

თამარ პაიჭაძე (საქართველო)

„ზაუმი“ – ლინგვისტური ექსპერიმენტიდან არტენდენციისაკენ

ლიტერატურის ისტორიაში არცთუ ხშირია ფაქტი, როცა შემოქმედებითი მეთოდის ან მსოფლმხედველობის ნიშნად არა ოდენ ალქმისა და გამოსახვის მხატვრული საშუალება ქცეულა, არამედ გარკვეული ლინგვისტური ფორმატიც. ამ პრეცედენტთა რიგში უნდა განვიხილოთ „ზაუმიც“, რომელიც ლიტერატურისმცოდნეთა შორის დღემდე განსხვავებულ (ხშირად ურთიერთგამომრიცხავ) შეფასებათა საგნად იქცა.

როგორც ცნობილია, ზაუმი (Займы) რუსულენოვანი შინაარსის ცნებაა (რუსული ენიდან: „За ям“ – გონების იქით, მიღმა) და ლიტერატურულ კვლევებში ის სხვა – ნათარგმნი მნიშვნელობით არ მოიხსენება; ამ ფაქტს ახსნა აქვს: მიუხედავად იმისა, რომ ზაუმი მოდერნისტული მსოფლმხედველობის პროდუქტია, მის მსოფლმხედველობრივ ცენტრად ფუტურიზმი მოიაზრება, ხოლო გეოგრაფიულ სანყისად – რუსეთი.

ზაუმი, როგორც ასეთი, შემოქმედის მიერ გამოხატვის ფორმათა ძიების, არაორდინალურობისა და ინდივიდუალიზმის ცალსახა გამოვლინებაა, ამიტომ ბუნებრივია, მისი ნიშნები და იმპულსები არცთუიშვიათად ცნობიერდება სხვადასხვა ლიტერატურულ ტექსტებში, მაგალითისათვის ისეთებში, როგორიცაა: ფოლკლორული ლიტერატურული ტექსტებისათვის ან დიალექტური სამეტყველო ფორმატის ლექსებისათვის დამახასიათებელი ენობრივ-ტერმინოლოგიური ვარიაციები და ე.წ. „ახალი სიტყვები“. სწორედ „ახალი სიტყვების ძიება“ იქცა ერთ-ერთ ძირითად მოტივად სამყაროს ალქმის მოდერნისტული სისტემის ჩამოყალიბებისას. თვითშეფასების პროცესშიც მონოდებებსა თუ განაცხადებში მოდერნისტები ამ თავისებურებას იმთავითვე ერთგვარ მისიად მიიჩნევდნენ შემოქმედებით სამყაროში. „ორი სტრიქონი სიმღერით მიემართება ამოუცნობისა და უმიზნობისკენ სხვადასხვა აზრით და ერთი რიტმით და ერთმანეთით ღრმავდებიან, კავშირდებიან და აყალიბებენ ერთ ნათელ, მელოდიურ მთლიანობას. ტრიადის ეს კანონი აზრის დაკავშირებისა არის კიდევაც ძირითადი კანონი აზრთა კავშირისა ჩვენს სამყაროში“ – აცხადებდა ჟან მორეასი პირველ სიმბოლისტურ მანიფესტში (Moréas 1886).

შესაბამისად, ზაუმური ტენდენციები ჯერ კიდევ სიმბოლისტურ მხატვრულ დისკურსში შეინიშნებოდა, თუმცა მას ჩამოყალიბებული ტენდენციის სახე ნაკლებად გააჩნდა. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ დროიდან ყალიბდებოდა ზაუმი, როგორც არა მხოლოდ კულტუროლოგიური მეთოდი, არამედ ლინგვისტური ტრენდიც.

ზაუმის კულტივაცია რუსული ფუტურიზმის წიაღში განხორციელდა. რუსული ფუტურიზმი იმთავითვე განიხილებოდა, როგორც ინდივიდუალური, თა-

ვისთავადი, და გარკვეულწილად განსხვავებული შემთხვევა ყველა სხვა ანალოგისაგან. იტალიურისაგან განსხვავებით რუსული ფუტურიზმი იყო უფრო სალონური, კამერული, ამასთან, უფრო ლოიალური და ლიბერალური, ასევე სკანდალური და რევოლუციის მომხრეთა იდეოლოგიის ამსახველი. რუსეთში ის იყო უპირველესად ხელოვნება და ხალოვნების იდეოლოგია რევოლუციურ-დინამიური, პერსონიფიცირებული, შინამნიშვნელობით გარკვეულწილად დემოკრატიულიც და მხოლოდ ხელოვნების ჩარჩოში ბუნტარული, რითაც იტალიური ფუტურიზმის „აგრესიულ-ტერორისტული“ ფსიქოლოგია იმთავითვე იუცხოვა. რუსული ფუტურიზმი იმთავითვე განიხილებოდა, როგორც ინდივიდუალური, თავისთავადი, და გარკვეულწილად განსხვავებული შემთხვევა ყველა სხვა მანამდე არსებული ანალოგისაგან. რუსული ფუტურიზმი ითავითვე ჩამოყალიბდა როგორც სკოლა, შეიმუშავა და განავრცო რა ის მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, რომელიც საფუძვლად დაედო ზოგადად ფუტურისტულ აზროვნებას, რაც მნიშვნელოვანწილად ტექსტუალური აღქმის ინტერპრეტაციაზე და ალტერნატივაზე იყო დაფუძნებული. რუსული ფუტურისტული ჯგუფების მიერ შემოტანილ ფორმალურ სიახლეთა შორის უნდა ავლნიშნოთ: ლიტერატურაში ტექსტების ტრადიციების შეცვლა, ახალი ლექსიკა, სიტყვისქმნადობა, ფონემური არსი, ორკესტრიზმი, ვიზუალიზმი...

ამ მახასიათებლების მატარებელია ე. წ. ზაუმური აზროვნების პრინციპი; ზაუმური ენა – გაუგებარი ენა, ახალი ლიტერატურული ტექნიკა, რომელიც გარკვეულწილად ენის ბუნებრივი ელემენტების და ლექსიკურ-გრამატიკული მოდელის უარყოფას გულისხმობდა; სანაცვლოდ, ანალოგიის პრინციპით, არალოგიკურ ელემენტებს, ასოციაციურ და სიმბოლურ მოდელებს იყენებდა. „სწორედ ანალოგიის მექანიზმი აძლევდა საშუალებას ავტორს წარმოეჩინა ტექსტი – ხმის სისტემებზე და სიტყვა – კომბინაციებზე დაყრდნობით და მკითხველისათვის შეეთავაზებინა იდეა ტექსტისა, რომელიც გარკვეულწილად ალტერნატიულ და არატრადიციულ (ერთი შეხედვით არაადეკვატურ) პრინციპზე იყო დაფუძნებული, ზაუმური ტექსტის აღქმისას ემოციურ-ინტუიტიური საწყისი ქარბობს რაციონალურს. ამიტომ ზაუმური ენა ლინგვისტურ-თეორიული პოზიციიდან განისაზღვრება როგორც ენა განუსაზღვრელი მნიშვნელობებით“, – აღნიშნავს „ზაუმური“ ლექსიკოლოგიის მკვლევარი ჯერალდ იანეჩეკი (Janecek 1996: 167).

ამ კვლევათა საფუძველზე გამოიყოფა ოთხი ტიპის „ზაუმი“, რომლებიც დამოკიდებულნი არიან იმაზე, თუ რა დონის ენობრივ სტრუქტურაში ხდება ენობრივი ნორმის უარყოფა: 1. ფონეტიკური „ზაუმი“ (ასოთა კომბინაცია) 2. მორფოლოგიური „ზაუმი“ (არსებული ენობრივი მორფემების – ფუძეების და აფიქსების გაერთიანება) 3. სინტაქსური „ზაუმი“ („ლექსიკონის“ სიტყვების გრამატიკული სწორი ფორმების, ასისტემური გამოყენება წინადადებაში). 4. სუპერსინტაქსური „ზაუმი“ (ფორმალური, გრამატიკული სტრუქტურების რეფერაცია შეუსაბამო და გაურკვეველი მნიშვნელობით, აზრის არქონით) (Janecek 1996: 42).

ამდენად, „ზაუმი“ – „სიტყვათა გაერთიანების ახალი წესი“ ერთგვარი რევოლუციური, ავანგარდული და მემარცხენე ესთეტიკის საფუძვლად იქცა ლი-

ტერატურაში, რომელმაც ეჭქვეშ დააყენა მიღებული „წესები სიტყვებით აზრის გამოხატვისა“ და ერთგვარად დაანგრია სიტყვათა მნიშვნელობანი. თუმცა, როგორც რუსი „ზაუმნიკები“ (ფუტურისტები) აღიარებდნენ, რომ მათთვის ინსპირაცია ამ ძიებებისათვის წინარე პერიოდისა და ჟანრების ტექსტებშიც მოიპოვებოდა, ისეთებში, როგორიცაა ფოლკლორი, აღმოსავლური ლიტერატურა და ბოლოს სიმბოლისტური ტექსტები.

„ზაუმური“ ტექსტები ფუტურისტულ ლიტერატურაში გამოხატვის დამახასიათებელ, ვიტყვით პროფილურ ხერხად იქცა, პირველყოვლისა სწორედ რუსულ პოეზიაში, პირველივე თაობის რუსმა ფუტურისტებმა საკუთარი მხატვრული შეხედულებების ძირითად მეთოდად სწორედ ზაუმური მსოფლმხედველობა მიიჩნიეს. ამდენად ზაუმი, როგორც მსოფლმხედველობა თუ მეთოდი იმდენად ფართოდ არ ყოფილა გამოყენებული იტალიურ ფუტურისტულ ტექსტებში, რამდენადაც რუსულში. როგორც ჩანს, იტალიური ფუტურიზმისათვის დამახასიათებელი სიტყვათა ძიების, კლასიკურის უარყოფის, საკუთარი სიახლის გაფეტიშების იდეები რუსმა ფუტურისტებმა არა მხოლოდ გადმოიღეს, არამედ გააღრმავეს და განავრცეს კიდევ.

ევროპული ავანგარდიზმის განვითარების შემდგომ ეტაპზე – დადაისტური ლიტერატურის მახასიათებლად გამოხატვის „ზაუმური ფორმა“ იქცა ცნობილი დადაისტების: ტრისტან ტცარას, ჰუგო ბალის, კურტ შვისტერის, რიჰარდ შიუზელბეკის და რაულ ჰაუსმანის მხატვრულ ტექსტებში:

“gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo gadjama rhinozerossola hopsamen bluku terullala blaulala loooo...” – ჰუგო ბალის ამგვარი ბგერათა და სიტყვათა თამაში ზაუმის ერთ-ერთი მახასიათებელი ფორმაა. ფაქტია, გამოხატვის ზაუმური მეთოდი დადამ ფუტურისტული ლიტერატურიდან იმემკვიდრევა.

როგორც აღინიშნა, ზაუმი ყველაზე ხშირად რუს ფუტურისტთა ტექსტებთან ასოცირდება, მისი ამგვარი გამოვლენებანი კი რუსული ფუტურისტული (შეიძლება ითქვას, ზოგადად მოდერნისტულიც) ჯგუფების განსხვავებული სტილისა და არჩევანის იდენტიფიკაციის საშუალებას იძლევა

ამდენად, ზაუმი, როგორც მეთოდი და ფორმა გამოხატვისა, რუსული ფუტურისტული აზროვნების ერთ მთავარ ინსპირაციად იქცა. რუსეთში რამდენიმე ფუტურისტული დაჯგუფება არსებობდა ყველაზე ადრეულად პეტერბურგული ჯგუფი, ე.წ. „ბუდეტლანელები“ („Будетляне“) მიიჩნევიან, რომელებიც შემდგომ კუბოფუტურისტებად (იგივე „გილეა“ „Гилея“) მოიხსენიებოდნენ, იმდენად, რამდენადაც მათი შემოქმედება ამ ორი მიმართულების სინთეზს უფრო წარმოადგენდა, ვიდრე ფუტურიზმის ორთოდოქსალურ სახეს. ზაუმური აზროვნება ამ დაჯგუფების წევრთა ფორმალურ რემარკად იმთავითვე გამოცხადდა და პირველ რუსულ ფუტურისტული მანიფესტშიც გახშიანდა:

„ჩვენ გიბრძანებთ პატივი სცეთ პოეტის უფლებებს:

1. რომ გააფართოვოს ლექსიკონის მოცულობა თავისუფალი და წარმოებულის სიტყვებით (სიტყვა-სიახლით).

2. ჰქონდეს დაუძლეველი ზიზღი არსებული აქამდეარსებული შემოქმედებითი ენისადმი.

3. შიშით უარყოს აბანოს ცოცხების გვირგვინებით შემკული იაფი პოპულარობა.

4. იდგეს სიტყვაზე „ჩვენ“ სტვენისა და აღშფოთების ზღვაში .

და თუ თუკი ჩვენში ჯერ კიდევ დარჩა ბინძური შტამპი თქვენი „სალი აზრისა“ და „კარგი გემოვნებისა“, მათ უკვე ფარავს პირველი სხივები ახლადდაბადებულ სიტყვათა სილამაზისა“ – აცხადებდნენ ფუტურისტები (**Бурлюк... 1912**).

ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფასთან ერთად, ცხადდებოდა პოეტის მიერ „არსებული ენის სიძულვილის“ უფლება. შემდგომ ეტაპზე გამოცემულ მანიფესტში: „სიტყვის დეკლარაცია, როგორც ასეთი“ (და სხვა კიდევ არაერთ მანიფესტსა და დეკლარაციაში) ყალიბდებოდა სიტყვის შინაარსისაგან გათავისუფლების თეორიული პოსტულატები, ხორციელდებოდა სიტყვის ახალი მნიშვნელობების გაჩენა და მათი ვიზუალური შესაძლებლობების გამოყენება. პრაქტიკულად ამ იდეებს, ფორმის მიხედვით, ხორცი შეესხა ახალ ფუტურისტულ წიგნებში. ფუტურისტები საკუთარ თავებს „მომავლისებს“ („будущники“) უწოდებდნენ, რადგან მათ შემოქმედებით სიახლეებს ხელოვნებაში მერმისის პერსპექტივებს უკავშირებდნენ. იგორ ტერენტიევი აცხადებდა, რომ ფუტურისტების პოეზია – მასალაა ენაზე ცდების ჩასატარებლად..

ზაუმი გამოხატვის საფუძვლად რუსულ ლიტერატურაში დარჩა მანამ, სანამ არსებობდა ფუტურიზმი და ის მთელი ამ დროის განმავლობაში ფუტურისტული აზროვნების მთავარ პრინციპად იყო მიჩნეული. მიუხედავად იმისა, რომ თავად ფუტურისტული მანიფესტები რუსეთსა და იტალიაში არაერთგზის გამოქვეყნდა, მაინც 1921 წელს ზაუმს ცალკე მანიფესტი, სახელწოდებით „ზაუმური სიტყვის დეკლარაცია“ უძღვნა ალექსეი კრუჩინიხმა:

„1. აზრი და სიტყვა ვერ ასწრებენ შთაგონების განცდას, ამიტომ მხატვრის ნება თავისუფლია – გამოხატოს აზრი არა მხოლოდ საერთო (გასაგები), ასევე პირადი (შემოქმედი ინდივიდუალურია) ენით, რომელსაც არ აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (არ არის გაყინული) – ეს ზაუმური ენაა. საერთო ენა ბოჭავს, თავისუფალი კი საშუალებას იძლევა უფრო სრულად გამოიხატოს...“

2. ზაუმი – პოეზიის პირველადი (ისტორიულად და ინდივიდუალურად) ფორმაა. პირველადი რიტმული და მუსიკალური აღდგენა, ზე-ხმა (აქედან გამომდინარე, აუცილებელია მისი ჩანერა, რადგან შემდგომი მუშაობაში ის შეიძლება დაგავიწყდეს).

3. ზაუმური მეტყველება ბადებს ზაუმურ არქეტიპს (და პირიქით) – გაურკვეველად ზუსტს...

4. ზაუმურ ენას ირჩევენ:

ა) მაშინ, როცა მხატვარი წარმოადგენს გამოსახულებებს, ჯერ კიდევ სრულად განუსაზღვრელს (მასში ან მის ფარგლებს გარეთ);

ბ) როცა არ უნდათ, დაასახელონ საგანი, და მხოლოდ მიანიშნებებენ – ეს ზაუმური მახასიათებელია

გ) როდესაც იკარგება სალი აზრი (სიძულვილი, ეჭვიანობა, ძალადობა) ... და როცა არ სჭირდებათ – რელიგიური ექსტაზი, საიდუმლო, სიყვარული...

5. ზაუმი იღვიძებს და თავისუფლებას ანიჭებს შემოქმედებით ფანტაზიას, რომელიც არ შეურაცხყოფს მას რაიმე კონკრეტულით. აზრით სიტყვის მნიშვნელობა მცირდება, ის ქვაკვდება და იფიტება, ზაუმი კი ველური, ცეცხლოვანი და ფეთქებადია...

6. ზაუმი თავისი ფორმით ყველაზე მოკლე ხელოვნებაა, როგორც ხანგრძლივობა გზისა – აღქმიდან გამოსხატვამდე.

7. ზაუმი – ყველაზე უნივერსალური ხელოვნებაა, თუმცა წარმომავლობითა და მახასიათებლებით ის შეიძლება ეროვნულიც იყოს...

ზაუმურ შემოქმედებით ქმნილებებს შეუძლიათ მსოფლიო აზიარონ ორგანულად დაბადებულ პოეტურ ენას, და არა ისეთ ხელოვნურ წარმონაქმნს, როგორიცაა ესპერანტო“ (Крученных 1921).

ალექსეი კრუჩონიხი არა მხოლოდ ზაუმური აზროვნების პროგაგანდისტი, არამედ მისი შემოქმედიც იყო. ის განსაკუთრებულად ნაყოფიერად მუშაობდა და ორმოცზე მეტი ლიტერატურული კრებულის ავტორია. 1917 წლიდან მისი ფუტურისტული პოეტური და საგამომცემლო მოღვაწეობა პეტერბურგიდან („გილეადან“) ბოლშევიკური რევოლუციისაგან გამოქცეულ სხვა რუს ფუტურისტებთან ერთად თბილისში გაგრძელდა, „კრუჩონიხი წიგნს თითქმის ყოველ კვირაში უშვებდა... „წიგნები შპალერის ფურცელზე, წიგნები სხვადასხვა ზომის ფურცლებზე, წიგნები შესაფუთ ქილობზე, ლითოგრაფირებული წიგნები, ოღონდ „არანორმალურები“ (Русский...1999). ეს წიგნები მცირე ტირაჟით შერეული ბეჭდვითი და ხელით ნაწერი ტექნიკით გამოიცემოდა და მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. „ზაუმურმა სიდიკატმაც“ თბილისში გადმოინაცვლა.

თბილისში კრუჩონიხმა მოკავშირეების ჯგუფი ავანგარდისტებს შორის გაიჩინა, უპირველესად ესენი ილია და კირილ ზდანევიჩები იყვნენ. ამ დროიდან მზადდებოდა „ზაუმშემოქმედებითი“ ლიტერატურის სერიაც. ამ ტრენდის პირველი კრებული თბილისში 1918 წელის დასაწყისში გამოვიდა, ცოტათი ადრე 1917 წელს, თბილისში ვასილი კამენსკის „რკინაბეტონის ლექსებიც“ დაიბეჭდა კირილ ზდანევიჩის ნახევრადაბსტრაქტული კალიგრაფიულ-ლითოგრაფიული კოლაჟებით გაფორმებული. ეს გამოცემა უნდა მივიჩნიოთ ალექსეი კრუჩონიხის და მხატვარ ოლღა როზანოვას მიერ 1916 წელს გამოცემული ფუტურისტულ-ზაუმური კრებულის „ომის“ ერთგვარ ფორმალურ და სტილურ გაგრძელებად.

ახალი გარემო – ჭრელი, ინტერნაციონალური, სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე მოქალაქეებით სავსე „ტფილისი“ ენობრივი ფორმების, გამოხატვის მაძიებელი ალექსეი კრუჩონიხისა და მისი მეგობრებისათვის ახალ გამოწვევად, ახალ შემოქმედებით განზომილებად იქცა. ეს რეალობა კრუჩონიხის თბილისური ცხოვრების პირველივე ეტაპზე გამოიკვეთა, ტფილისის ქუჩებში მოსმენილი სიტყვები ბგერები და ხმები ლექსებში გაჩნდა.

оний Заумь	ონი ზაუმ
миз зма	მიზ ზმა
зип луза	ზიპ ლუზა
лиз мзе	ლიზ მზე
шка грузина	შკა გრუზინა
у зазма	უ ზამკა
муф	მუფ
та-та-та	ტა-ტა-ტა

ეს ლექსი სახელწოდებით „ონი“, კირილ ზდანევიჩის ილუსტრაციით 1918 წელს თბილისში დაიბეჭდა. განიხილავს რა ამ ლექსის ზაუმურ-ლინგვისტურ სქემაში წარმოდგენილ კოდებს ჯერალდ იანეჩეკი და ქართულ (თბილისურ) სივრცესთან უდავო ასოციაციებს ხედავს: „სავარაუდოდ კრუჩონისმა ქართული ცუდად იცოდა, თუ იცოდა საერთოდ, თუმცა მისთვის უცხოენოვან სივრცეში გარკვეულწილად ორიენტაციას ცდილობდა. რუსულ ცნობილ სიტყვათა შორის, грузин (ქართველი კაცი), луза (სათამაშო მაგიდის კალათა, მონეტების ქისა) და ლექსემა – ნეოლოგიზმი Заумь, ასევე სტანდარტული ონომატოპოეტიკური გამოთქმა та-та-та, რომელიც სროლის ასოციაციას ქმნის და რამდენიმე მონომარცვალს რომელიც შეიძლება იქნას მიჩნეული რუსული სიტყვების ფრაგმენტად: миз [-гаг = მიზგითი], миз [-ер = ცოტა, მცირე], зип [-ун = ქურთუკი], лиз[-ать = ლოკვა], шка [ф = კარადა, გარდერობი] და муф [- тий = მუფტი, ისლამური ლიდერი]. ხოლო სიტყვები зма мзе зазма ქართულ მნიშვნელობასთან ასოცირდება (მაგ.მზე=მზე). ლექსის სათაური „оний“ შესაძლოა, იყოს დაბოლოება ციფრებისა ან რიგი არსებითი და ზედსართავი სახელებისა (მაგ. аммоний = ამონიუმი, Вороний-ყვავების), მაგრამ იმიტომ რომ, ეს სიტყვა ლექსის სათაურია, ამით ხაზგასმულია, რომ აქ იგულისხმება უფრო დასაწყისი, ვიდრე დასასრული; ასევე სავარაუდოა, „оний“ გულისხმობდეს ჩვენებით ნაცვალსახელს они [ისინი]“ (Janecek 1996: 223).

მიუხედავად იმისა, რომ ეს მხატვრული ტექსტი ზაუმური სიტყვების ხმოვან ვარიაციებად შეიძლება განვიხილოთ, მთლიანობაში ლექსში არ იკვეთება რაიმე თემა ან სუბიექტი, თუმცა ამ ფრაგმენტულ გამოხატულებებში უარყოფითი აღქმა ცნობიერდება. ლექსის ილუსტრაცია ინტერპრეტაციის ზღვარზეა, განსაზღვრულობის მიღწევის გარეშე.

ზაუმური გამოხატვის პრინციპით და ონომატოპოეტიკური გამოთქმებით არის აგებული ლექსი კრებულიდან „მატარებლის საყვირი“

гуд поровоза	ორთქმავლის საყვირი
на под'м	აღმართზე
боро	ბორო
Чоро	ჩორო
два один	ორი ერთი
свисток	სასტვენნი

гам шам	შან გამ
сяйнь	ელვარება
га гиш!	გა გიშ!
лянь	ლიან
боро сорко ба	ბორო სორკო ბა
ксю	კსიუ

სიტყვებს ბоро Чоро (ბორო ჩორო) თითქოს ენაცვლება ციფრები два один (ერთი ორი) , რაც მონოტონური სვლის, თვლის მოძრაობის რიტმის ასოციაციას ბადებს და ამასთან ერთად, დროის უკუთვლასაც გულისხმობს საყვირის ხმის შემდგომ (свисток); ეს ლექსი არა მხოლოდ ორკესტრულ-ვიზუალურ, არამედ გრაფიკული გამოხატულებასაც ატარებს; სიტყვები: свисток, сяйнь, лянь, ксю გრაფიკული ფორმით არიან ხაზგასმული და თითქოს ისინი სიტყვებიდან два один და гам шам, га гиш გამოდიან და ზეცისკენ მიემართებიან, რაც საყვირის ან ხმამაღალი ხმის გამოცემის ვიზუალურ ეფექტსაც ბადებს“ (Janecek 1996: 225). ამდაგვარი ზესინტაქსურობით ხასიათდება ალექსი კრუჩიონიხის თბილისური პერიოდის სხვა ლექსებიც: „სომეხი“, „ისწავლეთ უმოქმედობა“, „ნაცრისფერი ხავერდის ონკანი“ „ცისფერი კვერცხები“...

გამოხატვის აკუსტიკურ, აუდიო და ვიზუალური ეფექტზე აპელირება ალექსეი კრუჩიონიხის ამ ლექსებს „ზაუმური კლასიკის“ ნიმუშებად წარმოაჩენს. მხატვრული გამოხატვის ამგვარი პრაქტიკა გარკვეულ მეთოდად ჩამოყალიბდა განსაკუთრებით რუსულ ფუტურისტულ მიმდინარეობაში. მას მიმდევრები უპირველესად თანამოაზრეებს შორის გამოუჩნდნენ (ვლადიმერ ხლებნიკოვი, ვასილი გენდოვი ალექსანდრე ტრუფანოვი, იური მარრი...) თუმცა ზაუმური ეფექტის პრინციპისათვის რუს ფუტურისტებს არც მაშინ უღალატიათ, როცა ფუტურისტულმა ეტაპმა განვლო და მისმა ზოგიერთმა მონაწილემ სოციალისტური იდეოლოგია გაიზიარა. ბოლშევიკური იდეოლოგიის თუ სოცრეალიზმის პოზიციიდან ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი უმკაცრესი პოეტური რიტმიკა, ორკესტრულობა და გრაფიკული ექსპერიმენტები უფრო მძაფრად გამოხატავდნენ სოციალისტური ცხოვრების ყოველდღიურობას: დროშების ფრიალი, რევოლუციური მარშები, ფაბრიკა-ქარხნების დაზგების ხმაური, ლოკომოტივების საყვირები – ეს ხმები ჩაენაცვლა ბუნების სურათების ხმებს და მის პანთეისტურ გარემოს. ამ ხმამაღალ ორკესტრულ და ზაუმურ ბგერებში ცხადყოფდა მწერალი ცხოვრების ახალ წესთან თავსებადობას და ამ ყოველივეს აქტუალობას. საილუსტრაციოდ შესაძლებელია ვლადიმერ მაიაკოვსკის ოციან წლებში დაწერილი ერთი ლექსი წარმოვადგინოთ („ვინ ვიყო?“), რომელიც ავტორის ფუტურისტული წარსულის გაკვეთილებზეა დაფუძნებული და თავისი შინაარსით კრუჩიონიხის წარმოდგენილ ლექსს უკავშირდება, მიუხედავად იმისა, რომ ზაუმის ნიმუხები აქ აღარსადაა, ვიზუალური და აკუსტიკური ფორმატი სახეზეა და აქ იდეა განსხვავებულია: პოეტის მიზანი სოციალისტური ჰეროიკის ხაზგასმაა – ქარხნული შრომის და მისი წარმატებული შედეგისა.

вставай иди гудок зовёт	ადექი, ნამოდი, საყვირი გვიხმობს
и мы приходим на завод	და ჩვენ მოვდივართ ქარხანაში
Работа всякого	ყველანაირი სამუშაო
нужна одинаково.	ერთნაირად უნდა შეასრულო
Я гайки делаю,	მე ხრახნებს გავაკეთებ
а ты	შენ კი
для гайки	ხრახნისათვის
делаешь винты.	ჭანჭიკს გააკეთებ.
И идет	და ყველას ნამუშევარი
работа всех	პირდაპირ
прямо в сборочный цех.	ასაწყობ საამქროში მიდის.
Болты,	მახვილი
лезьте	ჭანჭიკები
в дыры ровные,	სწორ ხვრელებში,
части	დიდი
вместе	ნაწილები
сбей	ერთად
огромные.	ჩააჭედე.
Там –	აქ –
дым,	კვამლია
здесь –	იქ
гром.	ქუხილი
Гро –	
мим	ვაგუგუნებთ
весь	მთელს
дом.	შენობას
И вот	და აი,
вылазит паровоз,	გამოდის ორთქმავალი
чтоб вас	რომ თქვენ
и нас	და მე
и нес	გვატაროს და
и вез.	და ა.შ. გვზიდოს??

თუმცა ვლადიმერ მაიაკოვსკის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ფუტურის-ტული ზაუმის არაერთ ნიმუშსაც ინახავს, მაგალითად ასეთს:

наяг блемавай	ნაიაგ ბლემავაი
блям мабарган ж	ბლიამ მაბარგან ჟ
тьбуж	ტბუჟ
нулты пул	ნულტი პულ

аравод	ავაროდ
жама вор	ჟამა ვორ
нул	ნულ (ზერო)
ныл	ნილ (ნუნუნი)
чила	ჩილა
чига	ჩიგა
тык	ტიკ
нык!	ნიკ
дрензык	დრენზიკ
зымн	ზმინ
зы»	ზი

უნდა აღინიშნოს, რომ ზაუმი მხოლოდ პოეტური ჟანრის ფორმატში არ ჯდება. მიუხედავად იმისა, რომ სალიტერატურო კრიტიკაში ზაუმს პოეტური გამოხატვის ფორმად მიიჩნევენ. რუსულ სამეცნიერო დისკურსებშიც კი თითქმის მივიწყებულია ე.წ. „ზაუმური პროზა“ რომლის რამდენიმე ნიმუშიც ზაუმური აზროვნების და გამოხატვის ჩამოყალიბებული ანალოგს წარმოადგენს.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ილია ზდანევიჩის დრამატული პენტალოგია „ასლააბლიჩია“, რომანები „აღფრთოვანება“ და „პარიზელები“. ეს თხზულებანი მწერალმა ოციან წლებში საქართველოდან ნასვლის შემდეგ, ემიგრაციაში შექმნა. მათ შორის „პარიზელები“ მთლიანად ზაუმურ ლექსიკაზეა აგებული. თავად ავტორი ამ რომანს „აღწერას“ უწოდებდა და მიუხედავად იმისა, რომ პარიზში ცხოვრების პერიოდიდან ილია ზდანევიჩის ფუტურისტული გატაცებანი თანდათან ნელდება, რომანში სრულადაა დაცული ფუტურისტული შემოქმედებითი თხზვის ფორმატი, ჰიპერფორმალისტური, ზაუმური ექსპერიმენტები აგებული ინტერპრეტაციული და ინვარიაციულ შესიტყვებებსა და დათქმებზე. „არაკონვენციური მეტობის სხვადასხვა ფორმით, რომანში „პარიზელები“, ფიქსირდება ორი ნაბიჯის თუ ორი პლანის/სივრცის პრინციპი. ერთი მხრივ, თხრობითი ენა სისტემატურად ნერგავს მრავალსახოვან ფორმებს – მიუღებელ (არაკონვენციურ) ზედმეტობას, რითაც აშორებს ტექსტს ენტროპიულ (რღვევის) ენერგიას. მეორეს – მხრივ, თხრობა დატვირთულია გამოყენებული ენობრივი საშუალებების რეფლექსიით, ზოგჯერ თვით ამ რესურსთა დახმარებით... ამასთან ერთად, ტექსტის ენტროპია ასევე წარმოადგენს რეფლექსიის ობიექტს. ეს ორივე თვისება თანაბრად ვრცელდება როგორც მთხრობელის, ასევე პერსონაჟის ენაზე“ (Арлаускайте 2002).

სუპერსინტაქსური ზაუმისათვის ნიშნეული დაუსრულებელი გამოთქმები, ყალბი თვითშემეცნების/იდენტობის, ცნებებისა და სიტყვების მოჩვენებითი დაპირისპირებანი, გამონათქვამები „რომლებიც კალამბურსა და ევფენიზმს შორის მერყეობენ“. სინონიმური და ტავტოლოგიური გამონათქვამების გარკვეული ვარიაციული ფორმები, სინონიმების გამოთქმითი დარღვევით (ბორძიკით) გამოხატვა რომანს წარმოაჩენს როგორც არა მხოლოდ ფუტურისტული მხატვრული

მოდელის ანალოგს, არამედ ჩამოყალიბებულ ლინგვისტურ ფაქტს (შეიძლება ითქვას „კინს“).

„მეტაფიზიკური ფუტურიზმი (ზაუმური ფუტურიზმი) მიზანად ისახავს გაგებას, სიტყვებისა გამოცდილების ზღვარზე, რომელთაც ვერაფრით შესძლეს რეალიზებული ყოფილიყვნენ ჩვენს წინაპრებში, იმდენ ხანს, რამდენახანსაც პოეზია უკავშირდება სიტყვებს, რომლებიც ცდილობდნენ აზრის გამოხატვას. ამისათვის ფუტურიზმი ქმნის მეტაფიზიკურ სიტყვებს“ – ასე უწევდა პროპაგანდას ზაუმურ შემოქმედებას ილია ზდანევიჩი ჯერ კიდევ თბილისში „ფუტურისტული სინდიკატის“ მანიფესტში 1917 წელს (Никольская 1980: 305).

როგორც ცნობილია, თბილისში 1918 წლიდან დასახლდნენ რუსეთიდან ბოლშევიკურ რევოლუციას გამოქცეული ფუტურისტები: ალექსეი კრუჩინინი, იგორ ტერენტიევი, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი და ზიგმუნდ ვალიშევსკი, ამავე დროს რუსეთიდან კვლავ თბილისში დაბრუნდნენ ძმები ილია და კირილ ზდანევიჩები; თბილისურ კაფეებში რუსი ფუტურისტები შემოქმედებით შეხვედრებასა და საღამოებს მართავდნენ. თბილისელებსაც მოსწონდათ არაორდინალური, თავისუფალი სტილით მოაზროვნე ხელოვანნი. ამას მოჰყვა შემოქმედებითი დაჯგუფებანი და ახალი ჟურნალები: „ზაუმნიკების კომპანია, 41 გრადუსი“, „ფუტურისტების სინდიკატი“ და „ყველა ფუტურისტის თავშესაფარი“ („Футурвсеубежище“).

ამ მოძრაობის შემოქმედთა თბილისური „გასტროლები“, ვფიქრობთ, იქცა ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორად მაქსიმალისტური ავანგარდიზმის საქართველოში დამკვიდრებისათვის. მიუხედავად დადასტურ-ფუტურისტულ იდეათა თუ ფორმათა ერთგვარი აგიტაციისა, ამ დროის საქართველოში „ფუტურისტული (მით უფრო დადასტური) ვნებანი“ ჯერ მწერლობაში არ შეინიშნებოდა. ქართველ ფუტურისტებთან განსაკუთრებული შემოქმედებითი ძმობა რუს ფუტურისტებს შემდგომაც არ აკავშირებდათ. მათ ქართველ მასპინძლებად და მეგობრებად (შემოქმედებით თანამოაზრეებადაც) სიმბოლისტები მოიაზრებოდნენ, ფაქტია თავად ქართველი სიმბოლისტებისთვისაც არა თუ უცხო იყო ფუტურისტული შემოქმედებითი სტილი, არამედ გარკვეულწილად მისაღებიც.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული შემოქმედებითი ემიგრაცია დიდხანს არ გაგრძელებულა, საქართველოში მან საინტერესო ისტორიაც დატოვა და „მემკვიდრეობითი მიმართულება“.

ქართული ფუტურიზმის პრეზენტაცია 1922 წლიდან დაიწყო მანიფესტებით, ქუჩის პოეტის ინსტიტუტით, გამოცემებით („H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“, „მემარცხენეობა...“) და ზაუმური ტექსტებით. ქართული ფუტურისტული დისკურსი ლინგვისტური ექსპერიმენტებისთვის რომ ღია იყო, ამას ჯგუფის ლიდერი სიმონ ჩიქოვანი ლიტერატურულ მოწოდებებში და პუბლიცისტურ ნერილებში აცხადებდა “ხალხური შემოქმედების შემდეგ ჩვენ გავხსენით მეტყველების ახალი ლაბორატორია, სადაც გადაჭრით იქმნა დაყენებული რამოდენიმე ცდის შესაძლებლობა. რევოლუციის ეპოქების შემდეგ იბადება საჭიროება ახალი მეტყველების“ (ჩიქოვანი 1924). ამ პოზიციის მხატვრული

რეალიზაცია პარალელურად ფუტურისტებისავე მხატვრული აზროვნებაში, მათ პოეზიაში ხორციელდებოდა და დასტურდებოდა.

ზაუმური არტეფაქტების გამოჩენისთანავე ქართული ფუტურიზმი მინის-ძვრას შეადარეს, ერთი სახელდების ქვეშ გაერთიანდა ლინგვისტური ექსპერიმენტების კონსტრუქცივიზმის, დადაიზმის და ფუტურიზმის პრინციპები.. თუმცა ქართველი ფუტურისტები მხატვრულ მეთოდოლოგიაში განსაკუთრებით ორიგინალურნი არ ყოფილან და რუსული ფუტურიზმისაგან შორს არ წასულან.

ქართულ ფუტურიზმს ინდივიდუალური მახასიათებლებიც გააჩნდა, თავიანთ ევროპელ თანამოაზრეთა მსგავსად და თბილისში მოღვაწე რუსი ფუტურისტებისაგან განსხვავებით, „ქართველი ლეფელები“ ერთმნიშვნელოვნად უპირისპირდებოდნენ სიმბოლიზმს. იტალიელ ფუტურისტთა დარად, ქართველებიც მიესალმებოდნენ ქვეყნის ტექნიკურ განვითარებას და ამ პროცესის მთავარ დამაბრკოლებელ მიზეზად წარსულის გადმონაშთებს მიიჩნევდნენ. სხვამხრივ, ფუტურისტული ვნებათაღელვანი საქართველოში ნაცნობი სცენარით მიემართებოდა: ინდუსტრიისა და პრიმიტივის ნაზავი, უბანიზმი, პოლემიკა ხელოვნების (ძირითადად ლიტერატურის, მხატვრობისა და კინოს) განვითარების პერსპექტივებზე, დაპირისპირდება არისტოკრატიულ მსოფლმხედველობასთან, ე.წ. „ფსიქიკის რევოლუცია და შავი პოეზია“, სტილის, რიტმის, პუნქტუაციის აღრევა. ბესო ჟღენტი წერილში „ფორმა და შინაარსი“ წერდა: „რადგან აფორმული არაფერია, ხოლო რამე ფორმალური კომბინაცია არც კი წარმოგვიდგება, ამიტომ ყოველი ახალი ფორმა გულისხმობს ახალ იდეას“ (ჟღენტი 1925).

ზაუმურ კონცეფციათა ქართულ შემოქმედებით სივრცეში რეალიზების მაგალითია სიმონ ჩიქოვანის ლექსი „მეკამეჩეების ურმული“, რომელიც ქართული ფუტურისტული პოეზიის სადემონსტრაციო ტექსტად მიიჩნევა:

ორგი'დო ხერგ'დო მუხების რკო!
ხოობალი, კომბალი
კომბალი ონბალო
კომბალი ბალიგი
ბობო'და ლომები ბობო'და სპილოებს
ფულუროს ნაკოდალს, ფილტვებსნაგუდარს
ღერღილს მოროშილს, სიმინდსდაღერღილს
ორგი'დო ჩალა დო ორი'დო კამეჩებს
ზიზურე-რო--რო, დო ზიზურე აბეჩებს.
კომბალი და სახრე-ბორძიკი.თხმელა
აბედი ურმების. ხეები ხორ'ბო
მზის მუცლებს ნაბიჭარს
მზის ხვრელებს ზღარბი ჭამს
ორგი'დო ხერგი'დო მუხებისრკო!
ენგურის ირემი. ენგურის ორ'ბები
თხუნელა, თხომური-ზომური-ზომური

ჰე ფიჭვებს, ნიფლებს, შტოებსდა ნეშოებს
მახრა, და კამეჩი, ქატო დამუხუდო.
ეი! დო ზორ, შარა მოტობა, დომუმლი.
ნახშირის მუხაში
ბლაოდა მუხაში
კამეჩი უხეში
ტალახში ფუყეში.
დილამ'დე ძალლები კამეჩებსუყეფენ.
კოპიტის მამალი კამეჩებსმიყვივის.
ეი! დო ზორ შარა მოტობა დომუხლი
ეი'დო ბორანი კომბალი და სახრე
ეი! დო ზორ შარა მოტობა,დოთხომური
ზომური. ზომური.

მიუხედავად „ქართველი ზაუმნიკების“ ზემოაღნიშნული ბმისა რუსულ მეტაფიზიკურ ზაუმთან, ქართულ კონტექსტებში მაინც შეიმჩნევა განსხვავებული, დამახასიათებელი ნიშნები; პირველყოფლისა, ქართული ანალოგი შორსაა სუპერსინტაქსური „ზაუმისაგან“ და მხატვრულ ტექსტებში წარმოჩენილი ფრაზეოლოგიური, ბგერითი სიახლეები გამოკვეთილად ინტუიტიურ და ასოციაციურ კავშირშია ტექსტისვე თემასთან და იდეასთან. ეს ლექსიც ცალსახად სინტაქსური და მორფოლოგიურ ზაუმის პრინციპზეა დაფუძნებული, მეკამეჩეთა სიმღერის (ურმულის) სიტყვიერ, ორკესტრულ გამოხატვასთან ერთად ავტორი გარემომცველ სივრცეს – პეიზაჟს ვიზუალური ასოციაციებით წამოაჩენს.

სიმონ ჩიქოვანი ქართველი ფუტურისტთა ლიდერად იმთავითვე დასახელდა, აშკარად ნიჭიერმა, ინტერპრეტატორმა შემოქმედმა ზაუმურ მეთოდს ალლოც აუდო და ქართული სიტყვიერების წიაღში საინტერესო, ინდივიდუალური პოეტური სახეები და ფორმებიც წარმოაჩინა. ქართული ფუტურისტული ტექსტი ქართულ ზაუმურ ენობრივ ფორმატში ფრიად მუსიკალური და ჟღერადი, ამასთან ერთად, რითმულ-ბგერულად ჩამოყალიბებული ფორმატით მოეგვინა მკითხველს:

ბადე ბაიდებს
ბუდე ბაიდებს
ცირა მუხლებზე გულფილტვს დაიდებს.
აიდა-ბაიდებს,აიდო ბაიდებს,
ცირა ციბა, ცირა წარბი,
ცირა ნაბლი,წარბენილი.
ცაკუთხური,ცაკუთხედი,ხიდბოგირი.
ოდელიოდო ბუდე,
ოდელიოდო ცა,
მდინარის პირას ცხენები მოცდა.
ცირა შინდი,
სორს ბაიდით გადაფრინდი.

უდე ბუდე,
უდევეს ბადე
და ბაიდებს
ობადები აბადია.
გადაფრინდნენ, გადმოფრინდნენ,
ფრინველები უბინადრო.
ოდელიოდო უმბო ბუდე,
ოდელიოდო უკიბედრო
ხიდბოგიტ შეევედრე.რზე ცირა ციბას,
ობობებით შეევედრე.
(„ცირა“)

როგორც ჩანს, პოეტის სხვა ლექსებისაგან განსხვავებით „ცირა“ სუპერსინ-ტაქსური ზაუმის ელემენტებით უფრო გაჯერებულია და თუმცა ალექსი კრუჩინიხის მინიატურულ-ესკიზური ფორმისაგან განსხვავებულია, ხოლო ზაუმური ტერმინოლოგიით მის სტილს უახლოვდება; აკუსტიკური ასოციაციებით (ბადე ბაიდებს, აიდა-ბაიდებს, აილო ბაიდებს, ცირა ციბა, ოდელიოდო, უკიბედრო, ხიდ-ბოგიტ) და სინტაქსურ-მორფოლოგიური მინიშნებებით (ცაკუთხური, ცაკუთხე-დი, ხიდბოგირი, გულფილტვი). „ბგერების ფიზიონომიაზე გადასვლით არამც თუ მოვსპეთ ჩვენ მათი მნიშვნელობა, არამედ გავაცოცხლეთ მისი ძირეული განცდა“ – აცხადებდა სიმონ ჩიქოვანი (ჩიქოვანი 1924).

1925 წელს სიმონ ჩიქოვანის პირველი პოეტური კრებული დაიბეჭდა – „ფიქრები მტკვრის პირას“, რომელშიც ავტორის ფუტურისტული მსოფლადმის ამსახველი მთელი შემოქმედებითი სპექტრი წარმოჩნდა. ამ კრებულში წარმოდგენილ ზაუმურ ექსპერიმენტებს შორის უნდა დავასახელოთ „სანაპირო სიმღერა ხაბო“, „ქარბორია“, „რევოლუციონურ მინდვრების შესახებ“ და სხვა.

ფუტურისტულ-ზაუმური თვალსაზრისით სიმპტომატურია ნიკოლოზ ჩაჩავას ამ პერიოდის პოეზიაც, ნიკოლოზ ჩაჩავა, მწერალი, ლიტერატორი და ექსპერიმენტატორი, იმთავითვე ქართული ფუტურისტული აქტივის წევრი იყო. მისი ექსტრავაგანტური გამოსვლები, „ქუჩის პოეტის“ აპოლოგია, ბუნტარული ხასიათი პოეზიაშიც სახიერდებოდა. ზაუმური ექსპერიმენტები არც ნიკოლოზ ჩაჩავას შემოქმედებისათვის იყო უცხო, ამ სტილის ლექსებს ავტორი ხშირად ხალხური პოეზიის ტონზე ქმნიდა („ხისმანდერ“ „თვალი მრუდე“); თანამოაზრეთა მსგავსად, პოეტი უნაპირდებოდა ენაში არსებულ გრამატიკულ კატეგორიებს, სინტაქსს, ლექსიკას და უარს ამბობდა კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაზე, პოეტურ მეტყველებასა და აღიარებულ სალექსო ფორმებზე. ამ შეხედულებათა მხატვრულ რეალიზაციად უნდა მივიჩნიოთ ლექსები: „შელოცვა მთვარისულებს“, „ხელხვავი“...

ტარო უდარო.
ტარო უტარო.
ბლერი და სკიპიდარი
ტარო ნასიმიდარი.

სინდიოფალა
ჩალა ნაჩალევი
ხმელი ნაძალევი
გოდორი გორიცა.
გოდორი ოდიდან.
ნაგულა ნასიმადარი
მეხრე და სკიპიდარი
სინდიოფალა
ლამე ლამისა
ხმა საყდარისა.
სიმინდი სინდისელი.
შკერი და შვინდისელი
შვინდისოფელა
ტარო უდარო.
ტარო უტარო.
ბლერი და სკიპიდარი
ტარო ნასიმიდარი.
სინდიოფალა.
(„ხელხვაი“ 1924)

ლექსი ბგერათა და მნიშვნელობათა ექსპერიმენტული ფორმებით უდავოდ ასახავს სოფელში, მინდვრად მოსავლის აღებისას შექმნილ მაჟორულ, ენერგიულ, ხმაურიან, დინამიურ განწყობას და ამასთან სოფლის, ბუნების ესთეტიკური აღქმის განცდასაც ააშკარავებს.

ზაუმური თხზვის ტექნიკა კიდევ უფრო სრულყოფილია ლექსში „მინდი და შროშანა“, რომელიც არა მხოლოდ არსობრივად, არამედ ფორმითაც ახლოა ზაუმის „კლასიკურ“ სტილთან, მოკლე ტექსტით, სინტაქსური ვარიაციებით, თემატური მინიშნებებით, ხმოვანებით:

შარდალს შორდება ძილი
ძილდინა გაგულისდა.
დღისური ქანდაძილი
მთვარეზე გასულისდა.
გოგონა მოგონა ხანძარი
სოფელი მოფოლა. მოშარა.
თან სურდა სურდული-ხეანჯარი
თან შურდა შანდი და შროშანა.

ფაქტია, ფუტურისტი პოეტების მიზანი და იდეა ლექსის ახალი ისტორიის დაწყება, მოგვიანებით ქართველი ფუტურისტების ლექსებშიც გამოიკვეთა, განსაკუთრებით ზაუმურ პოეზიაში. ქართველი ფუტურისტები ახალ ბგერწერათა შემოღებას ცდილობდნენ, სადაც ბგერათა კომპლექსები გამოთავისუფლებული

იქნებოდა ტრადიციული შინაარსისგან და უკეთ შეესატყვისებოდა თანამედროვე ადამიანის მიზანსწრაფვას. ამ თვალსაზრისით არაერთი ფუტურისტი ავტორის ლექსია საინტერესო, მათ შორისაა ბიძინა აბულაძის, პავლო ნოზაძის, ნიკოლოზ შენგელაიას აკაკი ბელიაშვილის პოეზიაში განხორციელებული ზაუმური ექსპერიმენტები.

„ზაუმი“ სახელდებული სიტყვათა ძიების ეს ისტორია რუსულ/ქართულ შემოქმედებით სივრცეებში ხანგრძლივი არ ყოფილა, მისი ისტორია ფუტურიზმთან ერთად გასრულდა; მაგრამ ხაზგასმული ეპატაჟის, რადიკალიზმის, უსისტემობის მიუხედავად უკვალოდ არ ჩაუვლია, ზაუმური პრაქტიკა ძიებებითა და თავისუფალი არჩევანის პრინციპზე დაფუძნებული შემდგომი დროის შემოქმედებითი ცხოვრების ინსპირაციად არაერთგზის იქცა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სივრცეში თავად რუსულმა ფუტურიზმმაც განსაკუთრებული ხასიათი შეიძინა. ის განერიდა ძალის კულტს, აგრესიას, მორალური და ეთიკური ღირებულებების უგულველყოფას: ფუტურიზმი ტიფლისში იყო ნაკლებად რადიკალური და ოდენ მხატვრულ-ლიტერატურულ ფორმებზე ორიენტირებული, ლექციებისა და სხვა საზოგადოებრივი გამოსვლების, საზოგადოების ინტერესის და არაორდინალურობის მიუხედავად, არ იყო დაპირისპირებული.

ქართული ავანგარდისტული ხელოვნების ისტორია საბჭოთა კოლონიური რეჟიმის ხანას დაემთხვა. სწორედ ამ პერიოდში ფუტურისტების მიერ შექმნილი მხატვრული ტექსტები და გამოცემული ნიგნები იყო არაორდინალური, მაქსიმალისტური თუ ექსცენტრული მოვლენა. ამ მოვლენის ფენომენი კომპლექსურად ვლინდება სოციალურ, პოლიტიკურ, ესთეტიკურ და მორალურ ასპექტთა რთულ და დღემდე ბოლომდე ამოუხსნელ სინთეზში. თუმცა ქართული ფუტურისტული სკოლა ეპოქალური სოციალური გავლენებისაგან დაუზვეველი არ ყოფილა – რევოლუციის იდეა ქართველმა ფუტურისტებმა თავიანთი განახლებული შეხედულებების გამოწვევადაც კი გამოაცხადეს.

ტოტალიტარული რეჟიმის წინაშე სხვა ხელოვანთა მსგავსად ქართველმა ფუტურისტებმაც გაიღეს ხარკი, რევოლუციის „სასიკეთო იდეით“ მოტივირებულნი ისევ რევოლუციამ იმსხვერპლა, ნაწილი ფიზიკურად, ნაწილი კი პიროვნულად შემოქმედებითად. 30-იანი წლებიდან დიდი პოლიტიკური რეპრესიების ეტაპზე, იდეოლოგიური ზენოლის შედეგად მათი ლიტერატურული აპოგეა დავინწყებას მიეცა.

მიუხედავად ამისა, ფუტურიზმი და მისი „სავიზიტო ბარათი ზაუმი“ კავკასიაში მხოლოდ ისტორიულ ან ეპიგონურ მოვლენად არ შემორჩა გასული საუკუნის ხელოვნებას, მისი ლიტერატურული მენტალობა და გენეტიკური წარმომავლობა მისივე გასრულების შემდეგ უფრო საცნაური გახდა, რადგან ლიტერატურულ ნარატივებში რიტმულ-მუსიკალური სრულყოფილების, მხატვრულ-ფორმალური სისტემატიზაციის ფუტურისტულმა ფორმებმა, შემდგომი პერიოდის მწერლობაშიც იჩინა თავი და ზოგადად მეოცე საუკუნის ლიტერატურულ ცხოვრებაში აირეკლა და ფსიქოლოგიური გარდატეხა მოახდინა ხელოვნების ისტორიაში.

ზაუმის ლიტერატურული მენტალობა და გენეტიკური წარმომავლობა მისივე გასრულების შემდეგ უფრო საცნაური გახდა, რადგან არათუ კონკრეტულად მისი მიმდევრების ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში დატოვა რიტმულ-მუსიკალური და მხატვრულ-ფორმალური თავისუფლების კვალი, არამედ ზოგადად მიღებულ იქნა, როგორც ლინგვისტურ და მხატვრულ ალტერნატივათა სინთეზის, ახალი სახელოვნებო ტრენდის, უპრეცედენტო მხატვრული ექსპერიმენტის მაგალითი გასული საუკუნის ავანგარდისტული ხელოვნების ისტორიაში.

დამონშებანი:

- Aplauskaite, Natalia. Nekonvencionnie elementi teksta v stpykture povestvovania Iiazd “Parijha-ci” (1923-1926) (Арлаускайте, Наталия. Неконвенциональные элементы текста в структуре повествования: Ильязд, «Парижачьи») (1923-1926).
http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/na_iljazd.htm; internet
- Burliuk D., Khlebnikov V., Khurchonykh A., Maiakovski V., «Poschiochina obshestvennomu vkusu» 18.12 1912 (Бурлюк Д., Хлебников В., Крученых А., Маяковский В., „Пощчина Общественному Вкусу“ 18.12 1912) <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slap.htm>; internet
- Khurchonykh, Aleksei. «Dekhlracia zaumnogo iazika» (Крученых Алексей“ Декларация заумного языка“) <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm>; internet
- Janecek, Gerald. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, Paperback, Published by San Diego State University Press, 1996
- Zhgent’i, Besarion. “Forma da Shinaarsi”. *Lit’eratura da Skhva*, 2. Tbilisi, 1925 (ჟღენტის ბესარიონ „ფორმა და შინაარსი“. „ლიტერატურა და სხვა“. – თბილისი, 2, 1925)
- Moréas, Jean. “Le Symbolisme”, *Le Figaro*, 18.09 1886 <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>; internet
- Nikolskaya, Tatiana. *Russian writers in Georgia in 1917-1921 // The Ardis Anthology of Russian Futurism*. press. E.&C.Proffer, 1980. pp. 295-326.
- Russkii Futurizm: teoria. praktika, kritika, vospominania. sost. V. N. Teriokhina, a. P. Zimenkov, Moskva, izd. «Nasledie», 1999 (Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания, сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков Москва, изд. «Наследие» 1999)
- Chikovani, Simon. «Sasts’rapo Ganmart’eba Zhurnal „H2SO4“ -is Gamosvliis Gamo. *Mnatobi*, № 4. 1924 (ჩიქოვანი, სიმონ. „სასწრაფო განმარტება ჟურნალ „H2SO4“-ის გამოსვლის გამო“; მნათობი, № 4, 1924).

Tamar Paichadze
(Georgia)

Zaum – from Linguistic Experiments to Art-Trend

Summary

Key words: Poetry, futurism, Zaum, Linguistics, Artistic model.

There are many cases in literature history when not the creative means of perception and expression, but certain linguistic formats have become features of a creative method. Zaum must be considered as one of such precedents, which has become subject to differing (I would even say, contradictory) assessment by literature scientists.

Zaum is a clear demonstration of the search for expression forms by a creator; of the extraordinary and individualism; therefore, it is natural that its signs and impulses are quite often found in different literary texts.

Zaum was cultivated in the depths of Russian futurism. Zaum – “the new rule of uniting words” became the basis for certain revolutionary, avant-gardism and left-wing aesthetics in literature. It questioned the existing “rules of expressing ideas through words” and to certain extent destroyed the meanings of words; although, typically Russian “zaumniks” (futurists) recognized that their inspiration for such searches was also found in the previous period and genre texts, such as, folklore, oriental literature and finally the symbolist texts – it can be said that Zaum formation started right from that period, not only as culturological method, but also as linguistic trend.

Zaum texts became the profile tool of expression characterizing futurist literature. Firstly, right in Russian poetry, Russian futurists of the first generation accepted Zaum worldview as the main method for their creative views. Thus, Zaum, as worldview or method was not so widely used in Italian futuristic texts, as in Russian ones. Russian futurists did not only use, but also deepened and further developed the ideas of search for words, denial of the classical, fetishism of own novelties, characterizing Italian futurism. As result, at the next stage of development of European avant-gardism, Zaum form of expression became a feature of Dadaist literature.

Tbilisi Zaum is part of the given history too;

It is a well-known fact in the history of Russian literature that Russian futurism continued in Georgia. After 26 May 1918 Tbilisi changed, Georgia separated from Bolshevik Russia and declared state independence, which meant not only the existence of the administrative center, it would become the center of culture. Russian writers and artists that had escaped from the Red Revolution appeared in Tbilisi. The abovementioned political factor has conditioned the establishment of a “Method Writing” form – a literary leftism for Georgian creative reality.

From 1918, famous futurists arrived in Tbilisi: Aleksei Kruchenkh, Igor Terentyev, Vasil Kamensky, Sergei Sudikin and Zigmund Walishevsky, From this time Ilia and Kiril Zdanevichs returned to Tbilisi with futuristic creative experience,

The Georgian society was quite prepared for this fact, even though the futuristic movement in Georgian writings did not exist at that time, its principles and history was well known.

From now on, Tbilisi became one of the most important hubs of the avant-garde movement. It became not only a physical but spiritual shelter for the artists, who fled from Russia to escape the destruction, political cataclysms and hunger. The intellectuals that escaped from Russia were heartily greeted by Georgian modernist writers.

Thus, it can be said that in the Georgian space the Russian Futurism has acquired an important nature. He freed from the cult of the force, aggression, ignorance of moral and ethical values: futurism in Tiflis was less radical and artistic and literary forms-oriented, in spite of lectures and other public statements, the public interest and the unusual nature, there was no confrontations.

Presentation of Georgian Futurism began from the 20ies, the dates of its announcement were declared as a beginning of new census in the Georgian poetry by the representatives of the futurist group.

At the moment of appearance of Zaum artefacts, Georgian futurism was compared to earthquake – principles of linguistic experiments, constructivism, Dadaism and futurism were united under one name. Despite certain linkage of Georgian analogues with Russian metaphysical Zaum, Georgian Zaum contexts are still characterized with different, characteristic signs; denial of the “super-syntactic Zaum” and clearly intuitive and associative connection of phraseological and phonetic novelties presented in creative texts, with the topic and idea of the text itself.

The history of Georgian avant-garde art coincided with the colonial regime of the Soviet Union. In this period, the futuristic texts created and books published were an extraordinary, maximalistic or eccentric phenomenon. The phenomenon of this event is revealed in complexity of social, political, aesthetic and moral aspects synthesis that is not completely explained. However, the Georgian Futuristic School was not been safe from epochal social influences – the idea of revolution was also announced by the Georgian futurists as the challenge for their renewed views.

Like other artists in front of the totalitarian regime, Georgian futurists also paid tribute, motivated by a good idea of revolutionism they became the victims of revolution, some of them physically and some of them personally creatively. Since the 30s, at the stage of great political repressions, their literary apogee was forgotten as a result of ideological pressure.

Thus, futurism has not been the only historical or epigenous event in the Caucasus, its literary mentality and genetic origin have become more recognizable since its completion, as futuristic forms of rhythmic-musical perfection, artistic-formal systematization in literary narratives have appeared in further periods of writing and generally reflected in the literary life of the twentieth century and made a psychological breakthrough of the history of art.