno realizacijo

v tišini – ta realizacija pa potegne za seboj deindividualizacijo, izbris subjektivitete [...] kjer umanjajo beseda, čas, struktura,« kjer v psihoanalizi nastopi užitek kot »samoukinitve strukture, njen prehod v tišino in v trenutek večnosti, moment, kjer stopim ven iz menjava, družbenosti, časa, subjektivnosti, suspenz strukture in smisla« (Dolar 2003: 54).

RITEM, GIBANJE IN MIROVANJE, NEDELOVANJE

V razpravah o brezpredmetnem svetu Kazimira Maleviča se kot dve glavni modalnosti kažeta »gibanje« in »mirovanje«. Na osnovi tega Malevič razdeli tudi svoja dela s ključne razstave »0,10« na dve skupini slikarskih mas, ki se kažejo kot štiridimenzionalne »v gibanju« in dvodimenzionalne »v mirovanju«. Mirovanje oz. negibnost ima podobno kot molk pomen trpnosti in zaprtosti vase, vzdraženost pa je nasprotno »vzgib navzven«, ki vodi v (destruktivno ali konstruktivno) reakcijo (tudi v smislu ekscesa glasu pri zaumnem jeziku). To protislovno razmerje pa ni novo: »V antiki so poznali oboje: *furijo* in *kontemplacijo*, ekstazo in introverzijo« (Paz 2002: 203).

Umetnik začne svoj traktat *Bog ni zvržen: umetnost, cerkev, tovarna* (Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика, 1922)* s trditvijo, da je začetek in vzrok tistega, kar človek in družba imenujeta »življenje« – »nadraženost« (возбуждение) (Малевич 2010: 133). Primarno stanje, ki temu predhodi, pa je po avtorju mirovanje, nedelovanje, razumljeno tudi kot nebit, kar avtor argumentira z dejstvom, da je vsako delo, ki ga človek opravi, vedno narejeno z mislijo na končni počitek (prav tam). V večno popolnost se lahko po avtorju človek usmeri, samo če zvrže vsakdanjega boga ali vsakdanjo popolnost, ki odloča o njegovem naslednjem koraku in vodi njegovo misel. Avtor zato obsodi vprašanje



FIG. 3 ↑
Suprematizem (z osmimi pravokotniki), K. Malevič, 1915

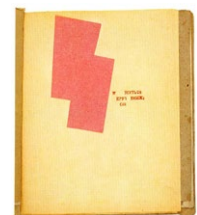


FIG. 4 ↑
Zaumna gniga, O. Rozanova, A. Kručoni, Aljagrov, 1915 (vir: raruss.ru)

6

Malevič sebe označi kot skeptika s skeptičnim odnosom do prihodnosti – optimisti se po njem zanašajo na radost ob zmagi v prihodnosti (Малевиč 2010: 603). Ko El Lisicki v pismu označi delo *Bog ni zvržen* kot antiidealistično delo skeptika in obupnega človeka, ga Malevič odločno zavrne, da je očitno bral delo v napačnem ključu in da je z njegovega stališča to delo »optimizem brezpredmetnika« (Малевиč 2010: 632).

»Kaj?«, pod katerim razume človekovo iskanje pomena v vsakem dogodku in nasploh reda v svetu, ki zanj predstavlja brezplodno in nesmiselno početje:⁶

Suprematizem kot osvobojen »nič« je treba razumeti kot osvobajanje človeka od vprašanja »kaj«. Vprašanja ne obstajajo, ker ni odgovorov v imenovanju narave, ona je svobodna v svojem niču, ona je osvobojena tako od sinteze kot od analize, sinteza-analiza predstavlja popolnoma praktično spekulacijo. (Малевиč 2010: 339)

Malevič opravi paradigmatški obrat in na mesto dela kot vrednoto postavi lenobo, ki je po njem ključna dispozicija za (umetniško) ustvarjanje. Ta teza je jasno zastopana v njegovem traktatu iz leta 1922 *Lenoba – prava resnica človeštva* («Лень как действительная истинна человечества») (Malevič 1985), ki odpira temo odnosa dela in umetnosti ter lenobe kot nujnega dela vsakršnega ustvarjalnega dela.

Ob delu Malevič postavlja neko drugačno gibanje, ki ne bi pomenilo napora, ampak bi samo od sebe (podobno kot vesolje) bilo v večnem ritmičnem gibanju. V tem svetu večnega gibanja je popolnost dosežena z mirovanjem, ki pomeni človeku nepojmljivi »Nič«, »stanje ničle«, »absolutni nič«, iz katerega se vse poraja (Ичин 2010: 9). S tem je povezana tudi Malevičeva ideja novega stroja, ki je predstavljen kot »novi brezkolesni neplinobencinski motor organizma« (Малевиč 2010: 105). Idejo dela brez napora oz. umetnosti, ki se bo proizvajala sama z avtorjevo telesnostjo, je moč najti tudi pri zaumnem pesništvu Kručoniha:

Zaum Kručoniha je edinstven in avtentičen jezik, ki je človeku dejansko inherenten, saj je ukoreninjen v samo našo organskost, fiziologijo.

