

רומן וטר המילים גוועות, אך העולם צעיר לנצח על הפוטוריזם ברוסיה

עצם המושג "פוטוריזם רוסי" – באי-הבנה יסודי. חלוצי האוונגרד באימפריה הרוסית בתחילת המאה העשרים לא נטו בתחילה להגדיר את עצמם כ"פוטוריסטים" (כי אם כ"קוביסטים", "אימפרסיוניסטים" או "עתידיים").¹ הסיעה הראשונה בשירה הרוסית שהגדירה את יצירתה כפוטוריסטית – האגופוטוריסטים – הוקעה לרוב על ידי דעת הקהל והעיתונות כחקינית של המודרניזם הדקדנטי של שלהי המאה התשע-עשרה. העתידיים בשירה ובציור כונו בפני העיתונות "פוטוריסטים" על פי "אשמה מתוך ייחוס", שכן עקרונותיהם הניהיליסטיים באמנות נתפסו כמזוהים עם ה"חוליגניזם" של הפוטוריזם האיטלקי-צרפתי. לאחר שנים אחדות של מבוכה מושגית קיבלו העתידיים את הכינוי שהרביקה להם העיתונות, ולא זו בלבד, אלא שלהיותם לאמץ את הגדרתם החדשה עמדה ביחס ישר לשנאתם כלפי התנועה הפוטוריסטית האירופית. ב-1913 ראה אור ילקוט השירים, המאמרים והציורים העתידיים "ירח מפוגר", שעל שערו התנוססה ההכרזה: "ילקוט הפוטוריסטים היחידים בעולם!!! משוררי ה'ילָאָה"², ואילו לקראת ביקורו של פיליפו טומאזו מְרִינְטִי ברוסיה בחורף 1914 פירסמו המשוררים העתידיים וְלִימִיר חֶלְבְּנִיקוֹב וּבְנֶדִיקַט לִיבְשִׁיץ כרוז המוחה על הכפפת "צוואר אסיה האצילי אל אפסר אירופה".³ כדי להרגיש את עצמאותם הן מן הפוטוריזם האיטלקי הן מן האגופוטוריזם הרוסי, אימצו לעצמם העתידיים את הכינוי "קובופוטוריסטים", שם המצהיר על קוביזם באמנות הציור, על פוטוריזם-עתידיאות בשירה, ועל ברית הדוקה בין השניים.

משבאה הביקורת הרוסית על סיפוקה, החלה להציג תביעות משלה לקובופוטוריזם הרוסי. כעת החלו עיתונאים רבים – שטחיותו של הז'אנר העיתונאי מעולם לא הכזיבה – לדבר בשמו של המון נעלב-לכאורה, המגלה כי הפוטוריזם "שלנו" – הרוסי – אינו דומה כלל ועיקר לפוטוריזם "שלהם". קוֹרְנֵי צ'וקובְּסקי, שלפני המהפכה היה עיתונאי תרבות בורגני, לעג לאַפְּיקָה הארכאיסטית של חלְבְּנִיקוֹב: "ודאי תסכימו כי משונה הוא הפוטוריזם הזה – אשורר-פְּבֶלֶוֹ-מְצִי, כולו שואף אל קדמוניות הגנזכים," ובתגובה ירה בו ובדומיו ואדים שְׂרֶשֶׁנְבִיץ, משורר פוטוריסטי צעיר ותיאורטיקן-מטעם-עצמו

של האוונגרד הרוסי הרדיקלי: "הפוטוריזם, לדעתם, הוא שיר הלל לאוטו, לבורסות, לתעופה, לחיים ששיסעם המנוע... אה, כמה חושק צ'וקובסקי בסקנדלון! חביבים, מושך הוא בלשונו, נו, רק עוד אחד: אפילו קטן, ובלבד שתהיה שערוריזנט!" לכאורה זוהי סנגוריה על הקובופוטוריזם. אך לאמתו של דבר, יחסיו האישיים והאמנותיים של שרשנביץ' עם "הילָאָה" היו מעוננים. הוא נמנה עם הפוטוריסטים הרוסים הבודדים שקיבלו את מרינטי – "נביא" הפוטוריזם האיטלקי – במאור פנים, ואף תירגם מיצירתו לרוסית. כמנהיג הקבוצה הספרותית האוונגרדית "עליית הגג של השירה" הוא התנגח הן עם הקובופוטוריסטים הן עם האַגּוֹפּוֹטוֹרִיסְטִים, בעוד מתנגדיו מאשימים אותו בחקיינות ביחס לשתי הקבוצות כאחת. כישלונו בעריכת "כתב העת הראשון בעולם של הפוטוריסטים הרוסים" (1915) – כתב עת שנועד לשמש ביטאון־גג לסיעות הפוטוריזם הרוסי, אך היווה בעיקר במה לקובופוטוריסטים – סתם את הגלגל על שיתוף הפעולה בינם לבין שרשנביץ'. ב־1914 נסתיימה במפח נפש דומה השותפות קצרת המועד בין הקובופוטוריסטים לבין מייסד האַגּוֹפּוֹטוֹרִיסְטִים, איגור סווריאנין.

בניגוד לאחידותו הרדיקלית של הפוטוריזם האיטלקי בראשיתו, הפוטוריזם הרוסי היה כה מגוון מבחינת המרכיבים האידיאולוגיים שביסוד כשורתו האוונגרדית, עד כי יש הכופרים בהגדרתו כתנועה אחת, ומעדיפים לראות בו מכלול של פלגים מסוכסכים, שהמאחד אותם הוא רק תאווה השערורייה. כמה מן ההכרזות הלוחמניות ביותר שיצאו תחת עטם של הפוטוריסטים, מופנות נגד עמיתיהם לתנועה; הקבוצה הפוטוריסטית "צנטרפוגה" יצאה נגד הקובופוטוריסטים בשמו של האַגּוֹפּוֹטוֹרִיסְטִים, ואף בתוך המחנה הקובופוטוריסטי עצמו אירעו פיצוצים. ביקורו של מרינטי רק חידד את המחלוקת במחנה הפוטוריסטי ברוסיה.

