

## IX. PUŠKINOVSKÉ TRADICE A ANTITRADICE V POÉMÁCH VELEMÍRA CHLEBNIKOVA

Velemír Chlebnikov (1885—1922), jeden z největších experimentátorů poezie 20. století, je typickým autorem přechodného období mezi neoromantismem a básnickou avantgardou. Počátky své tvorby je spjat s ruským symbolismem, především s petrohradským kroužkem Vjačeslava Ivanova, avšak osobní kontakty s právě vznikající skupinou petrohradských futuristů ho přivedly již r. 1910 mezi členy protisymbolistické opozice. Chlebnikova spojuje s futuristy záliba v experimentálním tvoření slov, jemuž sám říká „словотворчество“, kultivace perifrastického stylu ruského klasicismu 18. století,<sup>1</sup> jeho barokní víra, že „владение словом или другой разновидностью знаков дает право на управление событиями“<sup>2</sup>, i jeho přesvědčení, že je jedním z vyvolených „председу земькоуле“<sup>3</sup>. Víra v magickou funkci slova, typická pro středověk, baroko i futurismus, má velmi blízko k Chleb-

---

<sup>1</sup> Н. Степанов, *Велемир Хлебников*. Вступительная статья к изд. В. Хлебникова, *Стихотворения и поэмы*, Сов. писатель, 1960, 62.

<sup>2</sup> И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, гл. *Барокко и футуризм*, Наука, 1977, 133. Jak dokázal Pančenko a Smirnov již dříve, došlo atomizací původní metafory „Slovo boží“, „Slovo“ k rozkladu slova na písmena, což souvisí s Platónovou ideou abecedního fenoménu jako modelu universa, který po něm vyznávala řada dalších filozofů a matematiků včetně Leibnize, jehož nadšeným následovníkem byl matematik Chlebnikov. Básník Chlebnikov svou filozofii existence světa založil na složitých matematických výpočtech. Srov. А. М. Панченко, И. П. Смирнов, *Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала 20 в.*, *Древнерусская литература и русская культура 18—20 вв.*, Наука, Л. 1971, 33—49, hl. 48. Na shody mezi „obratněmi“ (перевертень) Chlebnikova, založenými na „obnažení metatézy, při čemž dochází přirozeně k oslabení smyslového momentu“, s některými obdobnými verši kyjevského barokního básníka 17. stol. Ivana Veličkovského, upozornil již Roman Jakobson ve své knize *Новейшая русская поэзия*. Виктор Хлебников. Прага 1921, 66.

<sup>3</sup> Antimilitaristické smýšlení podnítilo Chlebnikova r. 1916 k pokusu vytvořit „Společnost 317 členů“, které posléze nazval „председы земькоуле“. Členy společnosti se měli stát spisovatelé, vědci, kulturní a političtí představitelé různých zemí a národů. Jeho cílem bylo napomáhat k uskutečnění myšlenky světového bratrství národů. Srov. Н. Степанов, 33.

nikovovým složitým aritmetickým výpočtům, jimiž se snažil odhalit zákony pozemské existence. Barokně futuristickému stylu odpovídá i Chlebnikovova záliba v nemotivovaném směřování minulosti s přítomností a vůbec básnické využití anachronismů.<sup>4</sup> Zdroje Chlebnikovových experimentů můžeme často hledat, podobně jak je tomu i u jiných futuristů, v soudobém kinematografu nebo němém filmu<sup>5</sup> i ve výtvarném umění — především v kubismu a kubo-futurismu.<sup>6</sup> Mnohé Chlebnikovovy stylistické postupy jsou spjaté s jeho symbolistickými počátky. Jak jsme si ukázali v kapitole o ruské secesi, zanechal tento charakteristický dobový styl počátku století výrazné stopy především v jeho mytologických poémách. Setkáváme se v nich s typickou secesní škálou barev, s ornitologickými a zoologickými motivy, s postavami mytologickými či pohádkovými apod.

Chlebnikov ve své poetice navazoval podobně jako další velký básník ruského futurismu Majakovskij na metaforické archetypy ruské středověké literatury. Podle Pančenko a Smirnova<sup>7</sup> tak vyjadřoval svou opozici vůči literární tradici 19. století. Neméně silným inspiračním zdrojem Chlebnikovovy poezie byl i folklór.<sup>8</sup> Svůj blízký vztah k ústní lidové slovesnosti Chlebnikov vyjádřil ve své stati *О пользе изучения сказок* a v dialogu *Учитель и ученик*, v němž se vyznal ze svého nadšení lidovou písní. Potvrdil to i řadou svých idyl, s folklórem bezprostředně spjatých. V tomto směru je Chlebnikov blízký i romantikům 19. stol., především Puškinovi, i když míra jeho konfigurací folklóru je v porovnání s Puškinem značně silnější. Na utváření Chlebnikovových folklórně-stylizovaných poém působil zřejmě i soudobý hudební impresionismus a expresionismus, jejichž inspirační zdroje patřily k obdobně folklórně mytologické oblasti jako zdroje tehdejší poezie (srov. Mallarmé — Debussy, *Faunovo odpoledne* 1892, Puškin, *Faun a pastýřka* 1908, Stravinskij, *Pták ohnivák* 1910, *Svěcení jara* 1913 aj.).

O puškinovských tradicích v básnickém díle Velemíra Chlebnikova psala již soudobá kritika. Klasické prvky v jeho díle byly častým předmětem diskusí nedlouho po básnické smrti. Např. v r. 1924 G. Vinokurov<sup>9</sup> psal o tom, že Chlebnikovův klasicismus není ani pokračováním parnasismu, ani neoklasicistickým navázáním na starou helenistickou tradici. Zdůrazňoval úspěšnost prostoty, pramenící z vlastních zdrojů jeho básnické duše. Nikolaj Stěpanov, pořadatel několika posmrtných vydání V. Chlebnikova a autor jediné sovětské poválečné monografie o Chlebnikovovi<sup>10</sup> píše o vztahu V. Chleb-

<sup>4</sup> И. П. Смирнов, *Художественный смысл*, 122. Р. Якобсон, *tamtéž*, 27.

<sup>5</sup> И. П. Смирнов, *tamtéž*, гл. *Введение в постсимволизм*, 122.

<sup>6</sup> И. П. Смирнов, 110—111. Н. Степанов, *Велемир Хлебников, Жизнь и творчество*, Сов. писатель, М. 1975, гл. *Поэзия и живопись*, 31—33.

<sup>7</sup> А. М. Панченко, И. П. Смирнов, *Метафорические архетипы*.

<sup>8</sup> *Tamtéž*, 35. Н. Степанов, *Велемир Хлебников. Жизнь и творчество*, гл. *Фольклор. Мифология*, 68—78. О Chlebnikovově vztahu k Jižním Slovanům a jejich folklóru srov. А. Е. Парнис, *Южнославянская тема Велемира Хлебникова*. In: *Зарубежные славяне и русская культура*, Наука, Л. 1978, 223—251.

<sup>9</sup> Г. Винокуров, *Хлебников, Русский современник* 1924, № 4, 226.

<sup>10</sup> *Собрание произведений Велемира Хлебникова*, т. 1—5. Под общей ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Изд. писателей в Ленинграде 1928—1933.

nikova k Puškinovu dílu mnohokrát. Zdůrazňuje stejně jako americký badatel Vladimír Markov, tvůrce rozsáhlé a hluboce fundované monografie o Chlebnikovových poémách,<sup>11</sup> že Chlebnikov Puškinovo dílo výborně znal a mnohokrát na ně básnický reagoval. Oba badatelé poukazují na řadu shod v rytmické i rýmové struktuře děl těchto básníků a uvádějí množství přímých citátů Puškinových veršů v Chlebnikovových poémách i dramatech. Sergej Goroděckij cituje ve své studii o Chlebnikovovi jeho vlastní slova, vztahující se k poémám charkovského období: „Vyzkoušel jsem, že bych mohl psát jako Puškin.“<sup>12</sup> V. Markov dokonce nachází shody v evoluci básnické tvorby obou autorů. Puškin začínal fantasticky groteskní poérou *Ruslan a Ludmila*, prošel vlnou zájmu o lidi z primitivního prostředí, jak je tomu v některých jižních poémách, a po exkurzi do historie (*Boris Godunov*)<sup>13</sup> zobrazil soudobý život v *Evženu Oněginovi*. U Chlebnikova spatřuje obdobnou křivku od balady *Vnučka Maluša*, přes primitivistní poémy a historickou skladbu *Chadži-Tarchan* k poémě *Selskoje očarovanije*.<sup>14</sup> Markov však varuje před zjednodušeným pojetím celé problematiky, jež si ještě vyžádá důkladného studia.<sup>15</sup>

Bez podrobné znalosti archívních materiálů<sup>16</sup> a celé literární pozůstalosti V. Chlebnikova nelze toto téma vyčerpát v celé šíři. Pokusíme se pouze nastínit některé problémy, vyplývající z typologického srovnání poém A. S. Puškina a V. Chlebnikova.

Chlebnikovův vztah k Puškinovi a vlastně k celému předchozímu literárnímu vývoji byl zřejmě obdobně složitý a proměnlivý jako jeho poměr k symbolismu nebo secesi. Pod pojmem vztah máme na mysli tvarové analogie v Chlebnikovově díle, nikoli básnickový osobní sympatie nebo antipatie, vyjadřované proklamativně jeho účastí ve futuristickém manifestu *Poščočina obščestvennomu vkusu* (1912, 1913) nebo sborníku *Troje* (1912), obsahujícím puristickou esej A. Kručonycha *Novyje puti slova s podtitulem Jazyk buduščevo. Smerť simvolizmu*. Po výkladu futuristického návrhu jazykových úprav, velmi připomínajících purismus A. S. Šiško va<sup>17</sup> nebo jeho českého

<sup>11</sup> Vladimír Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962.

<sup>12</sup> С. Городецк и й, *Велимир Хлебников*, *Известия* 5/7 1922.

<sup>13</sup> S touto formulací lze polemizovat, protože historické téma Puškina neopouští do konce jeho tvorby.

<sup>14</sup> V. Markov, 120.

<sup>15</sup> Tamtéž, 133. Podle objevu A. Je. Parnise byl Chlebnikov r. 1909 jako student členem známého puškinovského semináře S. A. Vengerova. Op. cit. z pozn. 8, 323.

<sup>16</sup> Většina literární pozůstalosti V. Chlebnikova je v současné době uložena v moskevském literárním Archivu CGALI (Центральный государственный архив), kde jsem měla možnost seznámit se s částí Chlebnikovových rukopisů, jež jsou velmi zajímavé již po formální stránce. Většina veršů je napsána na útržcích papírů. Jejich okraje jsou často ohořelé. Velmi těžce čitelný rukopis je někdy znečištěn velkými kaňkami. Verše občas přerušují nejrůznější poznámky praktického charakteru nebo číslice, svědčící o mystických Chlebnikovových výpočtech. Okraje papírů jsou někdy utrženy. Dnes je těžko odhadnout, co z toho je výsledkem záměrné stylizace, typické pro futuristy, a co je výsledkem kočovného básnickova života. Chlebnikov totiž ukládal všechny své písemnosti do jednoho pytle, s nímž se nikdy nerozlučoval. V případě nouze jej používal i jako podušky. O chaotičnosti Chlebnikovovy pozůstalosti píše všichni jeho vydavatelé, kterým právě tato okolnost způsobovala řadu obtíží.

<sup>17</sup> Ср. Н. Степанов, *Велимир Хлебников*, Москва 1975, 131.

kolegy Václava Rosy, Kručonych prohlašuje: „... после были и Слова о полку Игореве словесное искусство падало, и при Пушкине оно стояло ниже чем при Тредиаковском...“ Jménem ruských futuristů volá: „... бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и прочее, и прочее с паpохода современности, чтобы не отравляли воздух!“<sup>18</sup> Obdobnou formulaci obsahovala i *Poščočina obščestvennomu vkusu*. Pejorativní vztah k poezii 19. století, jmenovitě k Lermontovovi a Puškinovi, vyjadřuje i esej A. Kručonycha a V. Chlebnikova *Слово как таковое*,<sup>19</sup> kde je citováno pětiverší psané novým „budětljanským“ jazykem (abychom použili Chlebnikovova neologismu pro futurismus) s následujícím komentářem: „... кста-ти, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина“<sup>20</sup>. Sborníček pak končí zřejmou parodií A. Kručonycha na Puškinovu slavnou báseň *Svůj pomník vztyčil jsem*.<sup>21</sup> Podíváme-li se však na soudobou tvorbu V. Chlebnikova, přesvědčíme se o tom, že je natolik různotvárná, že přerůstá nejen futuristickou, ale i jakoukoli jinou klasifikaci.<sup>22</sup>

Avšak i proklamativně nihilistický poměr ruských futuristů ke kulturní minulosti vlastního národa byl spíše jednou z forem provokace, typické pro většinu avantgardních směrů 20. století. Na pravou míru uvádí tento vztah jeden z předních představitelů ruské formální školy, jež vyrůstala z obdobných zdrojů jako futurismus, Roman Jakobson. Ještě za svého pobytu v Moskvě napsal r. 1919 studii *Новеjšaja russkaja poezija*, otištěnou o dva roky později v Praze, obsahující fundovanou a dodnes cennou analýzu básnické tvorby Velemíra Chlebnikova. Jakobson zde vystupuje jako mluvčí moderní poezie, za jejíhož předního představitele pokládá Chlebnikova. Některé jeho formulace připomínají futuristy. Tak např. prohlašuje: „... стихи Пушкина, как поэтический факт, сейчас непонятней, невразумительней Маяковского или Хлебникова.“<sup>23</sup> Z dalších výkladů je však zřejmé, že mu nejde o popření významu Puškinova básnického odkazu, nýbrž o kritiku kultu, vedoucího k bezduchému napodobování autora, který byl ve své době stejným novátorem, jakým je Chlebnikov v poezii 20. stol. Jakobson zdůrazňuje nutnost historického přístupu při analýze Puškinových stylistických postupů, jež pro jeho současníky ani pro něho samotného nebyly zdaleka tak „lehké“, jako se to zdá dnes. Svoje stanovisko dokládá řadou citátů z dobové kritiky, jež v Puškinových verších mnohdy slyšela „skřípění při neočekávaných slovních spojeních“.<sup>24</sup> Při analýze Chlebnikovova stylu pak Jakobson na několika místech provádí jeho konfrontaci s Puškinem a dokazuje, že některé postupy, kterých Chlebnikov užívá v obnažené formě, jsou ve své zárodečné podobě přítomny v poetice řady jiných autorů, zvláště však u Puškina.<sup>25</sup>

<sup>18</sup> В. Хлебников, Е. Гуро, А. Крученых, *Трое*, СПб. 1912, 24.

<sup>19</sup> Byla otištěna bez udání místa a roku vydání.

<sup>20</sup> А. Крученых и В. Хлебников, *Слово как таковое*, 9.

<sup>21</sup> А. Крученых, *Памятник*, tamtéž, 14.

<sup>22</sup> Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка. Статьи*, Сов. писатель, 1965, 293. Ср. Н. Степанов, В. Хлебников, 1975, 25—26.

<sup>23</sup> Р. Якобсон, 3.

<sup>24</sup> Jakobson říká: „Ныне Пушкин — предмет домашнего обихода, кладез домашней философии. Стихи Пушкина, как стихи, ныне явно принимаются на веру, окаменшают, став объектом культа... Пушкиноподобные стихи сейчас так же легко печатать, как фальшивые керенки: они лишены самостоятельной ценности и лишь имеют хождение взамен звонкой монеты.“ (4)

<sup>25</sup> Např. neodůvodněné užití motivů v Chlebnikovových poémách И а Е nebo Девий

K problému vědomé návaznosti Chlebnikovovy tvorby na dílo Puškinovo se Jakobson n vrátil ještě nedávno ve studii *Igra v adu u Puškina i Chlebnikova*.<sup>26</sup> Srovnává v ní poema *Hra v pekle (Igra v adu, 1912)*, kterou napsal Chlebnikov spolu s A. Je. Kručonychem, s Puškinovým torzem *Adskaja poema*. Chlebnikov je podle jeho názoru nepochybně znal ze Sebraných spisů A. S. Puškina, vydaných S. A. Vengerovem r. 1908.<sup>27</sup> Jakobson nachází ve Hře v pekle řadu groteskních parafrází Puškinových veršů a kresbiček, doprovázejících text. Upozorňuje na parodii Tafánina snu z Evžena Oněgina a na citace i parafráze básnických textů řady klasiků. Tento fakt ostatně zdůrazňují i oba autoři citovaných monografií Markov a Stěpanov, kteří v Chlebnikovových verších rozpoznali úryvky textů od Slova o pluku Igorově a Danta, přes Lomonosova, Bašuškova, Puškina, Baratynského, Lermontova, Gogola, Ťutčeva, A. K. Tolstého, Někrasova, Feta až po Balmonta, V. Ivanova, Brjusova, Bloka a Majakovského. I když se Chlebnikova poezie formovala pod silným vlivem symbolismu, především A. Bloka, stojí co do kvantity citací na prvním místě právě Puškin. Markov to vysvětluje především literární pamětí Chlebnikova, který byl výborným znalcem Puškinova díla<sup>28</sup> a vášnivým čtenářem.<sup>29</sup> Uvědomíme-li si však množství výpůjček z takové řady autorů, musíme vysovit pochybnost, že jde skutečně jen o náhodné využití veršů kdysi zafixovaných. Odporuje tomu ostatně i výše citovaná stať Jakobsonova, kde jde o analýzu velmi málo známého textu. Při této příležitosti se vybavuje obdobná textová analýza díla Lermontovova, kterou r. 1924 provedl jiný významný představitel ruského formalismu Boris Ejchenbaum.<sup>30</sup> I on našel v Lermontovově tvorbě množství výpůjček z ruských i zahraničních autorů, které jsou ovšem podle slov samotného Lermontova zcela záměrným využitím materiálu. Tento systém textových koláží, jehož zárodek je obsažen již v romantismu, se stal v Chlebnikovově díle, zřejmě pod vlivem soudobého kubismu, jedním z prostředků stylistického ozvláštnění. Vždyť Chlebnikov byl blízkým přítelem předních představitelů ruského kubofuturismu, jako byli bratři Burljukové nebo K. S. Malevič, kteří provázeli svými kresbami futuristické sborníky i Chlebnikovovy samostatné sbírky.<sup>31</sup> Chlebnikov byl velmi vnímavý na podněty soudobého výtvarného umění. Dokonce se sám pokoušel malovat, i když diletantsky<sup>32</sup> a prohlašoval: „Chceme, aby slovo odvážně ná-

bor srovnává s nepatrně motivovanou hádkou Oněgina s Lenským v Evženu Oněginovi, na což upozornil ve své známé kritice již Pisarev. Tamtéž, 29—30. U Puškina Jakobson nachází i obdobu hravosti, s níž Chlebnikov mnohdy vytváří své neologické konstrukce s použitím cizích slov či vlastních jmen. Jako doklad cituje verše z Chlebnikovova dramatu *Мир с конца*, které však v čtyřsvazkovém vydání Chlebnikova z let 1928—1933 chybí:

О, достоевскимо бегущей тучи,  
О, пушкиноты млеющего полдня —

Cituje rovněž komické Puškinovy neologismy: „кюхельбекерно“, „огончарован“, 60.

