

Rúfol de Khlèbnikov

ARNAU PONS

32

«La malaltia el feia ser molt exigent.
[...] Khlèbnikov era molt susceptible.»

VLADÍMIR MAIAKOVSKI

«Allò terrestre i etern, heus aquí el somni
de Maiakovski i de Khlèbnikov
en una encarnació densa i fisiològica
(de vegades, ja no es tracta de cos sinó de polpes);
la seva expressió límit és el culte sincer a la bèstia
i a la seva saviesa animal.»

ROMAN JAKOBSON

«L'absència total d'egocentrisme atorga al poeta
una llibertat interior excepcional i li centuplica el poder d'identificació.
[...] La indiferència cap a ell mateix i el viu interès pels altres
van fer que Khlèbnikov fos vist com un pobre sonat en els ambients futuristes
en què l'afirmació del Jo era l'únic dogma.»

LUDA SCHNITZER

«Sóc el riure, el parallamps
de la ira universal»

VELIMIR KHLÈBNIKOV



Velimir Khlèbnikov vist per ell mateix.

Sempre n'hi haurà que no es poden estar de foraviar Khlèbnikov del camí que ell mateix es va traçar i en parlen amb l'embat que els du a esquivar (o a silenciar) tot el que en la seva obra molesta o ennuega perquè seria massa obscur, perquè grinyola, perquè s'enrevessa o perquè cou. Però ell va ser, com a poeta, un *iuródivii*¹ laic. No podem separar-hi els poemes *llegívols* dels poemes *zaumescos* ni tampoc la poesia de la prosa —o l'obra de la vida— sense fer-hi una violència alarmant. En la mentalitat khlebnikoviana no hi ha destriaments possibles entre un suposat «llenguatge normal i claríssim» i un llenguatge ultrasenyat, ja que tot remet a tot

—i cada mot se sotmet al mateix procés fònic d'abstracció, que afecta el destí. És més: els trops s'hi reciclen, els estels s'hi escampen, les paronomàsies s'hi expliquen, els textos s'hi donen la mà, el temps s'hi esbiaixa, les èpoques s'hi arrenghen i tot seguit permuten, la llengua salta de voral i allò normalíssim-i-clar deixa de ser òbviament allò.

Al capdavant, la lògica binària de la claredat i de l'obscuriment li és del tot aliena. Només entén la recerca enfervorida de les arrels més russes i la declaració absoluta d'un autotelisme del so. Així, en una carta a la seva germana Vera, del 1921, llegim: «He oblidat el món de les harmonies, les he sacrificades, com si fossin branques seques, dins del braser de les xifres.» Si el 1910 ell mateix es veia encara, en una carta al seu germà Aleksandr, com un deixeble de Mikhaïl Kuzmín —l'autor del text «De la bella claredat. Remarques sobre la prosa», publicat a la revista *Apollon*—, tota la seva obra posterior s'haurà de llegir com una impugnació d'aquest seu primer —i únic— *magister* (és el mot que Khlèbnikov fa servir aleshores per designar Kuzmín). Perquè del que es tracta, doncs, és d'entotsolar-se amb el llenguatge tot pensant en la humanitat —o millor dit: tot pensant a servir la humanitat. El poeta es parla a si mateix i en dir el seu parlament fa parlar el món, utòpicament, en la llengua astral. L'operació haurà de ser xamànica i afectarà per força el nom mateix de la persona:² Víktor, el vencedor, esdevé Velimir, nom compost a partir de l'arrel вел [vel] i del mot мир [mir],³ de manera que expressa una mena d'imponència o de Grandesa o de Majestuositat del Món. O tal vegada designa aquell que permet d'eixamplar o de fer créixer el món.⁴ (El títol de «President del Globus Terraqüi»,

que Khlèbnikov es va atorgar a si mateix, era només per riure: «Ningú no negarà que duc el vostre Globus Terraquí al menovell.» L'altisonància de la paradoxa ho confirma: mai no hi ha hagut, en tot el món, un President tan taciturn, tan esquitllent i tan arraconat. Més que un Estat en l'espai, Khlèbnikov se'l cercava en el temps.)

Però ni tan sols amb aquest pseudònim —que en realitat era un etimònim— no va fer-se popular. El seu tarannà implegable el va allunyar progressivament de la celebració poca-solta dels cenacles poètics i el tornà empipadorament ultramental (pregunteu, pregunteu, o llegiu, llegiu): «Tots els matisos del cervell desfilaran davant vostre, a la vista de totes les menes de raó.» Extrecc la frase del *Zanguezi* (1920-1922),⁵ i és que Zanguezi —el personatge— és la instància analític-poètic-eslàvica de Khlèbnikov dins la llengua russa, com si fos una mena de Roman Jakobson que només pensa i actua al cor mateix de la poesia.

(El cel ennuvolat és segurament el més cerebral. Un llampec sense so —com una sinapsi. Un tro sense llum —com un pressentiment.)

Khlèbnikov em serveix per apamar amb unes altres mans, per mitjà de la traducció, la relació que mantenen els poetes i els escriptors contemporanis amb l'irracional. És inevitable: la llengua *zaum*,⁶ que és una de les més racionals, m'obliga a confrontar-m'hi críticament. Però Khlèbnikov em serveix també per experimentar, mitjançant una reflexió severa dels fonemes i de les espiracions inarticulades, una mena d'animalitat crítica, que no té res a veure amb la irracionalitat humana. De manera que Khlèbnikov em serveix per pensar-me i desplaçar-me a poc a poc —o a cremadent— per dins dels sons d'una ètica (i aquí ja no hi ha terme mig).

Si l'irracional humà és inquietant perquè sovint es manifesta com una invitació a trencar la unitat del gènere humà, l'animal, per contra, amb la seva indefensió i amb el seu patir sense els mots, fa que ens adonem de l'abjecció en què es converteix sovint