הקובופוטוריזם החל להתגבש – בשירה ובציור – לאחר המהפכה הרוסית הראשונה ב־1905: בשנה זו החלה המבוגרת שבין הקובופוטוריסטים, ילנה גורו, לפרסם את יצירותיה. פריצותיהם השערורייתיות של קנדינסקי, של נטליה גונצ'רובה, של מיכאיל לריונוב, של האחים דוד וולדימיר בּוֹרְלִיּוֹק ואחרים לעולם האמנות אירעו בשנים 1907-1909. במקביל התפרסמו באיטליה המניפסטים הפוטוריסטיים. שמעם של מניפסטים אלה לא אחר להגיע לאימפריה הרוסית, והפך גם בה נושא לדיון אופנתי בתחומי התרבות. בשתי הארצות נדבקו משוררים וציירים צעירים בחיידק החיפוש הקדחתני אחר החדשנות, ובייחוד ברוסיה, שבה התפתחותו של הסימבוליזם בשלהי

המאה התשע-עשרה ובשנותיה הראשונות של המאה העשרים הביאה אותו כצפוי למבוי סתום. מי שלא הסתפק במענה האקמאיסטי למשבר בשירה הרוסית, נהר אל הפוטוריסטים.

הדמות החשובה ביותר ב"הילָאָה" היתה ללא ספק המשורר וְלִימִיר הַלְבְּנִיקוֹב. היריעה הנוכחית תקצר מלתאר את גדלותו של האַפֵּיקוֹן האוונגרדי הזה, שתְּלִי תְּלִים של פרשנויות נכתבו על חייו ועל יצירתו, אך ראוי להתעכב מעט על הניגוד-לכאורה בין אישיותו של חלבניקוב לבין שירתו: די היה במה שנדפס מיצירתו של חלבניקוב בחייו כדי שרעיו יכריזו עליו כעל נושא שלהבתה של הבשורה הפוטוריסטית החדשה, שעה שחלבניקוב עצמו, נווד המנותק מהבלי העולם, כלל לא היה מסוגל לעמוד בראש תנועה רעשנית כזו. אולם זהו, כאמור, ניגוד לכאורה: תווי אישיותו של חלבניקוב כאדם "שלא מן העולם הזה" תאמו היטב את תדמית המשורר-החווה הדרוף, שאת ראשו אופפת הילה של קדושה ומסתורין. חלבניקוב היה מודע לפולחן סביבו וניצל את מעמדו בשיריו: דמות הנווד הזורע עיניים בסופה בשירו "איש מסכות גלמוד"⁴ אינה אלא דמותו של חלבניקוב עצמו, המנהל שיג ושיח עם תפיסת ה"פייטן-הנביא", כפי שניסחה פושקין במאה התשע-עשרה.

נשיאה הבלתי-מוכתר בפועל של "הילָאָה" היה דוד בּוֹרְלִיּוֹק. צייר ומשורר זה גילם באישיותו וביצירתו את הזיווג הקובופוטוריסטי בין אמנות המילה לאמנות המכחול. כמו חלבניקוב, גם בורליוק יצר לעצמו דימוי פיוטי, אך היה זה דימוי ארצי לגמרי: "סְטִיר אומלל ושתום עין, חולב הקרפדות המיוגעות" (הוא איבד אחת מעיניו בילדותו). שירתו של בורליוק סטטית למדי בצורתה ובתוכנה, והיא ממלאת תפקיד של הרס יותר מאשר תפקיד של יצירה: היסוד הפְּרֹודִי חשוב מאוד במאבקם של הקובופוטוריסטים נגד מורשת הספרות. בשיריו הפרוגרמטיים הוא הכריז על ביטול הרקיע, הכוכבים והסהר, והילל את הכיעור ואת הרפש. מעולם לא הותקפה האסתטיקה הוותיקה באכזריות כה רבה, ועוד בכליה שלה.⁵

בהתאם לאידיאולוגיה הקובופוטוריסטית, הקוראת ליישם בשירה את שיטותיה של אמנות האוונגרד החזותית, הקנה בורליוק ליצירתו סגולות פלסטיות רבות, ונמנה עם הראשונים שהתנסו בשירה ויזואלית. הסטת העניין מתוכן השיר לצורתו ולצורתה של המילה חייבה את הקובופוטוריסטים לבחון חידושים בתחום הדפוס והאיור הספרותי. בורליוק היה המתון מבין חברי "הילָאָה" בחיפושם הללו: בכמה משיריו מודגש עוביין של כמה מילים היוצרות שרשרת דימויים נפרדת בתוך השיר, ובמקרים אחרים מכוון

סידור השיר ליצירת רושם חזותי של הנאמר בו (כגון שורות מתקצרות והולכות, "המצייירות" את זנבה הנמוג של רכבת). שירה חזותית שלמה יצר הקובופוטוריסט וסילי קָמְנֶסְקִי, שהציג את הקולֶזִים המילוליים שלו, "פואמות בבטון־ברזל", בתערוכות ופירסם אותן בספרים כשירה. ספר קובופוטוריסטי אחר, שיצא ב־1915, נערך אף הוא בסדר־ציויר: הסרגדיה "ולדימיר מיאקובסקי" מאת משורר צעיר בעל שם זהה⁸. בין דפיו של המחזה, שבו כמעט כל מילה סודרה באות שונה ובגודל שונה, שולבו ציוריהם של דוד וולדימיר בורליוק. "הכותרת," כתב על היצירה בוריס פסטרנק, "צפנה גילוי פשוט עד כדי גאונות, כי המשורר אינו המחבר, כי אם מושא הליריקה."

על מקומו של מיאקובסקי בפוטוריסם נסב ויכוח ער. דמות "המעולה במשוררי התקופה הסוציאליסטית"⁹ אינה עולה בקנה אחד עם דמותו של מיאקובסקי הצעיר, שחולצת הפסים הצהובה שלו, ככותרתו של לֶץ או של חולה נפש, כמו גילמה את הפרובוקטיביות המונחת בתשתית הקובופוטוריסם. בשנותיו המאוחרות התנכר מיאקובסקי לפוטוריסם בשירתו, אך יצירתו המוקדמת, ואף האמצעית, טבועה בצלמו של האוונגרד הרוסי. לימים יצא חקר הספרות הסובייטי מגדרו כדי להאדיר את המבדיל בין מיאקובסקי – "טריפון המהפכה" – לבין שותפיו לתנועה הפוטוריסטית "הזֶצֶיר־בורגנית", אף על פי שהלה הכריז בקול ובכתב על השתייכותו למלאה אליה. עם זאת, כבר בשחר יצירתו היו שהבחינו בין מיאקובסקי כאמן למיאקובסקי כפוטוריסט: " [...] מיאקובסקי זר להם לגמרי, הוא נקלע בינם במקרה [...] דימויו הם על טהרת האימפרסיוניזם" (צ'וקובסקי), וסיכמו בביטול גמור של מקוריותו: "חקיין של שיגעון [...] אפיגון של המודרניזם" (הוא). על חשיבות מעמדו של מיאקובסקי ועל ייחודו ב"הִילָאָה" תעיד העובדה שהוא היה ראשון המשוררים הקובופוטוריסטים, שעל אודות שירתו יצא ב־1914 קונטרס "מחקרי" מאת עמיתו לקובופוטוריסם ויוצר חשוב בפני עצמו, אלכסיי קרוצ'וֹבְנִיך.

קובופוטוריסטים אחרים הראויים לציון הם ילנה גורו (האישה היחידה שהשתתפה בקביעות בפרסומיה של "הִילָאָה"),⁸ בן הזקונים למשפחת בורליוק, ניקולאי, והסימבוליסט לשעבר בנדיקט ליבשיץ. כל אחד מהם היה משורר מקורי בפני עצמו, אך את כולם איחדה ההימנעות מן הפרובוקטיביות הקיצונית של חבריהם. בלב יצירתה העדינה של ילנה גורו עומד המיתוס על בנה, וילהלם נוטנברג, שמת בינקותו או בעלומיו (גורו היתה חשוכת ילדים), מיתוס שדָבַק בדמותה עד כדי כך, שהיו בין מכריה שהאמינו בו. ניקולאי בורליוק כתב שירה ופרוזה לירית, שהמשותף העיקרי בינן לבין שירת האוונגרד היה החוויה

החושית האישית, המסרבלת את קליטת היצירה אצל קוראים לא מיומנים. ובנדיקט ליבשיץ שימש מעין "פנים אחרות" לדור בורליוק, בהקפירו על נוסחים קלסיציסטיים בשירתו: מה שבורליוק הגיש בנימה מחויכת, הגיש ליבשיץ ברצינות תהומית. שלושת אלו קשורים אפוא לפוטוריוזם בעקיפין, אולם זיקתם הבולטת אל בורליוק, אל חלבניקוב ואל מיאקובסקי מעמידה במלוא תוקפה את השאלה על מהותו העקרונית של הקובופוטוריוזם. אכן, מהו הקובופוטוריוזם, אם בכפיפה אחת יכולים לדור משוררים כה שונים כבורליוק, מיאקובסקי וגורו?

פרסומה המשותף הראשון של "הִילָאָה" היה הקובין "הפח לשופטים", שראה אור ב-1910. לאחר צאתו נסע וסילי קמנסקי ללמוד תעופה בפריז, ובהיעדרו הצטרפו לקבוצה ליבשיץ, קרוצ'וניך ומיאקובסקי. בהרכב חדש זה הוציאה הקבוצה הקובופוטוריסטית בדצמבר 1912 את "סטירת הלחי לטעם הציבורי",⁹ שהעמידה אותה כקבוצה בעלת הבשורה המרעישה והקיצונית ביותר בספרות הרוסית דאז. שיאו של הקובופוטוריוזם היה בשנים 1913-1914: במהלך שנתיים אלה יצאו מרבית הספרים והילקוטים של הקבוצה, ושערוריות רבות נכרכו בשמה. הקובופוטוריוזם הפך מתופעה ספרותית לתופעה חברתית: חברי "הִילָאָה" הופיעו מעל במות ויצאו לרחובות כשפניהם מעוטרים בציורים שונים, ערכו סיור אפוף תהילה מפוקפקת בעריה המרכזיות של הפרובינציה הרוסית והציגו בפטרבורג, בשלהי 1913, את הטרגדיה "ולדימיר מיאקובסקי" (שבה גילם המשורר את עצמו) ואת האופרה של קרוצ'וניך ושל המלחין מיכאיל מִטְיוֹשִׁין, "הניצחון על השמש".¹⁰ בינואר 1914 צילמו הקובופוטוריסטים את סרטם הראשון והיחיד, "הדרמה בקברט הפוטוריסטי מס' 13", שנתיים לפני שהפוטוריסטים האיטלקים פנו לראשונה אל הראינוע. מלאכת הספר הקובופוטוריסטית, שיצאה נגד האסתטיזציה של המילה הכתובה והמודפסת, התגבשה באותה עת לכלל עיקרון, שהתבטא בנטייה לוותר על הסדר, בנייר העטיפה הצבעוני הגס, שעליו הודפסו הספרים, ובשמותיהם: "סטירת הלחי לטעם הציבורי", "ירח מפוגר", "משחק בשאול", "ענן במכנסים", "טנגו עם פרות", "פקק", "חזירונים" וכדומה. מנשרי הקובופוטוריסטים, שעלבו באוטוריטות ספרותיות (אך לעולם לא ציבוריות!), התפרסמו אף הם ברובם בתקופה הזאת. האמנים הקובופוטוריסטים הציגו את יצירותיהם הפלסטיות בהצלחה שהתחרתה עם הצלחתם של רעיהם המשוררים, אולם טעם של גנאי נלווה להצלחה הזאת, שנולדה בהמולת השערוריות. השילוב בין הספרות לציור התבטא גם בתערוכות עצמן, שכמה מן המשוררים הקובופוטוריסטים,

שעסקו גם בצירוף, הציגו בהן את יצירותיהם לצד האמנים הפלסטיים. המלחמה שהחלה בקיץ 1914 שמה קץ למצערם הרועש של הקובופוטוריסטים. ב-1915 יצאו שני אלמנטים שסימנו את השלב החדש בהתפתחות הקובופוטוריות הטרומ-מהפכני: "הקֶשֶׁת", שבו מצאו את עצמם תחת כריכה אחת ה"מגונים" שבפוטוריסטים עם ה"מהוגנים" שבסימבוליסטים, ו"אחז", שבמאמר המרכזי בו קבע מיאקובסקי את מותו של הקובופוטוריות במילים: "הפוטוריות אחז ברוסיה אחיזת מוות."

ושבו צ'וקובסקי: "שני הזרמים הללו [הקובופוטוריות והאָגוֹפוטוריות] מקוטבים. הראשונים שורפים את מה שסוגדים לו האחרונים." מבחינה פורמלית, האָגוֹפוטוריות היה התנועה הפוטוריסטית הראשונה ברוסיה. על ייסודו הכריז ב-1911 המשורר האלמוני איגור סוֹרִיאֵנִין בפואמה "פרולוג: אָגוֹפוטוריות". בניגוד לקובופוטוריות, המיוסד על "צוק המילה 'אנחנו'", האָגוֹפוטוריות התבלט מראשיתו כיצירה של איש אחד, שבמרכזה עומד ה"אני" הנשגב של המשורר, הנישא על כנפי ההשראה מעל ההמון הבזוי (שוב קריצה לפושקין!). הקבוצה האָגוֹפוטוריסטית שהתגבשה סביב סוֹרִיאֵנִין לא היתה אלא גרור של אפיוגונים הסמוכים על שולחנו של האב המייסד. אולם סוֹרִיאֵנִין לא היה מִזֶן המנהיגים הספרותיים: כבר באוקטובר 1912 הוא הצהיר ב"אפילוג: אָגוֹפוטוריות" על פרישתו מן העשייה האָגוֹפוטוריסטית. היתה זו הצהרה סמלית בלבד, שכן האָגוֹפוטוריות מעולם לא התקיים כאסכולה ספרותית ממשית, ואילו שירתו המוקדמת של סוֹרִיאֵנִין כבר טבועה במאפיינים "אָגוֹפוטוריסטיים", שהוא השיל מעליו סופית רק לאחר המהפכה. "לוחות האָגוֹפוטוריות", שהוציאה "האקדמיה לאָגוֹ-פואזיה" בראשות סוֹרִיאֵנִין, נוסחו בלשון הזאת: "היחידה – אגואים; האלוהות – יחידה; [...] החיים – שֶׁבֶר מחוץ לַנֶּצַח [...] אינטואיציה. תיאוסופיה; [...] פריזמת הסגנון – שחזור מנסרת המחשבה." אין תמה שהביקורת בת הזמן לעגה לתיאוריה האָגוֹפוטוריסטית וכינתה אותה "גיהוק של מודרניזם מאובק". כן שימשה מושא ללעג הביקורת נטיית המופרות של השירה האָגוֹפוטוריסטית לשבחים עצמיים: "אני, הגאון איגור סוֹרִיאֵנִין" וכו'. לסגנון האָגוֹפוטוריסטי שני קווי אופי בולטים: ניסיון לתאר את מצבו של האדם המודרני בסביבה מודרנית תוך הישענות על מסורות דקדנטיות ברוח האַרְ-דֶּקוֹ המסולסל (שבחים

ל"עצמי" המשולבים במעין פנטזיה מבושמת בעלת ניחוח "אצילי" וחדרנות מילולית מתונה יחסית, המדיפה גם היא אווירה אריסטוקרטית-אקזוטית: ביטויים צרפתיים, אנגליים או איטלקיים מהווים נתח נכבד מאוצר המילים האגופוטוריסטי. מתוך כך מתחזרת אנינותו האסתטית של האגופוטוריוזם, שלא התכחש למסורת העבר ולא קרא להשליך איש מספינת ההווה.

כהגנה מפני ביקורת עולבת מזה ומפני הערצה שלוחת רסן מזה, אימץ סוריאנין את עמדת "הליריקן האירוני". אכן, קל לקרוא באור אירוני את המנוניו של סוריאנין לעצמו, למלכה שהתאהבה בפאו' לצלילי שופן בארמון אשר על שפת הים, ולמוכרי הגלידה הקולניים ברחובות פטרבורג, אך מספרם ההולך וגדל של מעריציו העיד כי לפחות חלק מקהל הקוראים תפס את יצירת סוריאנין ברצינות גמורה. הראשון שציין את המיזוג בין הליריקה האירונית לליריקה הסנטימנטלית-הפתטית אצל סוריאנין, היה המשורר האקמאיסט ניקולאי גומילוב, שכתב כי "מבעד להשקפותיו 'החדשניות' של איגור סוריאנין בוקע קולו היציב של קוזמה פרוטקוב."¹¹ באותה רשימת ביקורת זיהה גומילוב את ההיבטים העמוקים בשירת סוריאנין: "הוא הראשון מקרב המשוררים, שעמד על זכותו של המשורר לכנות עד כדי וולגריזם, והגדיר אותו כדוברם של 'אנשי העיתון' כנגד 'אנשי הספר', שבעבורם נכתבה כל הספרות עד אז. שירת סוריאנין מבטאת אפוא את פניה של החברה הרוסית בימיו ואף נוגעת באורח חדשני בשורשי הזהות הרוסית. איגור וסילייביץ' לוטריוב ("סוריאנין" – "איש צפון" – הוא שם עט שאומץ כדי לשוות ליוצר תדמית של "משורר פטרבורגי", מעין אוסקר ויילד רוסי), נולד אמנם בפטרבורג, אך בילה את שנות ילדותו ונעוריו במחוזותיה הנידחים ביותר של האימפריה הרוסית. הוא לא ידע שום שפה פרט לרוסית ואימץ את העגה העירונית האנגלו-רוסית-צרפתית, המהווה סימן היכר של שירתו, מקריאה בשלטי החוצות מנקרי העיניים של פטרבורג. מפגשו של בן העיירה עם המטרופולין הרוסי המתערב, היריבות העתיקה בין פטרבורג "האירופית" למוסקבה "האסיאתית", שאלת מיקומה של רוסיה בין אירופה לטטארים – זוהי היריעה שממנה התרקמה הליריקה של סוריאנין. כך לובשת שירתו האירונית והקלילה גוונים נוגים יותר, ולימים היא נצבעה בצבעים טרגיים של ממש: לאחר המהפכה נתפס האגופוטוריוזם בגולה הרוסית כמיין ילד פרא של התקופה הרוסית הדקדנטית, שפזיזותו קלת הרעת ניבאה את קצה המר והנמהר ב־1917.

פרישתו של סוריאנין ממאבקי המחנאות הפוטוריסטיים הותירה את הסיעה האגופוטוריסטית יתומה. בחיפוש אחר זהות חדשה היא התארגנה תחת

הנהגה צעירה וקיצונית יותר, שאימצה אמצעי ביטוי נועזים וקירבה אותה אל הקובופוטוריוזים. האגופוטוריסטים החדשים נקטו חדשנות שירית וטיפוגרפית יותר משהרשה לעצמו סווריאנין, אך דווקא נטייתם אל הקובופוטוריוזים כאסכולה חידדה את האיבה האישית בין שתי הקבוצות. מן האגופוטוריוזים הישן הם שימדו את המוטיבים הסלונניים המצועצעים של סווריאנין, ואילו מן הקובופוטוריוזים הם סיגלו לעצמם את הפרובוקטיביות גסת הרוח. הקוראים במהדורות האגופוטוריסטיות התבשרו כי "מחמת אימפוטנטיות טכנית, האופוס 'לוגריתמוס התכלת' מאת איוואן איגנטייב אינו ניתן לביצוע טיפוגרפי", וקראו את שיריו של נְסִילִיסק גנדוב, שבהם הוא מיזג אוצר מילים כמו-ילדותי עם מטענים לשוניים סלביים קדומים.

קבוצות פוטוריסטיות אחרות, שבאו בעקבות "הילָאָה" ו"האקדמיה לָאָגוֹ-פואזיה", היו באופן בלתי-נמנע קבוצות אפיגוניות, אף על פי שלימים הן כתבו פרק משמעותי בתולדות הספרות הרוסית. ב"עליית הגג של השירה" משל ביד רמה ואדים שרשנביץ', ותחת הנהגתו היא חיקתה ועיבדה נימות ונושאים אגופוטוריסטיים וקובופוטוריסטיים כאחד, בניסיון להעמיד מתוך העירוב האקלקטי זהות ייחודית משלה. "צנטריפוגה" הכריזה על עצמה ממשכת דרכו של איוואן איגנטייב, שהתאבד ב-1914, אך היא נמשכה דווקא לעבר הקובופוטוריוזים. מבחינת מצען הספרותי-האידיאולוגי, הקבוצות הללו דגלו במתינות בהשוואה לאגופוטוריסטים ולקובופוטוריסטים, ומתינותן היא שאיפשרה להן לשמש גשר בין שני האורחות הפוטוריסטיים השונים. למעשה, יצירתם של המוכשרים במשוררי הקבוצות האלה עומדת מעל לפלגנות ספרותית ומעידה על היטמעותם של עקרונות האוונגרד הפוטוריסטי בקהילת היוצרים הרוסית. אחרי 1917 קמו קבוצות פוטוריסטיות אחרות, שבהן מצאו את מקומם אבירי הפוטוריוזים הטרומ-מהפכני, שהתפזרו בסערת המהפכה ומלחמת האזרחים ברחבי הארץ: "41" בעיר טביליסי ו"יצירה" במזרח הרחוק הרוסי. הקבוצות האלה לא האריכו ימים, מפני שזמנו של הפוטוריוז הא-פוליטי תם. הוא הותיר את רישומו באמנות המהפכנית של שנות העשרים, ולימים הפיח השראה בדור השני של האוונגרד הרוסי, שקם בשנות השישים.

כל דיון על האוונגרד ברוסיה ערב התמוטטותו של הצאריוזים מעלה את שאלת הזיקה בין המהפכנות באמנות למהפכנות בפוליטיקה. משך שנים רבות התמקד

הדיון הזה במיאקובסקי, שבו התגלמה כביכול דמותו של המשורר הפרולטרי המהפכני; אולם מיאקובסקי הוא היוצא מן הכלל המאשר את הכלל. הוא היה היחיד בין משוררי הפוטוריזם שהשתתף בפעילות פוליטית מחתרתית ואף ישב בעטייה בכלא, אולם בעת מעורבותו בקובופוטוריזם הוא כבר נטש את הבולשוויזם ולא שב אליו אלא לאחר המהפכה. ככל הידוע, לשערוריות הפוטוריסטיות לא נלווה טעם של "אי-חוקיות", ומיאקובסקי "הבולשוויק" משך אש פחותה מאשר דוד בורליוק "היהודי" (בורליוק היה קונץ אוקראיני). שאיפתם של הקובופוטוריסטים לבריאה מחודשת של החיים לא כללה אפוא מהפכנות פוליטית, וכך תפס אותם הציבור הרחב, שראה בהם בריונים ספרותיים שייעודם הוא להעלות את חמתה של הבורגנות. לכל היותר, ניתן למצוא זיקה בין הפוטוריזם הרוסי לניהיליזם הרוסי מסוף המאה התשע-עשרה, שכן זה וגם זה ביטאו את רחשי לבו של הציבור החפץ בשינוי סדרי עולם חברתיים ותרבותיים.

באופן אירוני, דווקא כמה ממתנגדיו של הפוטוריזם עמדו על הזיקה הזאת ביתר דיוק, בראותם בו תופעה כמו-אפוקליפטית, המקפלת בתוכה נבואת חורבן. דובר בבית הנבחרים הרוסי מנה את הפוטוריזם בין סימניה של המהפכה המתקרבת, והרפורמה שערך לנין בכתוב הרוסי ב-1918 גררה השוואות בלתי-מחמיאות לתכסיסייהם הלשוניים והתחביריים של הקובופוטוריסטים שנים ספורות לפני כן. כמו כן, שונה היה יחסם של הפוטוריסטים לשלטון המהפכני החדש. בודדים קיבלו את המהפכה במאור פנים נלהב, ואחרים הסתייגו ממנה. יחסו של חלבניקוב אליה היה מורכב; לצד שירי הלל לקריסת הסדר הישן, התחדדה בשירתו המאוחרת הנימה הטרגית. איגור סווריאנין גינה את התפרקות עולמו בשירים קולניים, ודוד בורליוק נמלט ב-1920 ליפן וכעבור שנתיים לארצות הברית; אחיו ניקולאי נספה במלחמת האזרחים בשורות הצבא הלבן. אחרים התגייסו לצבא האדום, אך היתה זו הבעת תמיכה לאחר מעשה יותר מאשר ביטוי לעמדה עקרונית.

בשחר המהפכה עוד ניסו הפוטוריסטים לעשות יד אחת עם השלטון, אך ההתלהבות דעכה כעבור שנים ספורות. ככל שעלול הדבר להישמע מוזר, הלניניזם, ועל אחת כמה וכמה הסטליניזם, היו אידיאולוגיות שמרניות עד מאוד, אם ביחסן למוסד המדינה, ואם ביחסן לאמניות. על מנת לשוות לגיטימציה לשלטון שנכבש בכוח על ידי מפלגת מיעוט קולנית, נדרשה פרישת חסות על המורשת הקלאסית, ולשם כך הוקרב הפוטוריזם ללא היסוס. אי-תיאום בסיסי שרר בין הבולשוויזם לפוטוריזם הרוסי, שכן האחרון כלל

בהשקפת עולמו עיקרון המנוגד לחלוטין לפוזיטיביזם הלניסטי – הוא עֵקרון ה"על־תבונה".

ב־1913 פירסם הקובופוטוריסט אלכסיי קרוצ'וניך את ספרו "שפתון". לשלושת השירים הפותחים את הספר נלוותה הערה המסבירה כי אלה הם "[...] שירים שנכתבו בשפה מומצאת. השוני בינה לבין השפות האחרות – למילותיה אין משמעות קבועה," ולהלן תעתיקם של שניים מהשירים לאותיות לטיניות:

Dyr bul schyl / ubeschur / sku / vy so bu / r l e z .1

Ta sa mae / kha ra bau / saem siu / radub mola al' .2

הספר פורסם בשיטה הליתוגרפית, תוך פסיחה על הסדר, ולווה באיוריו של מיכאיל לרינוב. היתה זו הופעת הבכורה של שירה על־תבונית בספרות הרוסית, ולימים כתב קרוצ'וניך בזיכרונותיו שהספר הזה ידוע יותר ממנו עצמו.

ב"הצהרת המילה כשלעצמה" המנמקת את העל־תבונה בספרות, שיצאה במרוצת אותה שנה, כתב קרוצ'וניך: "המילים גוועות, אך העולם צעיר לנצח. הצייר ראה את העולם בעין חדשה, וכמו האדם הראשון, הוא מכנה את הכול בשמות משלו [...]. המחשבה והדיבור אינם משיגים את חוויית ההשראה, לכן האמן רשאי להתבטא [...]. בשפה נטולת משמעות קבועה (בלתי־קפואה), על־תבונית [...] כל זה אינו מצמצם את האמנות, כי אם דוחף אותה לכבוש שדות חדשים." הרחבת האמנות באמצעות ניסוח מחודש של גבולותיה, באמצעות הפיכת המילה השירית לנושא השירה – זוהי אבן השתייה של היצירה העל־תבונית.

מתוך הגדרה זו מובן כי "כיבושם של שדות חדשים" באמנות ייעשה על ידי חדירת התת־מודע אל אוצר הביטויים הפואטיים ("צעקות, מילות קריאה, נהמות, המהומים, גמגום ילדותי, שמות חיבה, כינויים [...]. מְגִיָה שירית וכישופית [...]. הבלתי־הגיוני, המקרי, הפריצה היצירתית, צירוף המילים המְכֻנִי: פליטות פה, שגיאות דפוס, לְפֶסוּסִים [...]"), שכן, רק התת־מודע נידון בסגולה לאחות את הנתק בין החיים והתחושות המודרניים לבין המילים, הככולות אל התבונה האנושית המזדקנת. מאחר ש"צורה מילולית חדשה מחוללת משמעות חדשה", הרי שמשורר אמתי נוטש את הלשון המוקנית לו בינקותו ועובר לכתוב בשפה הנוצרת באופן כאוטי מתוך השראתו, שֶׁפֶה שתפרוץ את הגבולות הלאומיים שהכתיבו עד כה לשונות העמים. שירה על־

תבונית מעמידה אפוא את הרגש על יסודותיו וחושפת אותו עירום ועריה. אולם ללשון על־תבונית צד אפל, שעליו מיהרו להצביע אויבי הקובופוטוריוזים: זהו תעלול ניהיליסטי המשמיד את הספרות. יחד עם ביטול הספרות שקדמה להם, ביטלו הקובופוטוריסטים את הלשון שבה נוצרה הספרות הזאת, והעלו את הגיבריש על ראש שמחתם. השם הרע שזכו לו הפוטוריסטים בהיסטוריוגרפיה הסובייטית של הספרות הרוסית נובע בראש ובראשונה מן העל־תבונה ומן התופעות הנלוות לה, כגון הציור העל־תבוני הקוביסטי, שפירק את עקרונות האמנות הפיגורטיבית, כשם שהעל־תבונה פירקה את כללי הטעם הטוב בספרות ובלשון.¹² תכונות של רגש, של ריה ושל צבעוניות יחסו לאותיות ולצלילים, ושילובם – המילה – נתפס כיצירה חזותית, שקליטתה אצל הקורא נעשית דרך התחושה, ולא דרך השכל. בשל כך ביכרו הקובופוטוריסטים שלא להעביר את יצירותיהם דרך הסדר המטשטש כל ייחוד, אלא שיכפלו אותן בשיטות ליתוגרפיות או דיניות, המשמרות את תנועת ידו של המשורר או של המאייר, לשם יצירת מגע בלתי־אמצעי בינו לבין עיניו של הקורא. מיזוגו של העיצוב הגרפי עם הטקסט השירי יוצר "חפצון" של ההשראה, המתקשר בעקיפין למחאה הקובופוטוריסטית נגד סמלי האסתטיקה הערטילאיים והנשגבים. קרוצ'וֹניך הוביל את התהליך אל שיאו, ביוצרו קולְזִים מנייר צבעוני כספרי שירה ובהוציאו עשרות ספרונים כתובים בכתב ידו על עמודי מחברת מחוספסים בתפוצה מזערית. הפואמות בבטון־ברזל של קמנסקי משתייכות אף הן לסוגה העל־תבונית בפוטוריוז הרוסי.

תדמיתה הפרועה של העל־תבונה האפילה במקצת על העובדה, כי לסגנון השירי הזה מקורות בספרות מהוגנת יחסית. סוֹנֶט התנועות והצבעים של ארתור רמבו היא דוגמה אחת, אך בולטות ממנה דוגמאותיהם של הקלסיקונים הרוסים מן המאה התשע־עשרה, פיודור טיוטצ'ב ("מחשבה שנאמרה בקול היא דבר כוב") ואפנאסי פט ("הו, לו ללא מילים ניתן היה להתבטא"; "איני יודע מה אגיד, אך השיר נובט הוא"). קנוט המסון, צ'כוב והמחזאי אוסטרובסקי הוזכרו אף הם כמקורות השפעה אפשריים של העל־תבונה. מבין המשוררים בני הזמן צוינו אוסיפ מנדלשטם, שקרא למילה לשוב אל צור מחצבתה, המוזיקה, וקונסטנטין בֶּלְמוֹנט, שלהטוטנות מילולית וצלילית וירטואוזית מאפיינת את שירתו.¹³ אולם כל אלה הם מקורות עקיפים. כראוי לתנועה השואפת לטשטש את ההבדל בין הספרות לחיים, הקובופוטוריוזים מיקדו את מבטו במכמני הלשון המדוברת, ובמיוחד בתופעות של לשון עממית

המשוחררת מעֲכָבוֹת המשמעות. שפת השירה הקובוֹפוֹטוריסטית שאבה מלשון הפעוטות⁴¹ ומן הפולקלור הרוסי – מזמורי כישוף ולחש מחד גיסא ונוסחות התפילה של הכתות המיסטיות הרוסיות, המהוות מעין שפת סוד בקרב קהילת הכת, מאידך גיסא. החטיבות הלשוניות האלה נתפסו בעיני הקובוֹפוֹטוריסטים כמטמונים של ידע אינטואיטיבי הפוסח על הפער שבין התבונה לרגש.

המתודה העל־תבונית פירושה קילוף גלעינה של המילה מְקִלֶפֶת המשמעויות המצטברות שנספחו אליה לאורך הדורות. בסֶלֶקם את תוכנה התבוני של המילה, נותרו משוררי העל־תבונה עם היסוד המילולי הפונטי, המורכב לשיטתם מן הצליל ומן הצבע, וכך קבעו את הַתְּזוֹה הפרדוקסלית המרכזית של הקובוֹפוֹטוריום העל־תבוני: המובן המילולי המקובל נעדר למעשה כל משמעות. מה שנחשב עד כה ליופי, הוא לאֲמַתוֹ של דבר התגלמות הכיעור, והאנטי־אסתטיקה של העל־תבונה היא האסתטיקה העילאית. במאמרו "שחרור המילה" עיגן בנדיקט ליבשיץ את העל־תבונה עיגון תיאורטי, בטענו כי העל־תבונה היא שינוי של זווית הראייה על האמצעים הספרותיים, שינוי המבטל קטגוריות בנות אלפי שנים כ"אָפּוֹס", "דרמה" ו"ליריקה". ליבשיץ יצא נגד המקלים ראש בחשיבותו של הקובוֹפוֹטוריום, שגרסו כי הוא מסתכם ביצירת מילים חסרות פשר על ידי הדבקה אקראית של תנועות ושל עיצורים אלה לאלה. כנגד גישה פשטנית זו הזהירו גם ואדים שרשנביץ' ואיגור טרנטייב, חבר הקבוצה העל־תבונית "41⁰", שכתב כי "השפה העל־תבונית מסוכנת: היא תקטול כל כותב שירים שאינו משורר." לדבריהם ניתן חיווק במציאות – דווקא כתיבה על טהרת הג'בריש לא תפסה את המקום המרכזי בְּעֵל־תבונה, שתחת כנפיה הסתופפו כמה אורחות שירה אוונגרדיים. כתיבה בשפה "תבונית" תוך סילופם של כללי הדקדוק, התחביר או הכתיב נחשבה אף היא לכתיבה על־תבונית. גזירתן של מילים חדשות משורשים ומתבניות קיימות, עימום מכוון של משמעות מילולית, רמיזות ממילה למילה הפותחות אופקי קליטה אחרים, עירוב בין אוצר מילים תבוני לאוצר על־תבוני – כל זה נכלל בקטגוריה של העל־תבונה. סגנון מיוחד ביצירה העל־תבונית היה פנייה אל רובדי הלשון הארכאיים, תוך הסתמכות על מטען מילולי שכוח השאוב מן הגוילים הרוסיים של ימי הביניים. אף על פי שייצירות הכתובות בנוסח זה הן למעשה יצירות "תבוניות" לכל דבר ועניין, סרבלן וכְּבֻדוֹתן הכמו־שמאניסטית משייכות אותן בעקפיץ אל העל־תבונה. מאפיין נוסף המייחד את הסוגה הזאת הוא הרצינות הקודרת השורה עליה; זאת בניגוד לעל־תבונה "הרגילה" מבית היוצר של קרוצ'ניך, הנשענת בין היתר

על מסורת ההצחקה הרוסית העממית, ה"סקומורושנה": מעין בידור עממי מוזיקלי-תיאטראלי עתיק, שרווח בשווקים ובירידים. עם זאת, גם בעל-תבונה העלזיה של קרוצ'וניך מסתתר רובד עגום, הבא לידי ביטוי במלחמתו העיקשת נגד הלשון התבונית "המפגרת", מלחמה העלולה לרמוז למעשי חורבן גדולים יותר. "מסוכן", כינה את קרוצ'וניך חברו הקרוב ולימיר חלבניקוב, "עליז ומלא רעל" – זהו המשפט שחרץ עליו דוד בורליוק; ומי אם לא קורניי צ'וקובסקי איבחנו את הקשר הגנטי בין "הניהיליםם" של קרוצ'וניך ליצר ההרס הטמון ב"נפש הרוסית": "מדינה שבה אחרון השתיינים [...] והאישיות הממלכתית הראשונה דוגלים [...] בסיסמה אחת: "לא אֶכְפֹּת!" – לא יכולה היתה שלא להוציא מקרבה את קרוצ'וניך."

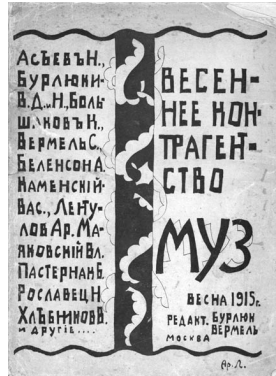
השירה העל-תבונית מיוחסת בראש ובראשונה לקופופוטוריוס, ולקרוצ'וניך בפרט, אך זוהי ראייה שטחית. כמה מן הפוטוריסטים, ששירתם קרובה אל העל-תבונה, השתייכו ל"צנטריפוגה"; חידושיהם הלשוניים של האֶגוֹפוטוריסטים נושקים אף הם לעל-תבונה, אם כי האֶגוֹפוטוריסט היחיד שחיבר שירה על-תבונית מלאה, היה וסיליסק גנדוב. הוא אף הגדיל לעשות בכותבו כי "שקספיר וביירון שלטו יחדיו בשמונים אלף מילים – משורר העתיד הגאון וסיליסק גנדוב שולט מדי רגע ב־800,000,000,001 מילים בריבוע", הכרזה שאם נתייחס אליה בכובד הראש הראוי, תבהיר לנו את האופן שבו הבינו משוררי הפוטוריוס את המהפכה בלשון, שחוללה העל-תבונה.¹⁵ ב־1913 פירסם גנדוב אוסף בן חמש-עשרה "פואמות" תחת הכותרת החדר-משמעת "מוות לאמנות" – ארבע-עשרה מתוכן היו שורה על-תבונית אחת, והאחרונה, "פואמת הסוף", היתה דף לבן נקי. "קריאתה" של הפואמה הזאת בציבור הסתכמה בתנועת יד דוממת. נדע אפוא כי לפני הדאדאיזם והסוריאליזם היתה העל-תבונה הרוסית, ולפני מיצגי השירה המודרניים ו"4.33" של ג'ון קייג' היתה "פואמת הסוף" של המשורר וסיליסק גנדוב.