Ta jezik je emanacija telesa, edinstven za vsakega kot odtisi prstov ali vonj potu. Zaumna beseda nastaja prav tako naravno in neposredno, kot če bi bila sekrecija našega organizma. (In to je tudi varianta »umetnosti brez ustvarjanja«.) (Кулик 2003: 228)

V takšnem gibanju je po Maleviču tudi veselje, ki nima namere ali smisla (Малеви́ч 2010: 97). To stanje mirovanja ali nebiti, v katerem človek doseže popolnost, je drugačno od vsega človeškega: »[V] času, ko človek doseže ali bo dosegal opazno popolnost, bo intuicija iz njega izbrisala vse človeško kot novi znak in lik človeka bo izginil kot predpotopni svet« (Малеви́ч 2010: 97). Večno gibanje je podobno ritmu, ki ga Malevič predstavlja z apofatičnim molkom. V »brezumni brezpredmetnosti«, v kateri se ne sliši »spora med razlikami«, ampak je samo »dinamični molk«, kar lahko zaznamo tako v poznih rokopisnih knjigah Alekseja Kručoniha kot tudi na platnih poznega, postsuprematističnega obdobja pri Kazimiru Maleviču, kjer ne vidimo obraza ali individualnih karakteristik oseb, ampak gre za predstavljanje likov (ne pa maske, persone), ki kažejo na nemo prisotnost:

Človek sam teži, da doseže molk, ki ga je poimenoval ritem, t.j. trenutek, ko ni neskladja med razlikami, vse je ritmično uglaseno in skladno kot enoglasje množice. [...] [K]o različni zvoki izginejo v skupnem ritmu. Ampak ta ritem ni zvok, ki ga lahko sliši uho. Za ritem ne obstajajo posebna ušesa, za to rabim celo telo, zaradi česa ne slišim ritma samo z ušesi. Ritem pa ni samo v zvoku, ampak tudi v brezzvočnem molku. (Малеви́ч 2010: 357)

Potreba po teoretičnem utemeljevanju novih principov novega sveta in ustvarjanja je terjala vrsto tekstov, v katerih Malevič utemeljuje

7
Gl. delo Henri Bergson:
Ustvarjalna evolucija.
Ljubljana: Cankar-
jeva založba, 1983.

svojo vrhovno tezo, da je treba preiti iz predmetnega sveta utilitar-
nosti v brezpredmetni svet, ki bo rezultat nujnosti psihosomatskih
reakcij telesa (»čistega občutja«), in ne racionalnega uma. Ravno
»nadraženost« je pomemben impulz za delovanje človeka, ki ga opi-
suje Malevič – gib/dejanje se ne opravi iz osebnih ali subjektivnih
vzgibov, ampak iz nujnosti (načelo ekonomičnosti). Malevič tudi enači
subjektivnost in objektivnost, ker sta zanj oba »neavtentična izraza«
(prav tam, 330).

Bistvo ekonomičnosti v umetnosti se pri Maleviču kaže kot izraz
občutkov, katerih sila je večja od tiste, s katero jih umetnik poskuša
zadržati. To »prelivanje« umetniške sile, iz katerega se porajajo nove
kreativne forme, ki urejajo svet, je verjetno najbolj celovito izrazil
francoski filozof Henri Bergson, ki je človeško intuicijo postavil kot
izvor vse kreativnosti (*élan vital*).⁷ Razlika med umetnostjo in drugimi
področji človekove dejavnosti je za Maleviča v tem, da je umetniška
kreacija nujna, vse ostale pa služijo praktičnemu cilju ali idealu –
torej nečemu zunanjemu, potrošniški koristnosti, ki proizvaja samo
več predmetnosti = več razlik = več neenakosti = več iluzij, kar je pri
Maleviču tudi razlog za nesmisel človeškega napredka. Umetnost
je tukaj razumljena v izredno širokem pomenu izražanja kreativnega
principa, torej ustvarjanja novih form (oz. pri Maleviču tudi novih
občutkov) na vseh področjih: »Letalo je doživljaj, in ne koristna po-
trošniška reč. Delo je doživljaj, in ne platno, v katero se lahko zavije
krompir« (prav tam, 212). Ekonomičnost in intuitivno delovanje torej
nista samo stvar slikarstva in poezije, ampak morata s teh področij
preiti v vse sfere človekovega življenja in postati njegovo primarno
vodilo. S tem bi se celotno človeštvo skupaj usmerilo v neko novo
možnost so-bivanja, ki ga Malevič imenuje tudi življenje »čistega
delovanja« oz. brezpredmetnosti. ♡