la nostra irracionalitat, per bé que altres vegades, amb el seu mirar de pregunta, l'animal ens ajuda a descobrir aquells estrats interns i remots des dels quals quelcom d'animal (o potser de mineral) empeny amunt, dins nostre, per tal de fer-se un lloc, amb uns sons alliberats, en l'espai de la ment. Enmig de totes aquestes irrupcions de l'animal sonor, Khlèbnikov m'és un bon conseller, mentre hi busco la confirmació d'un camí, que es carrega de núvols morats, grisos, escumejants, com un riure metafísic (una variant de l'abisme en el tall de la boca). Ell s'hauria pogut fer seva, perfectament, aquesta citació de Jacques Dupin (són unes paraules que ben pocs, avui, poden defensar sense mentir o trair-se): «Absent, la poesia sempre ho ha estat. L'absència és el seu lloc, hi roman, és la seva herència. Plató la va bandejar de la seva *República*, i mai més no hi ha tornat. No ha tingut mai dret de ciutadania. És fora. Insurgent, sempre empipadora, capbussada en un son actiu, una inacció bel·licosa, que és el seu veritable treball en la llengua i en el món, envers i contra tots, un treball de transgressió i de fundació de la llengua. [...] La poesia, si existeix, si és que mai ha existit, no té cap necessitat de sortir del seu laberint subterrani, ni de desviar-se del seu traçat volàtil. [...] No té cap necessitat de ser vendible, de ser llegible. [...] Viu de no res. O de l'aire del temps. Del desig, i de la mort. I del buit que l'alça... I tanmateix s'adreça a algú. [...] Quan l'escriptura poètica ja no està subjectada al poder —des del moment que se'n separa per jugar el seu joc, jocs d'amor, de llengua i de mort—, no hi ha cap assemblea que la rebí i que la reconegui. No hi ha ningú. Avança, es cava un forat, o va derivant a la superfície, o s'evadeix en el cim de l'aire. És absent, i respira, amb el bategar negre d'una solitud que és confrontació amb la llengua, amb la mort de la llengua, amb el seu resorgiment lluminós...» En un altre full, Dupin planteja, amb la complicitat d'André du Bouchet, una altra veritat: «La poesia no ignora que la independència inqüestionable a la qual apunta per força l'ha de dur a perdre [...]» Quan acabo de copiar aquestes línies, tot d'una m'adono de la seva vulnerabilitat, de la seva poca vigència, de la seva petitesa enfront de les connivències i de les claudicacions contemporànies

—quants de poetes i quants de lectors, avui, se les podran guardar a la butxaca del cor, com un còdol manllevat a la natura?

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.

(1915)

*Els anys, els pobles i la gent
fugen per sempre més,
sense aturall,
talment aigua llisquent.
En el mirall
elàstic d'aquest món,
els estels són
una xarxa — nosaltres, peixos —
i els déus — dintre la fosca uns bleixos.*

La raó reflectida de Khlèbnikov en el mirall còncau de l'atzur especulatiu pot viure's com una mena de meteoromància. (Jakobson ens adverteix que Khlèbnikov i Maiakovski van predir la revolució russa amb una gran precisió, la data inclosa. Ara bé, ni l'un ni l'altre hi van saber participar. La revolució més aviat se'ls va cruspir. Els remordiments de Víktor Boríssovítx Xklovski ressonen en aquests mots adreçats al poeta: «Perdona'ns, per tu i per tots els altres que matarem...»)

La pantalla del televisor apagat (és a dir, l'escepticisme envers l'espectacle de la poesia) pot servir per contemplar-hi el fragment del paisatge celest que casualment s'hi emmiralla: aviat hi agafa uns tons grisos, violats, de plom, i el solquen lluïssors fulmínies i nerviacions, o l'esquitxa tota una corrua d'asteriscs. La poesia és aquesta negació. Sempre podem obrir un teló mental lluny del televisor i dins l'estratificació dels segles per tal de contemplar

com la llengua hi llepa un cervell. És l'espectacle del *Zanguezi*.

Podem mirar de veure què s'hi diu, des de la loquacitat d'un mutisme. (Khlèbnikov no escriví mai per gallejar.)

«Penjo com un ratpenat del meu propi jo.»

(1922)

Marina Tsvetàieva era ben conscient de la integritat d'una poesia que es fa al marge perquè és marginada, i per això escrivia: «És contemporani no aquell que crida més, sinó de vegades fins i tot aquell que calla més». ⁷

De tota aquesta política de la separació, només és traduïble allò que ens mou amb una semblant passió vers una separació exactament igual. Però també hi ha, en el cas de Khlèbnikov (com en el cas de Paul Celan), la correcció, el redreçament —contra les falsificacions.

Si la traducció fos només una qüestió d'estètica, de gustos, d'opcions, de tria de mots, de diccionari, de saber una llengua, de fer reeixir una aparença de poema fort, de m'agrada més aquesta que no pas aquesta altra, o d'un posat orgullós davant d'allò que s'ha fet existir, ni Khlèbnikov ni Celan serien aquells éssers ètics que van ser —tant en la vida com en els mots. I la traducció vindria rodada. Amb qualsevol mà. Però l'un i l'altre són poetes possibles només en la impossibilitat. És a dir: impossibles possibles en la mà de possibles impossibles.

(«Vous êtes impossible.»)

L'ètica és aquí, per tant, una obsessió, una fixació. Ja no és una ètica comuna, sinó que es fa comuna en un segon moment. En Celan seran els morts (contra les nissagues assassines i les complicitats). En Khlèbnikov serà el salt a l'altra banda (contra l'espectacle), és a dir, d'aquella banda d'allà on la raó s'exagera.

Per tant, la traducció és simplement això: provar de llegir —dins la veritat del ritme, dins la veritat del so, dins la veritat de la forma, dins la veritat del

sentit ultrapassat, dins les veritats de la raó i de les raons, dins les enraonies veritables d'una vida que no es deixa subornar. Per això, la raó, les raons i les enraonies d'una vida khlebnikoviana fan de qualsevol llengua possible una insuportable *zaum*.

Khlebnikov no distingia entre el poema que s'escriu en el paper i el poema que es fa mentre es respira, i també amb els moviments, les actituds, els gestos, la col·locació i la descol·locació dels llibres, els viatges, les implicacions, els mutismes, les declaracions, els trencaments i les baralles, o els atacs d'ira. Res no li era més estrany que el públic, ja que tot ell vivia només en l'àmbit del privat, i eren els altres (entre els quals cal comptar Maiakovski) els qui el feien públic. Qualsevol comentari seu donava lloc a tota una rècula de reaccions escrites. Eren molts els qui posava nerviosos. Avui la seva obra diu encara aquesta estranya força.

I si l'amagat, l'esquitllent poeta que va enaltir amb la llengua materna les ètnies esclaves ens servís també per lluitar contra els racismes d'upa?

Плоскость XII

З а н г е з и: А, шагает Азбука! Страшный час! Бревна Эм стали выше облака. Тяжко шагает Ка. Снова через труп облака тянутся копыта Гэ и Эр, и когда они оба падут мертвыми, начнется страшная тяжба Эль и Ка — их отрицательных двойников. Эр, наклоняясь в зеркало нет-единицы, видит Ка; Гэ увидит в нем Эль. Выше муравейника людей, свайная постройка битвы загромоздила небо столбами и плахами, тяжелой свайной войной углов из бревен.

Но ветер развеял все.

Боги улетели, испуганные мощью наших голосов.

А вы видали, как Эль и Ка стучат мечами? И из бревен свайный кулак Ка протянул к суровым свайным латам Эль?

А! Колчак, Каледин, Корнилов только паутина, узоры плесени на этом кулаке! Какие борцы схватились и борются за тучами? Свалка Гэ и Эр, Эль и Ка! Одни хрипят, три трупа, Эль одно. Тише.

Pla XII

ZANGUEZI: Ah! Vet aquí que desfila l'Alfabet! Hora terrible! Els troncs de la Ema en dreçar-se sobrepassen el núvol. La Ka desfila amb peu feixuc. De bell nou, travessant el cadàver del núvol s'estiren les llances de la Gue i de la Erra, i quan totes dues cauen mortes, comença un terrible litigi entre la Ela i la K, els seus dobles negatius.⁸ La Erra, quan s'aboca al mirall del Menys-U, hi veu la K; la Gue hi veu la Ela. Part damunt del formiguer humà, la construcció apuntalada de la batalla obstrueix el cel de puntals i de patíbuls, amb la feixuga guerra apuntalada dels angles dels troncs.

Però el vent ho ha dispersat tot.

Els déus s'han enlairat, espantats per la potència de les nostres veus.

Heu vist, però, com la Ela i la K es foten cops amb les espases? Com, des dels troncs, la K ha allargat el puny apuntalat cap a la dura i apuntalada cuirassa de la Ela?

Ah! Koltxak, Kalèdin, Kornílov són només una teranyina, un arabesc de podridura damunt d'aquest puny. Quins lluitadors han començat a barallar-se i lluiten més enllà de la nuvolada? És la brega de la Gue i de la Erra, de la Ela i de la K. Se sent una ranera, hi ha tres cadàvers, la Ela s'ha quedat sola. Tssst! Silenci!

Denigrar una llengua, una de particular, és a dir, la d'algú (tant si pertany com si no a l'ambient literari), o bé dir que algú deteriora la llengua ordinària, la de la col·lectivitat, perquè la converteix en subllengua (o en una aparença de llengua), és practicar, sense cap mena d'escrúpul, la deshumanització. Fer-ho des dels pedestals mediàtics del poder —i en nom de la poesia— implica, al seu torn, deshumanitzar l'art. Però l'art i l'home s'humanitzen quan fiquen dins la butxaca del cor tot allò que, essent humà, és exclòs de l'humà. Sempre serà així.

Ara bé, de vegades la denigració s'exerceix quan se li arrenca la llengua al subjecte per donar-la a la terra, amb la intenció de fer-la parlar essencialment

des del paisatge (nacional o avial), com si hi fos una veritat prèvia. I aleshores la toponímia «desvela», com en el joc etimològic de Heidegger.

Amb el seu deliri paneslàvic, Khlèbnikov mai no deixarà de buscar les pessigolles als qui decreten (tot fingint una injunció) d'utilitzar exclusivament paraules senzilles i pròpies. El seu paneslavisme era integrador, integrador de l'estranyesa, del mot complicat i ennuegador, russoide, russífer i russificador. Del món estant, al metamón.

Кузнецик

Крылышка золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнецик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пиннь! — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

(1908-1909)

ESPIADÉUS

*Alalliscant, amb la cal·ligrafia d'or
de finíssimes vènules,
l'espiadéus va cabdellant xau-xau
dins del cistell del seu panxó
pilots peluts
de raspallengua i llepassons,
mig menjussats pels voravius dels marges.
Píniüm, píniüm, píniüm! — Fa la taral·la l'aliret.
Oh, cignesfera!
Oh, pampallum!*

Ell mai no hauria dit, d'un poeta rus difícil o hermètic (és a dir, suposadament incompreensible, és a dir doncs, «provisionalment incompreensible», com matisava també Tsvetàieva), que escrivia en «russoide». Ans li hauria fet costat. En l'ultrapassament o en l'hermetització. I si a sobre es tractava d'algú que pensava lliurement quan llegia i que, conseqüentment,

denunciava amb els deixos d'aquest «oide» els abusos fets en nom de la poesia i del pensament, mai no li hauria dit tampoc «esquizoide». El sufix «oide», aplicable a qualsevol llengua (com qui diu «catalanoide»), denota en aquests dos casos successius una minsa imaginació lingüística i un odi concret envers la poesia com a gènere crític i emancipador. Car afecta la naturalesa humana de la matèria sonora amb què tot poeta treballa. No ja en tant que artista. Sinó en tant que humà. Dir que allò no és llengua sinó *aparença de llengua* és situar-se en un anvers advers de la mentalitat khlebnikoviana, per a la qual el poeta és el qui introdueix el mico (l'*aparença de l'humà*, és a dir l'«oide») en l'humà (tal com va fer-ho Kafka amb l'*Informe per a una acadèmia*) per preservar l'humà.

Род человечества — книги читатель!
La raça humana — lector del llibre!

La mà que escriu per excloure la llengua d'algú de la raça d'humans esdevé —com diu Celan— una cosa amb *aparença de mà*, tenebrosa, que ve amb les lletres: «*Einiges Hand-/ ähnliche, finster, / kam mit den Gräsern*» —les «herbes» (*Gräsern*) són les lletres.

Pel seu costat, Kafka va denunciar-ho així (tothom sabia —i encara sap avui— de què parlava): «No fa gaire vaig llegir, en un article de qualsevol d'aquests milers de fanfarrons que s'esplaien parlant de mi als diaris, el següent: que la meua natura simiesca no és encara del tot reprimida.»⁹

Sempre n'hi haurà que usen la premsa per denigrar. És la imitació perpètua dels prejudicis. Perquè la calúmia és —i serà sempre— la crítica dels mediocres. I els mediocres sempre s'esplaiaran als diaris escrivint sobre el mossèn mico predicador.

«i quan això vaig veure, em vaig posar a fer el mico»

Aristòfanes, *Les vespes*, 1290 v¹⁰

Khlèbnikov va conèixer prou bé, ell també, el menyspreu envers la llengua que escrivia i que

analitzava escrivint, i per plantar-hi cara es va posar dins la pell d'un personatge exasperant. Tot el *Zanguezi* (1920-1922) és una reflexió que se situa dins el solc que ha deixat rere seu el *Cràtil* de Plató, tot i que també hi trobem un bon escreix de sensibilitat aristofanesca: «Quina llengua parreu, senyor Zanguezi?» (*Zanguezi*, Pla XIV). I, malgrat tot, tal com ens informa Roman Jakobson (vegeu *D'una generació que va malaguanyar els seus poetes*), Khlebnikov no va deixar d'analitzar, a la seva manera, la llengua russa, ni tan sols al final, quan la malaltia l'anava consumint de viu en viu, voltat de flors.

Segons Jakobson, amb el final del *Zanguezi*, Khlebnikov explicaria un suïcidi contemplat:

(Плоскость XXI)
ВЕСЕЛОЕ МЕСТО

—Двое читают газету—

Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!
Оставил краткую записку:
«Бритва, на мое горло!»
Широкая железная осока
Перерезала воды его жизни, его уже нет...
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодяями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.

З а н г е з и
(входя)

Зангези жив,
Это была неумная шутка.

*

(PLA XXI)

Passatge divertit

—Dos que llegeixen el diari—

Què?! En Zanguezi és mort!
És més: s'ha degollat amb la navalla d'afaitar.
Quina notícia més trista!
Quina pallassada sinistra!
I ha deixat una nota:
«Navalla, vet aquí el meu coll!»
I l'ample càrritx de metall
li ha segat les baves de la vida i ja no hi és...
Aquesta ha estat la seva reacció quan ha sabut
que li havien destruït els manuscrits
uns quants pixatinters renocs de glamó pelut
i de morros goluts, xopats, xarrupejants.

Zanguezi
(entra)

Ei! Que en Zanguezi és viu!
Només ha estat una broma pesada.

Però després de l'observació de Roman Jakobson cal preguntar-se si Khlebnikov, en aquesta escena, no decideix exposar allò que precisament s'espera d'ell (una mort voluntària) com a poeta que, per la seva radicalitat, no pot trobar cap mena de lloc en la societat literària russa —perquè se situa sempre més enllà de la convenció pomposa dels poders: allà on la poesia és remesa a ella mateixa, però sempre dins la ment d'un subjecte sobirà que viu d'aquesta infatigable reflexió. Com si el suïcidi fos analitzat pel poeta amb el mateix embat que l'ha dut a especular sobre la naturalesa de les lletres i dels sons (unes lletres i uns sons que ell tothora fica dins les mandíbules d'una matemàtica autònoma i a la vegada intersticial, una matemàtica que li permet de sortir de la realitat ordinària per tal de tornar-hi a entrar amb la idea de reorganitzar-ho tot d'acord amb uns criteris nous).

És per tot això que en llegir el comentari de Jean Bollack sobre el *Cràtil* de Plató,¹¹ no podem sinó pensar, de tant en tant, en el *Zanguezi*: «La dificultat incommensurable d'aquesta obra rau en el fet que l'exercici lliure i virtuós de la creació verbal s'aplica a l'examen i a la definició de les condicions que permeten totes aquestes pràctiques del llenguatge.» En realitat, les diferents contradiccions que s'han assenyalat en Khlèbnikov (com ara el seu racionalisme lingüístic i el seu obscur misticisme nacional, o entre l'exclusivitat de la llengua russa i la seva voluntat d'arribar a tota la humanitat, o entre un cert profetisme i el caràcter purament mental de la seva obra) provoquen el mateix malestar, entre els entesos, que les apories en el *Cràtil* de Plató. El problema roman, tanmateix, en la mentalitat dels qui són incapaços d'entendre que per al poeta no hi ha cap contradicció (tal com en el *Cràtil* no hi ha pròpiament cap aporia). El vertigen creatiu —el joc desbridat— ve donat, també aquí, per l'estratificació cultural i històrica dipositada en el llenguatge. Així doncs, les llicències que es pren Plató quan inventa, havent citat primer les paronomàsies etimològitzants dels qui l'han precedit, justifiquen el vertigen creador en què ell mateix cau perquè aquest seria l'estat natural de la paraula.¹² Sense tots els jocs que hi ha hagut, no hi hauria ara el joc que s'hi empara. Perquè caure en l'essencialització de la llengua és caure en l'oblit de la història.

Per tant —i dit això— em puc donar per satisfet —si més no a aquestes alçades de la història de la poesia i de la nostra humana evolució— de ser un poeta «esquizoide» que escriu en «catalanoide», i de ser doncs el mico català que predica amb renills d'ase i que escriu mioladorament i quiquiriquejant en una llengua *zaum*. («Zaum», repeteixo, vol dir metamental i metalògica, boja de tanta cavil·lació, aquella que és capaç d'acordar la raó més caparruda amb la saó més abstractiva per tal d'atènyer el fris astral de la follia, aquella llengua, doncs, que ultrapassa el seny i se situa sempre enllà del més enllà insensat, en aquell lloc en què el joc és poc, i en què la malenconia esdevé un mal d'ironia i una invitació a l'acció, l'esvoletec nervat i nerviüt dels plànols musicals que surten d'una llengua de mil

fulls, o l'argot premeditat i rigorós, de vegades brutal i futuria, sempre autotèlic, que es viu a desclòs, sense envelats, de camí cap a l'insòlit i lleugeríssim *trobar clus*.)

No hi ha cap moment de rauxa, en Khlèbnikov, que no estigui calculat matemàticament. Fins i tot si la fúria és simiesca: «I no fa gaire, dos dies abans d'aquesta escena, estava tot orgullós del meu crani humà quan el comparava amb el del ximpanzè, amb la seva cresta òssia i les seves dents ferotges. Sí, estava orgullósíssim de l'espècie. I vosaltres no?»¹³

I s'ha de reblar encara que Khlèbnikov no es va atorgar tampoc l'exclusiva del judici sobre la intel·ligibilitat i la inintel·ligibilitat dels poemes. Les estimava totes dues —tal com escau al poeta d'un sol cant, d'un sol cantell, d'una sola faceta i d'una sola cara. Perquè la integritat del poeta recolza, entre altres coses, en la constància d'aquest rostre únic: llegiu si us plau l'«Einkanter» rembrandtià de Paul Celan. (Una de sola, de cara, per tal de poder posar-se'n moltes —visibles o invisibles— en el moment del joc. Velimir Khlèbnikov, de les paraules, en deia «nines sonores».)

Raçat lector de llibres: quan un poeta infla el pit per parlar de Khlèbnikov a les vuit vies del món, no te'n fiis gaire. Gravada a l'os de la persona (és a dir, en el lloc més moll i més fosc, sota les polpes), la poesia no pot posar llambordes escèniques ni floretes mecàniques al camí que mena (amb marrades o dreces musicals) cap a la deshumanització. Els canons de llum enfarinada que fan els focus de l'escenari empolinat mai no substituiran la delicada existència dels estels. I tots els astres desapareixeran quan aquests focus s'encenguin triomfalment. És quan la nit s'evapora. Evaporem-nos amb ella!

Мне мало надо!
Краяшку хлеба
И каплю молока.
Да это небо,
Да эти облака!

(1912, 1922)

*Vai xalest amb un xic!
Una crosta de pa,
una embosta de llet.
I després una posta
demostrada amb niguls!*

Ell no va ser mai poruc. Era el savi ruc que sabia discutir. I això el feia ser sovint, i de retruc, l'ase dels cops: «i ja fa temps que he canviat / el meu mitjà per la peüngla», diu en el poema «Set» («Сетеро»), quan, en comptes d'ase, vol ser un cavall festejador. La seva rebeca ruqueria el mantenia ferm i a una distància calculada de tots aquells ases vells que ja ha blasmat, meravellosament bé, Maria-Mercè Marçal en el seu poema «Circ».

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

(1908-1909)

*Oh, dostoievskitud d'un núvol que s'encalla!
Oh, puixkineses d'un migdia llangorós!
La nit, com Tiútxeв, s'emmiralla,
omplint de desmesura l'ultramón.*

Tota la ciència khlebnikoviana-i-turmediana-i-bruniana s'aprèn en obligar-se a destriar entre ruc i ruc. No n'hi ha prou de ser l'ase coronat. Perquè l'ase que el poble corona és, una vegada i una altra, aquell somerí de bona casa que un nou Messies *Superestar* escull per tal d'entrar ple d'urcs per la porta més gran. Sempre oberta de bat a bat. (Les dues hores de poesia musical que calmen una mala consciència, escarpida i benestant).

Però el ratpenat ja s'ha envolat —i amb les ales mossegades dibuixa una cosa concreta:

БОБЭОБИ

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзээо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

(1908-1909)

Bóbèòbi

*Bóbèòbi es cantaven els llavis,
Véèòmi es cantaven els ulls,
Pièèo es cantaven les celles,
Lié-è-ei — es cantaven les fesomies,
Gzi-gzi-gzèo es cantava la cadena.
I és així que damunt la tela de certes correspondències
fora de la dimensió vivia el Rostre.*

La qüestió messiànica —no està bé d'oblidar-ho—, ens l'explicava Walter Benjamin amb el català particular d'Antoni Pous: «Tothom sap que els jueus no podien interrogar el futur. La Torà i la pregària els ensenyen altrament quant a la memòria. Això els desencantava del futur en què han sucumbit aquells que cerquen informació a ca l'endevinaire. Però no per això el futur esdevingué per als jueus un temps homogeni i buit. Car per a ells cada segon era el petit portal per on podia entrar el Messies.»

La porta és menuda i estreta. Gairebé una llivanya. Diria que és aquella que s'intueix entre dues lletres abraçades dins d'un text molt tofut. Que fa suar. Dins del llibre únic desdenyat:

Род человечества — книги читатель!
 А на обложке — надпись творца,
 Имя мое — письма голубые.
 Да ты небрежно читаешь.
 Больше внимания!
 Слишком рассеян и смотришь лентяем,
 Точно уроки закона божия.
 Эти горные цепи и большие моря,
 Эту единую книгу
 Скоро ты, скоро прочтешь!
 В этих страницах прыгает кит
 И орел, огибая страницу угла,
 Садится на волны морские, груди морей,
 Чтоб отдохнуть на постели орлана.

(final d'El llibre únic, 1920)

La raça humana — lector del llibre!
I la coberta du — escrit a mà (la mà del creador):
el nom, el meu — amb lletres blaves.
Tu llegeixes, però, sense esma ni manya
ni gaire esment;
sigues atent i penetrant, que estàs massa distret:
vas a la dula i t'acompanya
la mirada gandula.
Com si aquestes serralades, com si aquests
amplíssims mars
fossin lliçons de catecisme.
Aquest llibre únic,
ben aviat te'l llegiràs!
A les seves planes ja alena una balena,
i una àliga, després de doblegar l'angle de sota
de la plana,
es posa damunt les ones del mar, els mugronets
d'aquest mar amarg,
per descansar una estona en el niu flonjo
del pigarg.

Khlebnikov va escriure els seus fulls volants per a una humanitat volant. El mot autodesenvolupat i nòmada que ell concebia com un fragment totipotent d'una cosmoglossa imaginada — o d'aquella llengua

astral que prenia fua des de les ètniques estepes siberianes per tal de saltar damunt de l'única raça possible, que és la dels veritables lectors— va ser possible perquè els amics li escorcollaren la casa cada dos per tres, tot cercant els poemes que ell mai no hauria publicat.¹⁴ Era l'anti-èxit. Com si la poesia —la seva— només fos possible en l'aferrissada solitud dels sons i del saber filològic. Com si la poesia —la de tothom— només tingués raó de ser si hi havia en el món éssers com ell, indomables i insòlits, hospitalàriament inhòspits, sempre disposats a denunciar les escriptures de botxí amb el seu llamp encadenat, amb la seva moneda que neix en cada batec del cor.

La poesia que els altres exhibien fàcilment no hauria estat exhibible ni tampoc possible si no hi hagués hagut l'obstinació d'aquella poesia *in nuce*. Maiakovski —a qui el seny no li faltava— va escriure que Khlebnikov no era un poeta per a consumidors de poesia sinó per a productors de poesia.

Я вышел юношей один
 В глухую ночь,
 Покрытый до земли
 Тугими волосами.
 Кругом стояла ночь,
 И было одиноко,
 Хотелось друзей,
 Хотелось себя.
 Я волосы зажег,
 Бросался лоскутами, кольцами
 И зажигал кр<угом> себя <нрзб>,
 Зажег поля, деревья —
 И стало веселей.
 Горело Хлебникова поле,
 И огненное Я пылало в темноте.
 Теперь я ухожу,
 Зажегши волосами,
 И вместо Я
 Стояло — Мы!
 Иди, варяг суровый Нансен,
 Неси закон и честь.

(Начало 1922?)

*D'adolescent, me'n vaig anar tot sol
dins la nit sorda,
recobert fins als peus
amb els cabells tofuts.
La nit s'alçava al voltant,
i ho dominava tot la soledat,
hi havia com un desig d'amics,
hi havia com un desig d'un mateix.
Vai calar foc als meus cabells,
vai llençar anells i molts parracs de foc,
vai calar foc als camps i als arbres,
i aleshores tot va ser més divertit —
El camp de Khlèbnikov es cremava
i el Jo inflammat resplendia dins la fosca.
Suara me'n vaig
amb els cabells en flames,
i en el lloc del Jo
s'hi està el Nosaltrés!
Au vés, auster vareg Nansen,
porta la llei i l'honor.*

En el pròleg de la seva novel·la *El jardí dels Finzi-Contini*, Giorgio Bassani, segurament sense adonar-se'n, o tal vegada a posta, fa una clara exposició del que és l'hermetisme poètic quan hi descriu les tombes etrusques de Cerveteri. Podem transferir l'espai mortuori dels enormes xibius subterranis a l'àmbit virtual del llenguatge, fins a arribar a la data desada i preservada —de tal manera que és allà, mercès a l'hermetisme, que l'eternitat va envellint. És na Carme Serrallonga, la seva traductora, qui ens defineix aquell redol secret: «en aquell angle del món defensat, ocult, privilegiat: almenys allà (i el seu pensament, la seva follia, esvoletegaven encara, després de vint-i-cinc segles, al voltant dels túmuls còncics, recoberts d'herbes silvestres), almenys allà res no podria canviar mai.»

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.

(З а н г е з и)

*Sóc papallona que voliona fent la viu-viu,
perduda dins la cambra de la vida humana,
cal que deixi un polsim lletraferit
a les dures finestres —signatura de captiu
damunt dels rígids vidres d'un mal fat.*

Les paraules que li adreça Luda Schnitzer a *Le pieu du futur (L'estaca del futur)* m'ajuden a pensar: «Khlèbnikov se sabia fràgil i vulnerable en la vida quotidiana, però no pas en el pla poètic, on se sentia talment “una illa ixent dels mars de la nul·lita” [...] En aquells “anys vergonyosos”, Khlèbnikov va ser un dels rars, dels raríssims escriptors que denunciaren la feixuga responsabilitat de la literatura russa. [...] Khlèbnikov no era una “veu” com Maiakovski. Era massa reservat, potser massa tímid per afrontar una multitud.»

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

*I esfereït
vaig comprendre que no em veia ningú,
que havia de posar-me a sembrar ulls,
que el sembrador d'ulls s'havia de posar a fer camí!*

(final de l'«*Histrió solitari*», 1921-1922)

Per fugir del deliri assassí —durant la guerra entre rojos i blancs— es féu tancar en un asil mental, «la datxa de Saburov»: deia que els dementats corrien pel carrer fent mal i que els assenyats s'estaven allà dins.

I tenia raó. La hi donaran tots, fins i tot Blok. L'aparent paradoxa que el duia a designar amb la llengua una llengua més enllà de la llengua és la mateixa que el duia a fer sensata i assenyada la llengua *zaum*.

L'arrel sense repòs, blanca de blancs, i amb les arrels rient, dins l'aire.

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и Вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над Вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

(Maï 1922)

*Altre cop, altre cop
per a vosaltres sóc
l'estrella.
Pobre mariner, el qui
del seu veler a l'estrella
ha pres mal rumb.
S'escarxarà contra els esculls,
les altes roques submarines.
I també pobres, vosaltres, els qui
del vostre cor al meu
heu pres mal rumb.
Us escarxareu contra els esculls
i els esculls
se'n riuran de vosaltres
tal com vosaltres
us en rèieu de mi.*

L'antiegoisme khlebnikovita recolza tot ell damunt d'un altíssim sòcol intel·lectual, però això no atenua el dolor existencial, sinó que l'acreix. I d'aquí ve tot aquest riure. Els cascavells del bufó musiquen veritats furioses.

Мрачное

Когда себе я надоем,
Я брошусь в солнце золотое,
Крыло шумящее одею,
Порок смешаю и святое.
Я умер, я умер, и хлынула кровь
По лагам широким потоком.
Очнулся я, иначе, вновь
Окинув вас война оком.

(1907-1914)

Tenebrós

*Quan ja estigui ben fart i tip de mi,
em tiraré de cap al sol daurat,
una ala em lligaré per fer un bronzit,
el vici mesclaré amb allò sagrat.*

*Sóc mort —ben mort—; la sang ha corregut
cuirassa avall, amb doll i regalim;
ja torno en mi, diferentment astut:
sóc el guerrer que us ha sotjat amb ull sublim.*

Però les paraules es poden compondre de bell nou amb cada riure. L'obra viu de l'obra mentre dura l'estona d'infinít d'aquesta riallada dins la tinta.

Passa gairebé el mateix amb la traducció. Un text serveix de suport a un altre text. I l'home es troba amb l'home: «ell en tant que un Jo».¹⁵ Si a sobre tot això s'esdevé dins el magí del lector, llavors seran tres els qui riguïn.

Ветер — пение
 Кого и о чем?
 Нетерпение
 Меча стать мячом.
 Я умер, я умер,
 И хлынула кровь
 По латам широким потоком.
 Очнулся я иначе, вновь
 Окинув вас война оком.

(1915-1919-1922)

*El vent — el cant
 de qui i de què?
 Neguit que té
 l'espasa de ser esposa.
 Sóc mort, ben mort,
 la sang ha corregut
 cuirassa avall, amb doll i regalim,
 ja torno en mi, renovellat i astut,
 sóc el guerrer que us ha sotjat amb ull sublim.*

La passió cerebral del matemàtic lingüista mantindrà sempre encès el caliu poètic de l'histrió solitari, colgat sota les cendres calentes del cosmos.

L'abstracció és portada fins a la visibilitat —com en aquest poema:

Из мешка
 На пол рассыпались вещи.
 И я думаю,
 Что мир —
 Только усмешка,
 Что теплится
 На устах повешенного.

(1908)

*D'una saca
 pel terra s'escampen les coses.
 I penso*

*que el món
 no és més que un somriure burlesc
 que brilla a poc a poc
 a la boca d'un penjat.*

L'obsessió de Khlèbnikov pel glòbul vermell («i vaig reconèixer un univers dins del meu glòbul vermell»)¹⁶ em fa pensar en l'estranyament del món d'Alejandra Pizarnik quan el 5 de juliol de 1955, fent ús del mateix corpuscle sanguini —que sol ser una figura que aglutina tota la humanitat en virtut del seu color bolxevic—,¹⁷ escriu això en el seu diari: «Vaig heretar dels meus avantpassats l'ànima de fugir. Diuen que la meua sang és europea. Jo sento que cada glòbul ve d'un punt diferent. De cada nació, de cada província, de cada illa, golf, accident, arxipèlag, oasi. De cada tros de terra o de mar han usurpat alguna cosa i és així que m'han format, alhora que m'han condemnat a l'eterna recerca d'un lloc d'origen.»

La línia que es tiba entre aquella que té la sang feta de glòbuls vermells d'un origen geogràfic diferent d'arreu del món, i aquell per a qui el glòbul vermell és una microrepresentació del món en el qual viu, és la corda fluixa per la qual avança, riallera, la mona de Mercè Rodoreda en el seu *Jardí vora el mar*, una metàfora de l'artista:

«I la Tití, quieta, vinga prendre vistes i fent-se sàvia com si anés al col·legi. Fins que va començar a fer el boig. [...]

—Aquesta mona comença a prendre's massa llibertats.»¹⁸

Ens hem de preguntar, doncs, si l'escridassada de Larionov i de Khlèbnikov contra Marinetti, el 1914, quan aquest va visitar Rússia convidat per Kulbin, no expressava sinó una certa equivalència, ço és, una mateixa ambició totalitària. Comptat i debatut, la ràbia amb què el pol oposat es constitueix treu la força d'algun lloc. La diferència entre «futur» i «serà»,¹⁹ entre «futuristes» i «seranians», s'ha de buscar en la significació que pren en els segons la idea d'una actualització constant (com si sempre

s'estigués afirmant el mateix i negant el mateix). A més a més, Khlebnikov és molt més intel·lectual i més filòleg que la major part dels poetes del seu temps: no necessitarà mai ni els metalls ni les benzines del gasetillisme reaccionari dels italians, perquè és —i es declararà sempre— un pacifista bel·ligerant: són les ànimes el que atupa i no pas els cossos. I quan llegeixi Longfellow, exclamarà: «Una obra d'aquest gènere transmet als vencedors, per dir-ho així, l'alè vital dels vençuts.» De manera que amb això està dit tot. O gairebé.

Ens hem deixat un detall.

En el corrent «seranià», s'hi impliquen també els qui cercaven una assimilació completa en aquelles terres d'un antisemitisme atàvic i avial —cosa que no hauria estat possible entre els futuristes. L'especulació lingüística possibilita aquesta proesa.

Benedikt Lívixits (1887-1939),²⁰ l'autor del recull intitulat *El sol dels llops* (1914),²¹ és un dels millors col·legues teòrics de Khlebnikov —segurament el més intransigent de tots. El jueu rus prova desesperadament de fer-se eslau per mitjà de la poesia. Per ell, el llenguatge es despulla i es concentra i tot seguit es torna a construir amb els elements que li aporta l'anàlisi del seu estat i del seu funcionament. Així es pot protegir, en l'abstracció, de qualsevol contaminació arbitrària. És un blanc de llum: la puresa en brut. No dir sinó el dir despullat. Aquesta reducció rigorosa permet de bastir una estructura que recolza només damunt d'un centre purament lingüístic, una mena de contra-món, que no manllava res al món.²²

I Lívixits mateix encunya el concepte de «la teoria racial de l'art». Anys més tard, podrà relacionar el nacionalisme místic i lingüístic eslau amb el patriotisme feixista italià, i descobrirà horroritzat l'aspecte polític que la seva «teoria racial de l'art» hauria pogut comportar.

Però Khlebnikov mateix ha vingut suara per explicar-se —potser en la premonició de la mort del seu amic:

ОТКАЗ

Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,
Чем подписывать
Смертный приговор.
Мне гораздо приятнее
Слушать голоса цветов,
Шепчущих: «Это он!» —
Склоняя головку,
Когда я прохожу по саду,
Чем видеть темные ружья
Стражи, убивающей
Тех, кто хочет
Меня убить.
Вот почему я никогда,
Нет, никогда не буду Правителем!

(Январь, апрель 1922)

REFÚS

*M'és molt més grat
mirar els estels
que no firmar una condemna.
M'és molt més grat
escoltar xerrar les flors
quan xiuxiuegen: «És ell!»,
tot inclinant les corol·les,
mentre travesso el jardí,
que no pas veure
els foscos fusells dels guardes
matant els qui
em voldrien matar a mi.
Per això mai
no seré, no,
mai no seré
un Governant!*

I ara que acabem de tocar les coses greus, tot sabent en quin món som, posem-nos a riure amb la boca ben gran.²³

Заклятие смехом (1908-1909)

О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
 О, засмейтесь усмеяльно!
 О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
 О, иссмеяся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
 Смейево, смейево,
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики.
 О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!

Велимир Хлебников

*

EL CONJUR DEL RIURE

Oh, rigueu, riallers!
 Oh, esclafiu de riure, riallers!
 Els qui rieu amb rialles, els qui riallegeu riallosament —
 Oh, esclafiu de riure, enrioladament!
 Oh, dels riallòdroms sobre-riguts —el riure dels rienters riallers!
 Oh, riu tu pels descosits sobre-rialladament, riure dels riolers sobre-riguts!
 Riurement, riurement —
 Riu i riu-te'n, riolerets, riolerets,
 Riallerets, riallerets —
 Oh, rigueu, riallers!
 Oh, esclafiu de riure, riallers!

VELIMIR KHLĚBNIKOV (*Traducció de Xènia Dyakonova*)

*

INVOCACIÓ AL RIURE

Oh, rialleu, riallers!
Oh, rigueu fort, riolers!
Que rieu amb riallades i us enrialleu riallísticament —
Oh, riallegeu enrioladament!
Oh, dels riallòdroms surriguts —el riure dels riallers írrits!
Oh, riu que riu per les butxaques surriallísticament, riure de ridículs surriguts!
Riolera, riolera —
Riu que riu, riolents i riallents,
Riallins i riallets —
Oh, rigueu fort, riallers!
Oh, rialleu, riolers!

VELIMIR KHLÈBNIKOV (*Trad. de Xènia Dyakonova i Arnau Pons*)

*

L'EXORCISME DEL RIURE

Au, rialleu, riallers!
Au, rigueu fort, riolers!
Els qui rieu amb rialles
enrialleu-vos suara —riallísticament!
Oh, renics enriallats,
riallegeu l'enriolat
amb rots de riure rient!
Oh, somriure riürat dels riallòdroms riguts
—peta el riure arriallat dels riallers irridents!
Riu que riu pels descosits, surriallísticament,
riure de surriallistes transrisoris i ridículs,
riallejants sobreriguts!
Riotada riallera,
riu-te'n tu, de la riota, dels riolents riallents,
amb riallins riallats
irrisibles i roents.
Au, rigueu fort, riolers!
Au, rialleu, riallants!

VELIMIR KHLÈBNIKOV (*Traducció d'Arnau Pons*)

*

Me'n ric! Que és ase!

Oh, somrieu, riallares!
 Ah, irrigueu, riallers!
 Vosaltres que ara rieu
 amb rics renills de rialles!
 Vosaltres que ara us rifeu,
 sí, riallísticament,
 la ridícula riota
 amb riallera arriscada!
 Ah, rieu-vos-en, de l'arriada!
 Oh, rieu-vos-en, de l'arriesa,
 amb riallós riallot!
 I somrients irredempts
 de riallades risibles,
 rieu riallerament,
 o, irrisòriament,
 roncs rivals de riures rucs,
 desrisseu el riure rull d'una rua de rialles.
 Veniu, irrisoris irrits!
 Surriallistes rient
 que enriolats esclafiïu amb un riure enriallat!
 Riuada de riures rúnics
 que arrossegueu rerialles
 a raig irracional
 d'irrisió rigorosa!
 Riallejant riallí d'irradiància rígida!
 Resurrecció d'un rictus
 enrevessat de rillongs!
 Riolera que em fas riure
 rodejada de grallons!
 Oh, somrieu, riallares!
 Ah, irrigueu, riallers!
 Vosaltres que ara rieu
 amb rics renills de rialles,
 rialleu el riallat
 riure riurífer rigut!

«Futuristes, si tinguéssiu el sentit del grotesc,
 si sentíssiu l'enorme paròdia dels xiulets
 de la màquina de la rialla humana»

Dino Campana

1. En rus: юродивый el foll en Déu o en Crist, segons l'ortodòxia russa. Designa, de retruc, la persona sàviament dement, descurada, poc social i fora de tota norma, que diu la veritat que no agrada a ningú. Dostoievski se'n va servir: és la mare de Pàvel en *Els germans Karamàzov*, o el Príncep Mixkin, *L'idiota*. Óssip Mandelstam parlava de Khlèbnikov com d'un «Einstein idiota», i matisava: «La poesia de Khlèbnikov és idiota en el sentit vertader, grec, no ofensiu». Us remeto a l'assaig de Diego Lanza, *L'estult (Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, 1997).

2. L'home va viure trenta-set anys, de 1885 a 1922. Cuito a dir que el seu nom sencer és Víktor Vladímirovitx Khlèbnikov, i que «khleb» vol dir «pa» («nikov» és la terminació típica de molts cognoms russos). Diuen que el poeta i teòric Viatxeslav Ivànovitx Ivànov va ser qui li va suggerir el pseudònim eslavitzant de Velimir. Vegeu la nota 4.

3. L'arrel вел [vel] pot formar великий (gran), величие (grandesa) i величавый (majestuós). El mot мир [mir] vol dir «món».

4. I encara més: Velimir podria ser una variant inventada de Vladímir (que vol dir «posseïdor del món»: «vladet'» és posseir, i «mir» és món). O una mena de síntesi de Víktor i Vladímir, encara que l'arrel вел [vel], a més de la «grandesa», també pot donar el mot «velit'», que vol dir «manar». O sigui que el nom de Velimir podria significar fins i tot «qui mana el món».

5. Faig servir l'edició de l'*Obra poètica* de Velimir Khlèbnikov publicada a la xarxa virtual: <http://www.rvb.ru/hlebnikov/mat/contents.htm>; també pel que fa a *Zanguezi*: http://www.rvb.ru/hlebnikov/tekst/03svrpov/231_1.htm.

6. Mot compost de «za» (més enllà de, de l'altre costat de) i d'«um» (intel·ligència, seny, raó, ment). L'inventà el 1913 el poeta Aleksei Krutxónikh, amic de Khlèbnikov: «El llenguatge transmental [заумный], que només jo he exposat en forma pura, ha creat l'escola poètica del

zaum [зaум], l'única que no hem manllevat a Occident» (*La fonètica del teatre*, Moscou, 1923). El terme заумный [zaumnii] (incompreensible, transmental) ha passat al diccionari; vegeu el Diccionari rus-català d'Enciclopèdia Catalana (1985), a cura de Dorota Szmídt i Monika Zgustová.

7. Torno a fer servir aquesta citació de Tsvetàieva amb la qual vaig encapçalar el pròleg titulat «*As Luíziadas* de Luiza Neto Jorge (una citació sumària)», del llibre *Destrets d'indret*, Pagès Editor, Lleida, 1999, pàg. 11.

8. La Ela és el doble de la Erra, i la K és el doble de la Gue. En la fonètica russa, la Erra i la Gue són sonores, i la K i la Ela sordes. [Nota d'A. P.]

9. Vegeu «Informe per a una acadèmia», *Un metge de poble* (1919), dins: Franz Kafka, *Narracions*. Traducció de Joan Fontcuberta. Quaderns Crema, Barcelona, 2000, pàg. 256. El posicionament de Kafka enfront de l'estreta mentalitat germano-alemanya —en la qual convergia, d'una banda, una mena de darwinisme racial aplicat als jueus com a raça propera al simi (n'hi ha prou de veure les caricatures de l'època en la premsa antisemita), i, de l'altra, la idea que els jueus no tenien inventiva, per la qual cosa només podien imitar els artistes alemanys, ja que ni tan sols la llengua alemanya no els era pròpia— consisteix a parodiar els discursos pseudocientífics i artístics del seu temps en la boca d'un mico emancipat, és a dir, d'un artista capaç d'analitzar els prejudicis que l'assetgen en els àmbits de la creació i de la societat, i per tant de demostrar que, en l'escriptura artística —i especialment la seva—, no hi ha imitació possible, sinó tan sols una reflexió mordaç de la situació grotesca, i, conseqüentment, una superació crítica de la mentalitat conservadora. Dit altrament: Kafka es burla dels discursos que el descriuen com un mico tot fent el mico, ço és, tot imitant els discursos sobre el mico fins a la irrisió. D'aquesta manera mostra, tant als jueus (preocupats per l'assimilació) com als alemanys (preocupats per la mestria del nouvingut), el que vol dir, per a ell, fer el mico (una figura crítica que s'allunya del tòpic que s'arrossega d'ençà de Plató). El relat va ser publicat el 1917 a la revista *Der Jude* de Martin Buber, just després d'haver-hi publicat «Xacals i àrabs», que és una anàlisi sarcàstica del sionisme. Amb aquest text, Kafka s'acostaria, en certa manera, a Aristòfanes (*Les vespes*), ja que tots dos empen la figura del mico en la seva autodefensa, per tal de depassar la imitació i transformar-la en paròdia, i, de retruc, en anàlisi. Aristòfanes és, de fet, el primer crític del concepte d'imitació elaborat pels filòsofs.

10. Aristòfanes al·ludeix, en aquest parlament del Corifeu (dit en primera persona, i per tant identificable amb l'autor),

al procés que li va fer Cleó. Tant ell com Kafka fan allò que s'espera d'ells, és a dir, fan el mico com a única sortida possible en una situació de destret. Es tracta d'un mico assumit en la negativitat. D'un riure negatiu.

11. Jean Bollack, «L'en-deçà infini: l'aporie du *Cratyle*». *La Grèce de personne*, Editions du Seuil, París, 1997, pàg. 347.

12. Ibídem.

13. Text del 1918.

14. El seu poema «L'escorcoll nocturn» s'ha de llegir, crec jo, com una mena d'homenatge a *Els dotze* d'Aleksandr Blok, del 1918. D'entrada, és escrit l'any de la mort de Blok (Blok va morir el 7 d'agost de 1921), o millor dit, tres mesos justos després de la mort de Blok, entre el 7 i l'11 de novembre de 1921. Les aproximacions, d'altra banda, són massa explícites: allò tan bo (un altre himne-i-sàtira a la revolució) torna a ser Blok, però és Khlèbnikov qui ho signa quan Blok ja no hi és.

15. Paul Celan, *Der Meridian*, GW III, 194: «er als ein Ich.»

16. O també: «L'home té $48 \times 5 = 240$ ossos i la superfície d'un glòbul vermell equival a la superfície del globus terraquí dividida per 365 elevat a deu.»

17. Vegeu, en aquest mateix sentit, el poema «Cut» («Tall») de Sylvia Plath.

18. Mercè Rodoreda, *Jardí vora el mar*. Club Editor, Barcelona, 2000, capítol 3, pàg. 48.

19. Per designar el seu corrent sense recórrer a cap barbarisme i distingir-lo així del futurisme italià, els poetes i artistes russos van recórrer a la tercera persona del verb «ser»: «búdet» (serà), o sigui que es feien dir «budetliànie» (seranians). Així i tot, no s'ha d'oblidar que Marinetti va manllevar el mot «futurisme» —una mica accidentalment— a Gabriel Alomar. Vegeu l'article d'Isidre Molas, «El liberalisme democràtic de Gabriel Alomar», *Recerques*, núm. 23, 1990, pàg. 91 i seg.

20. Va ser executat com a enemic del poble durant la Gran Purga estalinista. Lívixts havia estat condecorat amb la creu de Sant Jordi durant la Primera Guerra Mundial.

21. Vegeu-ne un tast al web: http://wind-de-nor.narod.ru/copy-slov/livsh_st/livsh_st_2.html

22. Vegeu Jean-Claude Lanne, «Benedikt Livshic, poète hyléen». *Cahiers du monde russe*, 30/1-2. Éditions EHESS, París, 1989.

23. Luiza Neto Jorge va dir el mateix amb el poema intítulat «La força de la gravetat»: «La teva gravetat: / el pes just de què disposes / per a riure.» Vegeu els seus, els meus *Destrets d'indret*, op. cit., pàg. 102.