הפילוסופיה והמדע הרוסי חבים לעל-תבונה כמה מפריצותיהם החשובות. הסנגוריה המשכנעת ביותר על העל-תבונה ניתנה ב־1914 על ידי הבלשן הצעיר ויקטור שקלובסקי במאמרו "הלשון העל-תבונית והשירה", מאמר שבישר את הופעתו של הפורמליזם בחקר הספרות ברוסיה שנים ספורות לאחר מכן. מחקריו האפיים של חלבניקוב בתורת הלשון ובתורת המספרים מתבססים אף הם על עקרונות העל-תבונה, אם כי רוחבם הפיוטי ומעופם הפנטסטי מיוחדים לחלבניקוב.

שני מאפייניה של העל-תבונה – תלותה בשפה הרוסית כמקור להשראה

וכמקור פונטי לצד יומרה לכינונה של שפה בין-לאומית – מוכרחים לבוא לידי התנגשות. דומה כי גם הפוטוריסטים לא פתרו את המתח שבין "לאומיותה" של העל-תבונה ל"על-לאומיותה" המוצהרת: ב"המילה כשלעצמה" כתבו חלבניקוב וקרוצ'וניך על שיר העל-תבונה הראשון ב"שפתון", כי "חמש השורות האלה הן יותר רוסיות-לאומיות מכל שירתו של פושקין". לכאורה הדברים נאמרים על ג'יבריש טהור ו"נהיר" לכול כ־*dyr bul schyl*, אך כבר בדוגמת ביכורים זו לעל-תבונה משתמש קרוצ'וניך בצלילים המצויים לרוב בשפות סלביות (y, sch) ובצירופים, שגם פה המורגל בפונטיקה רוסית מתקשה להגותם. דווקא בשל הרצון שלא לנתק לגמרי את העל-תבונה מן היסוד הלשוני בעל המשמעות, התמוטטה היומרה הפוטוריסטית ליצור לשון שירית עולמית חדשה. לא בכדי נפוצה בפוטוריוזם הרוסי העל-תבונה המתונה יותר מן העל-תבונה הרדיקלית נעדרת המשמעות.

בהקשר הזה יש לתת את הדעת על שאלת הקריאה בשירה זו. כיצד יקרא אדם יצירה על-תבונית? אם הוא רגיש דיו לאתגר שמעמידים בפניו הפוטוריסטים, הוא יישבה בקסמיה של המגיה הצלילית, וכל פירוש שיתן לה ינבע מן הרגש האינטואיטיבי. אולם לרוב הקורא רואה פְּעֻלַת־תבונה משוכה, שיש לדלג עליה. הוא יתמודד עם העל-תבונה דרך זיהוי מילותיה עם מילים רוסיות מוכרות באמצעות דמיון צלילי המאפשר "להלביש" משמעות על שירה הכופרת במשמעות. הוא ינסה להסביר לעצמו את הכתוב באמצעות שליפתם של מובנים שונים ומשונים הנרמזים בכתב החידה העל-תבוני, אם הכתוב מעודד אותו לכך ואם לאו. כך נלכדת העל-תבונה הבלתי-לאומית כביכול במלכודת של השפה הלאומית "המוגבלת". שחרור השפה והאמנות הוא מטלה הרוכצת על כתפי הסופר והמשורר לכדו, ובדרך כלל הוא אינו מעביר את שרביט המאבק לקוראיו. מבחינה זו, יצירה על-תבונית היא יצירה מושלמת: היא אינה ניתנת לעיבוד נוסף.



שער הקובץ הפוטוריסטי "סוכנות הגג האביבית של המוות", 1915

- 1 כך תירגם עמינדב דיקמן את המונח הרוסי "будетляне".
- 2 שמה של הקבוצה העתידאית בספרות.
- 3 לתרגומו של מכתב זה ראו עמוד 112.
- 4 ראו שיר זה במבחר שירי הפוטוריוזם הרוסי שלהלן, עמוד 82.
- 5 הקו הזה ביצירתו של בורליוק הביא את צ'וקובסקי להאשימו בתשוקת מוות. התפיסה הזאת היא חד-צדדית במקרה הטוב, שכן לבורליוק שירים רבים המשבחים את הפריין ואת הצמיחה. בנדיקט ליבשיץ תיאר בויכרונותיו את תאוות החיים והגילוי הבלתי-מרוסנת של בורליוק, ועורכי קובץ שיריו (2002) מסכמים את יצירתו כ"שיר הלל שמת, מלא רֶעֶב לחיים".
- 6 לתרגום הפרולוג והמערכה הראשונה של מחזה זה (מרוסית): עמנואל גלמן) ראו עמ' 98.
- 7 דבריו של סטלין על מיאקובסקי ב־1935.
- 8 עם אנשי התנועה הקובופוטוריסטית הרוסית נמנו נשים לא מעטות, כמו נטליה גונצ'רובה, אלכסנדרה אקסטר, אולגה רזנובה ואחרות, אך כולן (למעט רזנובה), עסקו בצירוף בלבד.
- 9 לתרגומו של גילוי דעת זה ראו עמוד 110.
- 10 על עיצוב הבמה היו אמונים קוימיר מלביץ' ופבל פילונוב.
- 11 קוזמה פרוטקוב הוא משורר פיקטיבי ש"פעל" באמצע המאה התשע-עשרה, פרי יצירתם של אלכסיי טולסטוי ושל האחים ז'מצ'וז'ניקוב. שיריו, מחזותיו ומשלו, ספק רציניים, ספק היתוליים, הם אבן דרך בסטירה הרוסית.
- 12 נזכור שהריאליזם נחשב לז'אנר המועדף בעיני הסוציולוגים הסובייטים של האמנות.
- 13 ראו שירו של פֶלְמוֹנט, "קולו של השטן", בגיליון "הו!" 4 (עמ' 104).
- 14 בהקשר זה ראוי לציין את הספר "חזיונים", המורכב מיצירותיו של קרוצ'ונין ומשיריה של זינה ו' בת האחת-עשרה, ואת לקט השירים והציונים מעשה ידי ילדים שפירסם קרוצ'ונין; כמו כן, הליריקה של לינה גורו מתאפיינת בלשון "מתיילדת", המדגישה את מיתוס אימהותה מוכת השכול.
- 15 קרוצ'ונין לא טמן ידו בצלחת, בטענו כי ב־27 באפריל, בשעה שלוש אחר הצהריים, השתלטתי בן-רצע על כל השפות על בוריין. כזהו משורר ההווה. אני מפרסם את שירי בלשונות היפנית, הספרדית והיהודית."