Literatura

- DOLAR, MLADEN, 2003: *O glasu*. Ljubljana: Analecta.
- GREVE, CHARLOTTE, 2003: Minimalism and Play in Aleksej Kručenyč's Caucasian Books, 1917–1918. *Russian Literature* LIII. 347–386.
- JANECEK, GERALD, 1984: *The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments. 1900 – 1930*. Princeton: Princeton University Press.
- JUVAN, MARKO, 2014: Doing Literature without Thinking: Paralogical Devices and the Literary Field. *Beside Thinking* 41.1. Academia. [http://www.academia.edu/6960030/Doing_Literature_without_Thinking_Paralogical_Devices_and_the_Literary_Field 27. 8. 2017]
- MALEVIČ, KAZIMIR, 2014: 1986: *Bog ni zapustil prestola: umetnost, cerkev, tovarna*. Prev. Bojan Gorenc. Ljubljana: ŠKUC.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1985: *Lenoba – prava resnica človeštva*. Prev. Milica Antić Gaber. *Zbornik. Boj proti delu*. Založba Krtina.
- PAZ, OCTAVIO, 2002: *Branje in zrenje. Branje in zrenje*. Ljubljana: Beletrina. 198–239.
- FRANJIC, KRISTINA, 2016: Logika zaumnega jezika ruske avantgarde. *Slavistična revija* 64/3. 325–339.
- БОБРИНСКАЯ, ЕКАТЕРИНА, 2013: Теорија ”тренутног стваралаштва“ Алексеја Кручониha. *Поетика* 7–9. 108–36.
- БОБРИНСКАЯ, ЕКАТЕРИНА, 2000: Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых. *Поэзия и живопись*. Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 309–322.
- ИЧИН, КОРНЕЛИЯ, 2013: Футура, фактура и фрактура руског футуризма. *Поетика* 7–9. 3–50.

- ичин, корнелия, 2010: Семафори супрематизма. Казимир
Малевич. *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг,
Логос. 5–17.
- кулик, ирина а., 2003: Три солнца русской поэзии (Солярная
символика в русском авангарде). *Символизм в авангарде*. Ред.
Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 224–232.
- малевич, казимир, 2010: *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд:
Плави круг, Логос.
- малевич, казимир, 2004: *Малевич о себе. Современники
о Малевиче*. Том 1, 2. М.: РА.
- парнис, александр е., 2000: Хлебников и Малевич. *Мир
Велимира Хлебникова: статьи, исследования 1911–1998*. М.:
Языки русской культуры. 175–181.
- ханзен-леве, оге а., 2004: Казимир Малевич между Крученых
и Хлебниковым. *Russian Literature* LV. 229–258.
- янгфельдт, бенгт, Роман Якобсон, заумь и дада.
Книгоиздательство Гилея. [[http://hylaee.ru/uploads/files/
page_4681_1405257880.pdf](http://hylaee.ru/uploads/files/page_4681_1405257880.pdf) 27. 8. 2017]

Резюме

В статье рассматривается отношение Казимира Малевича к поэзии, которое художник и теоретик искусства прямо выразил в своем трактате «О поэзии» (1918–19). Взаимодействия Малевича и поэтов-футуристов носили долгий характер и были плодотворны; в частности, поэт Алексей Крученых использовал те же понятия, что и Малевич, для развития своего метода поэтического выражения. Это прослеживается в его так называемой заумной поэзии, или зауми (экссесс языка), а также в поздних рукописных книгах кавказского периода (отсутствие языка, слово/письмо как визуальный элемент), где используются те же понятия (ритм, движение и покой, принцип экономии), с помощью которых Малевич теоретически обосновал новое движение в искусстве – супрематизм и описал возможность мира как беспредметность.

Автор статьи уже писала о значимости «заумного языка» русских футуристов по отношению к работе Казимира Малевича в других местах (Пранич 2016). В настоящей статье она сосредоточена на другом вопросе – вопросе о границах живописи и поэзии в творчестве Алексея Крученых позднего периода, где письмо превращается в элемент визуальной графики, а звук (голос) поэтического выражения становится немым голосом или молчанием. К произведениям этого периода можно применить концепции Казимира Малевича об экономичности и интуиции, движении, покое и бездействии, которые он теоретически разработал в области искусства. Более того, по мысли Малевича, обсуждаемые положения должны быть распространены на все сферы человеческой жизни и стать ее главным руководством.

Kristina Pranjic

Kristina Pranjic graduated in comparative literature, and Russian language and literature at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She defended her doctoral thesis entitled Non-objective Sound and Image: Bely, Kruchenykh, Malevich at the same institution in 2018. Her main research fields are European and Russian avant-garde art and literature, and contemporary aesthetics. She lectures on media art at the Faculty of Media in Ljubljana, and on the visual and poetical experiment in Russian modernism as a visiting lecturer at the Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt.