

Principy futurismu a kubofuturismu v poezii raného Vladimira Majakovského



Jana Kitzlerová

Univerzita Karlova

THE PRINCIPLES OF FUTURISM AND CUBOFUTURISM IN THE EARLY POETRY OF V. V. MAYAKOVSKY

This paper surveys the principles according to which futurists and cubofuturists created their works of art (predominantly paintings and sculptures), and focuses on the conscious use of these rules in the early poetry of Vladimir Mayakovsky. This is shown in detail on two of Mayakovsky's poems dating from 1913, *В Авто* and *Из улицы в улицу*. The linguistic analysis comprises especially Mayakovsky's use of metaphor, the verbal forms, as well as the graphic level of his poems.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Futurismus — kubofuturismus — V. V. Majakovskij — výtvarné umění — lingvistická analýza
Futurism — Cubofuturism — V. V. Mayakovsky — Metaphor — Verbs — Linguistic analysis

Fakt, že výtvarné i slovesné projevy uměleckého proudu, který je nejčastěji označován jako futurismus, jsou často vzájemně propojeny a lze v nich odhalit totožné principy i postupy, je dnes již zcela nezpochybnitelný.¹ O všestranném sepětí mezi oběma oblastmi nejen explicitně hovořili mnozí výtvarní i slovesní umělci,² ale lze ho přesvědčivě doložit také na základě analýzy jejich díla. Dobrým příkladem může být raná tvorba Vladimíra Majakovského.

- 1 Výtvarný futurismus by bylo vhodné v ruském prostředí nazývat spíše kubofuturismem, neboť o čistých projevech futurismu, jak je známe z Itálie, v Rusku hovořit nelze. Viz Bobrinskaja 2000, s. 28: „Ruský futurismus neustále balancoval mezi několika proudy: neoprimitivismem a kubismem, symbolismem a neoimpresionismem.“ K dané problematice srov. dále též 2000. O kubofuturismu hovoří i Zdeněk Mathauser v souvislosti se slovesným uměním: „Z hlediska sdvigu zjišťujeme, že futuristická mnohovýznamovost není motivována různými rovinami plastického obrazu (a s nimi souvisejícími různými vrstvami ontologickými) jako v symbolismu, nýbrž různými ploškami ‚sdvignuté‘ struktury rozvinuté v jediné rovině (srov. např. Majakovského u-lica lica u dogov godov rez-če če-rez, obdobně ‚sdvignutým‘ ploškám na kubofuturistickém plátně).“ Viz Mathauser 1973, s. 288.
- 2 Srov. Majakovskij 1968, sv. I, s. 365: „Analogické cesty vedoucí k vybudování umělecké skutečnosti v malířství a poezii.“ Dále v *Manifestu futuristických malířů* je například jasně formulováno i následující prohlášení: „...v malířství je naprostou nutností vrozený komplementarismus, tak jako v poezii volný verš a v hudbě polyfonie...“ Viz Lamač 1968, s. 129.



Na příkladu vybraných Majakovského veršů se pokusím ukázat, že provázanost slovesného a výtvarného umění se ve futurismu týká nejen plánu motivického a sémantického, na což již upozornili někteří badatelé,³ ale že tytéž postupy a principy, které výtvarní umělci hlásící se k futurismu uplatňovali ve své tvorbě (zejména prolínání obrazů, jejich rozložení na jednotlivé dynamické fáze, důraz na tuto dynamiku u zobrazovaného předmětu), užíval s úspěchem rovněž Majakovskij ve výstavbě své poezie. Jako materiál poslouží Majakovského básně z roku 1913,⁴ které bezprostředně reagovaly na požadavky, jež nové futuristické hnutí formulovalo,⁵ a které futuristické poetice zaměřené na městské prostředí odpovídají rovněž svým tématem. Právě na těchto Majakovského básních je jasné patrné, jak nové náměty, jež futurismus vnesl do umění, pronikají nejen do sféry vizuálního, ale rovněž slovesného obrazu a že minimálně v Majakovského případech můžeme rovněž konstatovat shodné principy v procesu jejich konstruování.

Futurismus, jež jako jeden z proudů avantgardy odstartoval Marinettiho manifest z 20. února 1909, našel své zastánce především v Itálii a Rusku. Jak však dokládají mnozí badatelé i pamětníci, ruští futuristé ani sám Majakovskij později s Marinettim společnou řeč nenašli.⁶ Co však bylo italským i ruským futuristům bezpochyby společné, byla touha dekonstruovat minulost,⁷ odmítnout vše dřívější a hledat estetickou hodnotu v oblastech, kde ji dříve nacházel jen málokdo, například v pohybu, rychlosti,⁸ a především v městském industriálním prostředí a jeho motivech. Novou poetiku shrnuje výstižně sám Majakovskij, který volá po slovech rychlých a úsečných, jež si městský nervní život žádá.⁹

Pokud jde o výtvarné umění, zpracování futuristických obrazů i plastik bylo nejčastěji definováno třemi postupy, které je významně odlišují od předchozích umělec-

3 K danému tématu srovnej především práce Stapanian 1982, s. 174–186, a Stahlberger 1964. Rovněž Viktor Šklovskij explicitně říká o Majakovského poezii: „používal (Majakovskij) metody současného malířství.“ Viz Šklovskij 1972, s. 35.

4 Především básně *V autě* (*В авто*); *Z ulice na ulici* (*Из улицы в улицу*); dále též *Vývěsním štítům* (*Вывескам*) a *Peklo města* (*Адущее зорода*), srov. Majakovskij 1968, tom I, s. 16–17, 19, 28 a 31.

5 K tomuto roku se ostatně váží mnohé z aktivit futuristů, například jejich slavné procházky po Kuzněckém mostě, uvedení Majakovského her v divadle či řada futuristických večírků a debat. Bobrinskaja explicitně uvádí: „Tři roky, od roku 1912 do roku 1914, můžeme považovat za období nejvyšší aktivity ruského futurismu.“ Srov. Bobrinskaja 2000, s. 29.

6 Srov. Markov 2000; Chardžijev 2006; týž 2009; Bobrinskaja 2000.

7 O ahistorismu jako jednom z rysů (slovesného) futurismu mluví již v roce 1939 V. Michajlovskij, srov. Michajlovskij 1939, s. 355.

8 Ve výtvarném umění to bylo především prostřednictvím rozložení pohybu na jednotlivé dynamické fáze, které se opakovaly, což je dobře patrné nejen na obrazech, ale i na plastikách, jak o tom svědčí například práce známého italského autora Umberta Boccioniho (novou poetiku potvrzují již některé názvy jeho děl, kupříkladu obraz *Dynamika cyklisty* či socha *Formy plynulosti* z roku 1913).

9 „Nervózní městský život si žádá slova rychlá, krátká, úsečná.“ Výrok Majakovského zaznamenan u Markova 2000, s. 157. Dále též srov. Majakovskij 1955. Majakovskij se ovšem ve svých polemických statích často vyjadřuje právě i k výtvarnému umění. Srovnej např.: Majakovskij 1918–1930. [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/m/majakovskij_w_w/text_0840.shtml>.



kých děl i od způsobů, jakými byla vytvářena. Prvním je snaha odstranit rozdíl mezi předmětem v klidu a v pohybu, tzv. kinestezie, vedoucí až k tzv. univerzálnímu dynamismu a totálnímu pohybu,¹⁰ který by postihoval veškeré vztahy mezi formami.¹¹ Druhým je již zmíněné prolínání obrazů, kdy jednotlivé (mnohdy statické) předměty i osoby navzájem harmonují a splývají v jeden celek (častá je rovněž snaha o postižení časových a prostorových průniků), což je někdy podmíněno tzv. synestezí.¹² Posledním postupem, který částečně souvisí se dvěma předešlými, je konečně úsilí o zachycení dynamiky,¹³ a to jak pokud jde o faktický pohyb, tak pohyb symbolický, tedy o postižení vnitřní změny.¹⁴

Některé z těchto především výtvarných principů Majakovskij s úspěchem přenáší do oblasti poezie a rovněž je zde uplatňuje:¹⁵ jde především o užívání množství sloves pohybu, aby umocnil dojem zvýšené hybnosti a ožívování statických předmětů, a dále též o užití metafory, která je zde mimo jiné zdrojem prolínání obrazů. Metafora je zdrojem prolínání obrazů, protože je sice ze své podstaty nástrojem, s jehož pomocí dochází k přenesení pojmenování, avšak tento přenos zároveň výchozí obraz neruší, ale naopak představuje spojnicí mezi počáteční a výslednou představou. Pojícím elementem metaforického přenosu bývá většinou objekt metafory, tj. nejčastěji

10 Srov. bod 16 v *Manifestu futuristických malířů*, česky in Lamač 1968, s. 129.

11 Srov. ve dvou bodech futuristického manifestu: „Předměty v pohybu se nepřetržitě zmnožují, deformují, pronásledují, jako kupředu spějící rytmy v prostoru... V našem manifestu jsme vysvětlili, že je třeba vyjadřovat dynamický pocit, to znamená zvláštní rytmus každého předmětu, jeho latentní pohybovou tendenci, či ještě lépe: jeho vnitřní sílu. Tyto silokřivky musí se diváka zmocnit a strhnout jej s sebou, přinutit jej aby se zúčastnil boje. Všechny předměty směřují svými silokřivkami k neohraničenému...“ Citováno podle Lamač 1968, s. 126–127.

12 Synestezii ve svých tezí futuristé vztahovali především k psychickým stavům v uměleckém díle, kterými je zasažen subjekt díla a zároveň divák: „...To je simultaneita okolí, znamenající přemístění a rozložení předmětů, rozrušení a splývání detailů. Aby divák mohl žít uprostřed obrazu, musí obraz syntetizovat vše, nač si vzpomíná a co vidí.“ Citováno u Lamač 1968, s. 124–125. O fenomén synestezie se aktivně zajímali i slovesní umělci, kteří usouvztažňovali některé hlásky s barvami a v této své vokalicko-konsonantické definici hlásek se často značně rozcházeli (což byl zejména případ symbolistů a futuristů). V. Chlebnikov je pak znám jako největší experimentátor na tomto poli, i když on sám tyto hříčky nepovažoval za nosné pro další práci. K tématu srov. Poljakov 1986, s. 5–35.

13 „Věřím, že spojení realistických a dynamických elementů, ...se všemi jejich kvalitativními souvislostmi a specifickými rozdílnostmi, poskytne malířství bohatší výrazové možnosti.“ Vyjádření G. Severiniho citováno u Lamač 1968, s. 130.

14 Tuto často především vnitřní změnu lze postihnout jak ve výtvarném, tak ve slovesném umění; v oblasti výtvarné můžeme uvést například koláž Carla Carry *Intervencionistická demonstrace* z roku 1914, ve které je kruh vykládán jako symbol pohybu či změny, v oblasti slovesné uvedme jako příklad Majakovského báseň *А вы могли бы?* (*Kto nokturno z vas...*), v jejíž první části Majakovskij rovněž poukazuje na změnu, na které se lyrický subjekt podílí: „Я сразу смазал карту будня“ („Polil jsem náhle mapu všedna,“, překlad J. Tauerera, Majakovskij 1956, sv. I, s. 48). K této problematice u Majakovského srov. Kitzlerová 2014, s. 36.

15 O provázanosti slovesného a výtvarného umění u Majakovského srov. Kitzlerová 2012, s. 51–74.



ústřední slovo, které z jedné strany metaforický přenos podmínilo a následně samo transformaci podlehl. Přesto se však jedná o jeden a týž objekt, jednu a tutéž dominantu, která zapříčinila, že byly nově propojeny dva související, dříve však na sobě nezávislé obrazy.

Kubofuturistické principy výstavby objektu se na faktuře Majakovského veršů projevují především formálními znaky, jako je dělení slov: jednotlivá slova jsou buď členěna na jednom řádku pomocí pomlček, nebo je jedno slovo umístováno na několik řádků zároveň.¹⁶ V neposlední řadě Majakovskij uplatňuje futuristické principy užívané ve výtvarném umění i tím, že ve zvýšené míře užívá specifické skupiny konsonantů, nebo tyto konsonanty umísťuje na specifické místo ve verši.¹⁷

Konkrétní užití futuristických výtvarných postupů při tvorbě veršů ukáží nejprve na Majakovského básni *V autě*¹⁸ (*В авто*), kde lze nalézt všechny výše uvedené kubo-futuristické strategie.

В АВТО
 «Какая очаровательная ночь!»
 «Эта,
 (указывает на девушку),
 что была вчера,
 та?»
 Выговорили на тротуаре
 «поч-
 перекинулось на шины
 та».
 Город вывернулся вдруг.
 Пьяный на шляпы полез.
 Вывески разинули испуг.
 Выплювывали
 то «О»,
 то «S».
 А на горе,
 где плакало темно
 и город
 робкий прилез,
 поверилось:
 обрюзгло «О»
 и гадко покорное «S».

V souladu s futuristickými zásadami Majakovskij zintenzivňuje dojem živosti a umocňuje zdání pohybu, a to vnějšího i vnitřního, pomocí sloves pohybu (ползти, прилечь / plazit se, přilézt). Tato slovesa se v obou případech váží k substantivu город: město je jimi personifikováno a je mu propůjčena hybnost. V úseku se slove-

16 Srov. výše Mathauserovo tvrzení citované v pozn. 1.

17 K Majakovského zálibě v omezené skupině hlásek srov. Chardžijev 1973, s. 537–548.

18 Majakovskij 1968, sv. I, s. 31.

sem ползти („Город вывернулся вдруг. / Пьяный на шляпы полез.“) se navíc zdá, že Majakovskij zachází ještě dále a město nejen ožívuje, ale přidává mu i jakýsi běsovský charakter, v souladu s futuristickou poetikou vytváří představu opilého města — пьяный город. Na vnější i vnitřní transformaci, které podlehlí jak lidé (девушка / dívka), tak neživé předměty (почта / pošta),¹⁹ je v básni upozorněno dvěma různými způsoby. První z nich je blízký kubofuturistické dekonstrukci obrazu na jednotlivé fragmenty či plošky, na které je rozložena výpověď: „Эта, / (указывает на девушку), / что была вчера, / та?“. Dvě ukazovací zájmena (эта, та), jež spolu ve výpovědi souvisejí, jsou postavena samostatně na řádek, za druhým z nich je umístěn otazník, který završuje celou výpověď, ale zcela jistě se váže i k zájmenu samotnému, neboť je spolu s ním na řádku osamostatněn. Takto vybudovaná struktura nejenže odpovídá kubofuturistickým principům výtvarného rozložení obrazu, ale související ukazovací zájmena, první užívané při ukazování na předmět blízký, druhé pak na předmět vzdálený, doprovázena interpunkčním znaménkem rovněž evokují patrně především vnitřní změnu, jež je však díky otazníku částečně limitována: dívka, která ještě včera byla tamtou (та) dívkou, se proměnila na tuto (эта). Proměna dívky je postižena jako proces přiblížení, ještě včera vzdálený (snad i neznámý) objekt byl dnes subjektu přiblížen. Tato transformace, a to patrně jak v prostoru, tak i čase, je pak zachycena právě na zájmenné úrovni a podobá se výtvarné synestezii. Objekt — dívka — je zájmenně přiblížen subjektu i čtenáři, pro kterého se má najednou dívka jevit známější než dříve.²⁰

Rozložení obrazu je patrné rovněž na úrovni hláskové: Majakovskij umísťuje jednotlivé hlásky vystupující z vývěsek buď samostatně na řádek, nebo na poslední pozici na řádku, čímž na ně poutá čtenářovu pozornost — tímto umístěním umocňuje jejich význam:²¹ „Вывески разинули испуг. / Выплювывали / то ,О‘ / то ,S‘. // поверилось: / обрызгло ,О‘ / и гадко покорное ,S‘.“ Tento princip tak lze přirovnat k postupům čistě futuristickým, známým například z děl Carrových,²² Sironiových a Severiniových, v Rusku pak u Gončarovové či Rozanovové.²³ Za zmínku stojí užití latinkového znaku, konkrétně hlásky S: můžeme se domnívat, že právě latinková

19 O tomto úseku bude řeč níže.

20 Srov. výše, pozn. pod čarou č. 14.

21 Můžeme se domnívat, že Majakovskij užívá jednotlivé hlásky v básni v souladu s prohlášením uveřejněným v almanachu *Sádek soudců II*. (*Садек судей II*), kde se mimo jiné říká: „1. Přestali jsme posuzovat strukturu a výslovnost slov podle gramatických pravidel a začali jsme vidět v písmenách vodítka řeči. Rozvíklali jsme větnou skladbu. 2. Počali jsme připisovat obsah slovům podle jejich gramatické a fonetické charakteristiky. b) pojmáme rukopis jako složku básnického impulsu.“ Majakovskij 1956, sv. I, s. 389.

22 Srov. u Carry na jeho koláži s temperou *Intervencionistická demonstrace*, kde je kruh, o kterém byla řeč výše, složen z jednotlivých novinových výstřížků a na jeho pozadí vystupují hlásky a citoslovce, jež jsou interpretovány jako zvuky evokující šumy města i emoční projev jeho obyvatel.

23 Srov. Sironiovu *Futuristickou kompozici* z roku 1915/16, jejíž součástí jsou písmena provedena s písmomalířskou precizností vývěsních městských štítů. Paralely vidíme dále na Severiniho plátně *Severojižní dráha metra* z roku 1912, ve které jsou do obrazu integrovány nápisy pojící se k prostředí stanic dráhy, či u Gonačarovové a jejího *Cyklisty* z roku 1913, ve které cyklista projíždí městskou „krajinou“ na pozadí útržků napsíků.



podoba tohoto konsonantu lépe vyhovovala Majakovského představě vyplivovaného předmětu než tvar tohoto konsonantu v azbuce.

V básni je přítomna i další z futuristických strategií výstavby uměleckého díla, totiž prolínání obrazů, jehož zdrojem je u Majakovského metafora. V básni *V autě* (*В авто*) nacházíme tři metaforické obraty: „Город вывернулся вдруг. // (Вывески) Выплюывали то ‚О‘, то ‚S‘ // (город) робкий прилез.“ Pověšme si, že objektem všech tří metaforických obrátů je město či jeho částí (vývěska); z hlediska Levinova dělení metafor²⁴ se jedná o metaforu, v nichž jsou objektu (slovesně) připisovány vlastnosti jiného objektu. Ve všech případech jsou městu přiřítány lidské vlastnosti či vlastnosti živých tvorů obecně, jedná se tedy o metaforickou personifikaci města nebo jeho částí. Rovněž je zajímavé, jakým způsobem jsou tyto vlastnosti objektům přisuzovány. Děje se tak pomocí dokonavých sloves s vysokou fakticitou, která je dále ve dvou případech prohloubena užitím prefixu *вы-* svědčícím o tom, že děje bylo dosaženo v maximální míře. Tato horní míra slovesného děje pak evokuje jednu z tezí futuristického manifestu hovořící o směřování k neohraničenému.²⁵ Všechna slovesa jsou navíc silně expresivní a touto zvýšenou stylistickou výrazovostí je objektům metaforu připisována charakteristika, kterou lze v daném kontextu rovněž označit za silně citově zabarvenou.

Za nejzajímavější lze v básni považovat úsek: „Выговорили на тротуаре / поч- / перекинулось на шины / та“, na kterém je možné demonstrovat hned několik futuristických i kubofuturistických postupů budování obrazu. První postup, související s výše zmíněnou transformací, je podmíněn volbou konkrétního lexikálního tvaru, slovesa *перекинуться* s významem přenést, stočit se jinam. Užití tohoto slovesa v minulém čase umocňuje dojem faktické završenosti daného děje. Druhou strategií, která se zde uplatňuje zároveň, je rozložení obrazu — substantivum *почта* (pošta) je rozděleno na dva řádky s jedním řádkem vloženým. V takto konstruovaném spojení nalézáme nejen snahu o dynamický rozklad statického předmětu (patrně neonový nápis — název instituce), ale především o zachycení tohoto pohybu v jeho jednotlivých fázích, což Majakovskij provádí pomocí slabičného rozkladu.

Sloveso *перекинуться*, ale i předcházející sloveso *выговорить* (říci, pronést), díky své sémantice a obvyklé spjatosti s živými subjekty dynamizuje a oživuje substantivum *почта* (pošta), u kterého se obě jeho částí (*поч* i *та*) stávají objektem predikátů výpovědí. Skrze tato slovesa je tedy neživý předmět (nápis) nejen oživen, ale díky umístění substantiva do dvou řádků je pozornost upřena právě na jednotlivé fáze změn, kterým podléhá.

Tento úsek lze rovněž interpretovat jako prolínání obrazů na faktuře verše, a to jak v plánu věcném (nápis odrážející se na chodníku i na pneumatice projíždějícího automobilu), tak slovesném, neboť tento nápis z hlediska své syntaktické funkce propojuje dva větné celky.

24 Srov. Levin 1998, s. 456: „V závislosti na způsobu realizace principu srovnání, lze vydělit tři typy metafor: I metaforu, u kterých je objekt metaforu přímo srovnáván s jiným objektem — metaforu-přirovnání...; II metaforu, ve kterých je jeden objekt nahrazován jiným objektem — metaforu-hádkanky...; III metaforu, prostřednictvím kterých je objektu připisována charakteristika jiného objektu...“ Srov. k tomu též Kitzlerová 2014, s. 58–70.

25 Srov. výše, pozn. č. 13.

Pokud jsme se výše pokusili tuto výpověď syntakticky analyzovat, došli jsme k závěru, že jak první část substantiva почта (pošta), tak jeho část druhá plní ve větě formálně funkci objektu. Jestliže však nahlédneme konstrukci jako celek s důrazem především na sémantiku výpovědi, jeví se první část substantiva почта (pošta), která v první části hraje roli objektu, logickým subjektem druhé části výpovědi (поч — logický subjekt predikátu перекинулось / stočit se). Tato subjektovo-objektová funkce jednotlivých částí rozloženého substantiva stmeluje celou výpověď a jednoznačně se podílí na finálním prolnutí výpovědi představeného obrazu.

Druhou básní, jíž se budu zabývat, je již mnohokrát analyzovaná báseň *Z ulice na ulici*²⁶ (*Из улицы в улицу*).

ИЗ УЛИЦЫ В УЛИЦУ

У-

лица.

Лица

у

догов

годов

рез-

че.

Че-

рез

железных коней

с окон бегущих домов

прыгнули первые кубы.

Лебеди шей колокольных,

гнитесь в силках проводов!

В небе жирафий рисунок готов

выпестрить ржавые чубы.

Пестр, как форель,

сын

безузорной пашни.

Фокусник

рельсы

тянет из пасти трамвая,

скрыт циферблатами башни.

Мы завоеваны!

Ванны.

Души.

Лифт.

Лиф души расстегнули,

Тело жгут руки.

Кричи, не кричи:

«Я не хотела!» —

26 Majakovskij 1968, sv. I, s. 16–17.



резок
жгут
муки.
Ветер колючий
трубе
вырывает
дымчатой шерсти клок.
Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок.

Jelikož kubofuturistický rozklad obrazu byl na této básni již opakovaně komentován,²⁷ zaměřím se na dva zbylé slovesné postupy, které jako by opakovaly postupy výtvarné: na metaforu jako zdroj prolínání obrazů a na výběr sloves, která participují na zvýšené dynamice projevující se ve struktuře verše.

Prolínání obrazů, jaké můžeme pozorovat i ve výtvarných projevech futurismu, zprostředkovávají v básni především tři metaforické obraty: „(Че- / рез) / железных коней / (с окон бегущих домов), Лебеди шей колокольных, / (гниются в силках проводов!), (рельсы) / тянет из пасти трамвая а обрат лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок“. První z nich (железный конь / železný kůň) je ustálenou metaforou označující dopravní prostředek, a proto se mu budu věnovat pouze okrajově. Je zajímavé, že ač se tento obrat postupně plně zautomatizoval, stejně jako u dvou následujících příkladů je jeho objektem městský element, který podlehl metaforické změně. Podobně jako u dvou následujících metafor se i v tomto případě jedná o metaforu — srovnání.²⁸ Objekty metafory — opět náležející k městskému inventáři (profil / tvar zvonu, podvozek tramvaje) — jsou přirovnávány k částem zvířecích těl (labutí šije a zvířecí tlama), a skrze toto srovnání ožívány. Poslední metaforický obrat: „лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок“ bychom spíše zařadili k metaforám, ve kterých je objektu metafory (zde adjektivně) připisována vlastnost jiného objektu, v našem případě charakteristika lidská. Tento lidský atribut se, podobně jako v předchozích případech, podílí na oživení městského inventáře (pouliční lampy). Navíc tento metaforický obrat opět přispívá k jakési démonické představě městského prostředí, uvážíme-li Majakovským vytvořený obraz, v jehož ústředí stojí atribut — dámská punčocha (чулок) — temnota, kterou pouliční lampy (фонарь) svým svitem rozkošnický (сладострастно) svléká z ulice. Na rozdíl od předešlých metaforických obrátů z básně *В авто (V autě)*, u nichž jsme pozorovali přenesení vlastností z objektu na objekt, zde převažuje jiný typ metaforické transformace — srovnání, ten však v posledku vede k totožnému výslednému prolnutí obrazů. Tak jako v předešlých případech je i zde výsledkem metaforizace oživení statické věci,

²⁷ Srov. výše pozn. 1, a dále zejména Stapanian 1986, s. 69–102. S upozorněním na Malevičův názor se jako o úspěšném kubofuturistickém experimentu na příkladu této básně vyjadřuje již Šklovskij, viz Šklovskij 1974, sv. III, s. 30.

²⁸ Srov. výše Levinovu kategorizaci metafor, pozn. 18.

a to propojením dvou obrazů: představy neživého předmětu a člověka či zvířete, a to v obou typech metafor.

Rovněž slovesná část, podobně jako v první analyzované básni, je nasycena slovesy, která bychom mohli přiřadit do kategorie sloves pohybu či sloves pohyb potíhujících. Slovesa прыгнуть (skočit), гнуться (ohnout se), вырывать (zvracet),²⁹ тянуть (táhnout) i jedno participium³⁰ (бегущий / běžící) zajišťují dojem zvýšené dynamiky obrazů. Všechna slovesa (i slovesné adjektivum) se pak opět pojí s objekty vyrůstajícími z městské struktury (бегущий дом / běžící dům, прыгнули кубы / skočily kvádry, рельсы тянут / koleje táhnou, труба вырывает дымчатый клочок / komín zvrací chuchvalec dýmu), tyto objekty jsou jejich prostřednictvím ožívovány a dynamizovány. Statické předměty (dům, kvádr či krychle,³¹ koleje a komín) jsou aktivovány a dávají se do pohybu. Majakovskij těmito slovesy zcela v souladu s principy a tezemi futurismu ruší rozdíl mezi statickým a dynamickým předmětem, mezi objektem v klidu a v pohybu.

Obecně lze říci, že metafora se stává zdrojem prolínání obrazů i v jiných Majakovského básních tohoto období. Například v básni Пекло města³² (Адище города) nalzáme tři metaforické obraty: „Рыжие дьяволы, вздымались автомобили, // трамвай с разбега взметнул зрачки, // крикнул аэроплан“³³ („Vzperjatí zrzaví ďábli-automobily // tramvaj s rozběhu vykoukla rozpustile // tu zakřičel aeroplán a tam se zřítíl“).³⁴ První z nich je metafora-srovnání, ve které jsou neživé předměty opět ožívovány na základě srovnání s plavými ďábly, v dalších jsou objektu metafor připisovány vlastnosti jiného objektu, a to prostřednictvím sloves (взметнуть, крикнуть), podobně jako tomu bylo v básni В аэро (V autě). Objekt metafor je ožívován a uváděn do pohybu prostřednictvím sloves, která se obvykle pojí s živými tvory. V jednom metaforickém obratu je navíc užito slovesa pohybu (взметнуть), které se dále podílí na zvýšené dynamice celého obratu i obrazu.

V básni Z ulice³⁵ (Уличное)³⁶ a také v básni Мы³⁷ (Мы)³⁸ se setkáváme s jiným typem metafor, jejichž prostřednictvím jsou objektu připisovány vlastnosti jiného objektu: „Ходьбой усталые трамваи, / кривая площадь кралась близко, а на ссохшихся губах каналов“ („Tramvaje schřadlé putováním // Svě zbylé oko nazvedá / náměstí. Krade se a hrbí.“ a „na vyprahlých rtech přístavních zdí“).³⁹ Vidíme, že

29 V daném kontextovém zapojení by bylo možné i sloveso вырывать chápat jako sloveso popisující pohyb.

30 Participium jakožto neurčitý jmenný tvar slovesa do tohoto výčtu přiřazujeme na základě jeho větné funkce, která je blízká funkci sloves.

31 V souvislosti se substantivem, které je tvořeno od základu куб-, je možná rovněž interpretace spojení „прыгнули первые кубы“ jako slovní hříčky upozorňující na kubofuturistickou poetiku básně.

32 Již samotný název básně je metaforou-srovnáním.

33 Majakovskij 1968, sv. I, s. 28.

34 Český překlad J. Taufera in Majakovskij 1956, sv. I, s. 63.

35 Český překlad J. Taufera in Majakovskij 1956, sv. I, s. 47.

36 Majakovskij 1968, sv. I, s. 15.

37 Český překlad J. Taufera in Majakovskij 1956, sv. I, s. 61.

38 Majakovskij 1968, sv. I, s. 26.

39 Тамтёж, s. 47 a 61.



vlastnosti jiného objektu jsou objektu zmiňovaných metaforických obrátů přisuzovány hned několika různými lexikálními tvary, adjektivně (усталый), slovesně (красться) i substantivně (рыба), čímž dochází rovněž k oživení objektu metaforu, a to díky volbě lexikálních jednotek, které se obvykle pojí s živými bytostmi, nejčastěji s člověkem. Podobně jako výše je i zde použito sloveso, které bychom mohli přiřadit ke skupině sloves pohybu (красться), což jen zintenzivňuje živost celého obrazu. Vidíme tak, že všechny typy metafor, užívané Majakovským ve verších sledovaného období, jsou voleny s jednoznačným záměrem nejen dosáhnout prolnutí dvou obrazů, ale též oživit a dynamizovat objekt metaforu.

Na ožívování i personifikaci městských objektů se v Majakovského poezii sledovaného období podílejí slovesa pohybu. Patrné je to například v básni *Вывескам (Vývěsním štítům)*, ve které se tato strategie užívá pro oživení jednotlivých písmen vývěsních štítů: „ползти, закружить — Под флейту золоченой буквы / полезут копченые сиги // А если веселостью песей / закружат созвездия ‚Магги‘ —“⁴⁰ („Pod flétny pozlacených liter / se začnou uzení pstruzi slézat // A začne-li veselý ruch vzrůstat / a zavíří souhvězdí ‚Maggi‘“).⁴¹

Jak jsme viděli na několika příkladech, Majakovskij ve své poezii vynalézavě uplatňuje minimálně tři ze zásad výstavby díla, které požadoval především výtvarný futurismus. Pomocí intenzivnějšího užívání sloves pohybu dynamizuje jednotlivé obrazy své poezie. Rozdíl mezi statickým a dynamickým navíc stírá tím, že objekty, které se v básních vyskytují a jež často vyrůstají z městského prostředí, personifikuje či jinak oživuje, a to právě prostřednictvím těchto sloves. V jeho verších se pohyb často přenáší i do nitra objektů, postihovány jsou rovněž vnitřní změny subjektů i objektů. Na této vnitřní transformaci se mnohdy podílejí i další jazykové prostředky, v analyzovaných případech to byla kategorie ukazovacích zájmen a také interpunkce.

K personifikaci často dochází také prostřednictvím metaforu, kterou lze ovšem primárně považovat za zdroj prolínání obrazů. Skrze metaforu Majakovskij (městské) struktury oživuje, ale především jsou jejím prostřednictvím budovány spojnice mezi jednotlivými obrazy či fragmenty těchto obrazů. Majakovskij v procesu výstavby metaforických obrátů nejčastěji užívá metaforu, na základě které je objektu metaforu připisována vlastnost jiného objektu a metaforu-srovnání. Výběr právě těchto dvou metaforických kategorií je motivován snahou o prolnutí dvou poetických obrazů a často též požadavkem vdechnout život statickým předmětům pomocí srovnání s živými tvory nebo přenesením znaků živých bytostí na neživé předměty. Volba metaforického přenosu a cíl, kterého je jeho prostřednictvím dosaženo (prolnutí statického a živého objektu i jeho dynamizace), se do značné míry podobá výtvarným postupům futuristů.⁴² Majakovskij ve sledovaných verších neužívá tzv. metafor-hádanek. Lze se domnívat, že je to proto, že by tento typ metaforu autorovi neposkytl tak bezpečně žádoucí efekt, kvůli němuž metaforu Majakovskij používá, tedy efekt prolnutí dvou obrazů, respektive že by metafora-hádanka mohla znesnadnit pochopení těchto průniků. Označit metaforu jako původce prolínání obrazů je zcela na místě, uvážíme-li,

⁴⁰ Majakovskij 1968, sv. I, s. 31.

⁴¹ Český překlad J. Taufera in Majakovskij 1956, sv. I, s. 49.

⁴² Srov. například obraz *Giacomina Bally Dívka běžící po balkoně*, ve kterém se prolíná statický předmět (balkón) a dívka.



že metafora je prostředkem, který umožňuje nalézat a postihovat podobnost mezi věcmi, jak se o metafoře výstižně vyjadřuje již Aristotelés.⁴³

V neposlední řadě Majakovskij — plně v souladu s kubofuturistickými zásadami — dekonstruuje části i celky obrazů své poezie. Činí tak povětšinou formálními postupy, rozkladem slov na několik řádků, nebo jejich psaním v řádku přes pomlčku. Pozdějším projevem, který by snad k tomuto kubofuturistickému principu bylo možné rovněž vztáhnout, je Majakovského „lesenka“, tedy specifická grafická veršová úprava.

Kubofuturismus a futurismus se mezi avantgardními uměleckými směry začaly intenzivně prosazovat v prvních dekádách 20. století, a přestože neměly dostatek času, aby se mohly plně rozvinout, zřetelné stopy zanechaly jak na výtvarné, tak slovesné umělecké produkci své doby. I z toho je patrné, že futurismus představoval v nejširším slova smyslu společenský program procházející napříč všemi uměleckými disciplínami. V této době zahájil svou uměleckou kariéru i Vladimír Majakovskij, přičemž na jejím počátku stálo právě studium výtvarného umění. Snad se i u Majakovského (a nejen u italských futuristů)⁴⁴ tento raný zápal pro vizuální umění promítl i do následující slovesné tvorby, která jej proslavila. Jak jsem se snažila ukázat na předchozí analýze především dvou vybraných básní tohoto období, ve své veršové produkci vzniklé kolem roku 1913 Majakovskij dokázal s úspěchem uplatnit mnohé z principů výstavby obrazu, po kterých volali především výtvarní futuristé.

LITERATURA

- Aristotelés. *Poetika*. Přel. M. Mráz. Praha : Svoboda, 1996.
- Bobrinskaja, Jekaterina Aleksandrovna. *Futurizm i kubofuturizm*. Moskva : Galart, 2000.
- Folejewski, Zbigniew. *Futurism and Its Place in the Development of Modern Poetry*. Ottawa : University of Ottawa Press, 1980.
- Chardžijev, Nikolaj Ivanovič. „Zametki o Majakovskom“. In *Slavic Poetic: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Eds. Roman Jakobson — Cornelis Hendrik van Schooneveld — Dean S. Worth. The Hague — Paris : Mouton, 1973, s. 537–548.
- Chardžijev, Nikolaj Ivanovič. *Ot Majakovskogo do Kručenycha: izbrannyje raboty o ruskom futurizme*. Moskva : Gileja, 2006.
- Kitzlerova, Jana. „K mestu lozungov v poezii i izobrazitel'nom iskusstve Majakovskogo (1917–1918 godov)“. *Anzeiger für slavische Philologie*, 40, 2012, s. 51–74.
- Kitzlerová, Jana. *Od slova k revoluci. Poetický svět raného Majakovského prizmatem lingvistické analýzy*. Praha : Karolinum, 2014.
- Levin, Jurij Iosifovič. „Struktura ruskoj metafory“. In *Izbranyje trudy, Poetika. Semiotika*. Moskva : Jazyki ruskog kul'tury, 1998, s. 454–463.

43 Srov. u Aristotela: „To jediné totiž nelze převzít od někoho jiného, a naopak to svědčí o talentu; tvořit dobré metafory totiž znamená vystihovat podobnost mezi věcmi.“ Aristotelés 1996, s. 102.

44 „Podobně v Itálii byla interakce mezi poezií a výtvarným uměním velmi silná. Malíři psali a diskutovali o poezii, básníci malovali, publikovaná poezie byla prokládána výtvarnými elementy apod.“ Folejewski 1980, s. 49.



- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič. *Stat'ji i zametki (1918–1930)*. [online]. [cit. 2017-02-15] Dostupné z: (http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0840.shtml).
- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič. *Polnoje sobranije sočinenij*. Tom I. Moskva : Goslitizdat, 1955.
- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič. *Sobranije sočinenij v vos'mi tomach*. Tom I. Moskva : Pravda, 1968.
- Majakovskij, Vladimír Vladimirovič. *Spisy*. Svazek I. Přel. Jiří Taufer. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- Markov, Vladimir Fjedorovič. *Istorija ruskogo futurizma*. Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo Aletejja, 2000.
- Mathauser, Zdeněk. „Mezi stylistikou a ontologií (K problematice ruského symbolismu a futurismu)“. In *Slavic Poetic: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Eds. Roman Jakobson — Cornelis Hendrik van Schooneveld — Dean. S. Worth. The Hague — Paris : Mouton, 1973, s. 283–293.
- Michajlovskij, Boris Vasil'jevič. *Russkaja literatura XX veka*. Moskva : Učpedgiz, 1939.
- Lamač, Miroslav. *Myslenky moderních malířů*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968.
- Poljakov, Mark Jakovljevič. „Velimir Chlebnikov, Mirovozzrenije i poetika“. In Chlebnikov, Velimir. *Tvorenija*. Moskva : Sovetskij pisatel', 1986, s. 5–35.
- Shklovsky, Viktor Borisovich. *Mayakovsky and His Circle*. New York : Pluto Press, 1972.
- Stahlberger, Lawrence L. *The Symbolic System of Majakovskij*. London — Hague — Paris : Mouton & Co., 1964.
- Stapanian, Juliette. R. „V. Majakovskij's 'To Signs' (Vyveskam) — A Cubist 'Signboard' in Verse“. *The Slavic and East European Journal*, 26, 2, 1982, s. 174–186.
- Stapanian, Juliette. R. *Mayakovsky's Cubo-futurist Vision*. Houston : Rice University Press, 1986.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. *Sobranije Sočinenij*. Tom III. Moskva : Chudožestvenaja literatura, 1974.

Jana Kitzlerová (* 1978) je rusistka působící na Ústavu východoevropských studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Dlouhodobě se zabývá lingvistickou analýzou uměleckého textu, především pak poezie V. V. Majakovského (monografie *Od slova k revoluci. Poetický svět raného Majakovského prizmatem lingvistické analýzy*, Praha 2014), a problematikou uměleckého překladu.
E-mail: jana.kitzlerova@ff.cuni.cz.