<sup>26</sup> P. O. Jakobson, *Кембридж, УСА, Игра в аду у Пушкина и Хлебникова. Сравнительное изучение литературы. Сборник статей к 80-летию М. П. Алексеева*, Наука, л. 1976, 35—37.

<sup>27</sup> А. С. Пушкин, *Собрание сочинений*, под ред. С. А. Венгерова, 16 тт., СПб 1907—1915, т. 2, СПб. 1908, с. 85. Textologickým rozbozem bylo později dokázáno, že text torza vydaný Vengerovem obsahuje dva Puškinovy náčrty z různých období jeho tvorby.

<sup>28</sup> Markov, 133.

<sup>29</sup> P. Jakobson, *Игра в аду*, 35.

<sup>30</sup> Борис М. Эйхенбаум, *Лермонтов*, 1924.

<sup>31</sup> Např. pro sb. Трое dělal obálky i kresby v textu K. S. Malevič, stejně jako pro sb. Слово как таковое. Chlebnikovův sborník veršů Рыв provázel svými grafikami Malevič a D. Burljuk atd.

<sup>32</sup> Н. Степанов, *Велимир Хлебников*, 1975, гл. *Поэзия и живопись*, 31.

sledovalo malbu.<sup>33</sup> Schopnost Chlebnikovova výtvarného nazírání potvrdila i analýza jeho textů ve vztahu k secesi.<sup>34</sup>

Ze všeho, co bylo výše řečeno, vyplývá, že zkoumání puškinovských tradic a antitradic v díle V. Chlebnikova je plně oprávněné. Zvláště markantní je to v jeho poémách, jichž Chlebnikov napsal podobně jako Lermontov přes třicet. Pokud bychom k nim připojili jeho dramata, jež jsou obdobně jako u Byrona v podstatě dialogizovanými poémami, zvýšil by se tento počet ještě o dvanáct titulů<sup>35</sup> Zůstaneme-li jen u samotných poém, zjistíme, že téměř ve dvaceti, tedy ve dvou třetinách jeho básnických povídek jsou buď *přímé citáty z Puškina, reminiscence na jeho tvorbu či tvarové analogie*. To je materiál dostatečně obsáhlý, abychom ho mohli použít jako podkladu k širšímu zobecnění.

Určitou návaznost na tradici ruské balady od Puškinovy skladby *Pesň o Veščem Olege* přes Lermontovovu *Rusalku* po Vasilije Šibanova A. K. Tolstého spatřuje Markov v raných Chlebnikovových baladách *Marija Večora* (1907—1908, 1913), *Junonin milenec (Ljubovnik Junony, 1906—1908, 1913)* a *Alčak* (1908, 1914), v němž jsou citovány některé Puškinovy verše. Celkový ráz těchto balad však ukazuje spíše na Chlebnikovo sepětí se soudobým symbolismem. Tak Marija Večora, inspirovaná sebevraždou korunního prince Rudolfa a jeho milenký Mary Vetserové z Pardubic na loveckém zámečku v Mayerlingu r. 1889, je blízká Brjusovově reminiscenci na Žukovského, jak ji vytvořil ve své poémě *Splněné přání (Ispolnënoje obeščanije, 1906—1907; 1908)*. Romantická, projížďka milenců po moři, končící svržením dívky z krymského útesu Alčak, připomíná dvojí podobou dívky a sádrové panny Blokovo drama *Panoptikum (Balagančik, 1906)*. Snad nejvíce souvislostí s groteskní linií Chlebnikovovy následující tvorby, blízké Puškinovým burleskám, má debussyovská mytologizující balada *Junonin milenec*, v níž se neustále prolínají dva ostře kontrastující plány: impresionistický senzualistický a realistický deskriptivní, představovaný jinochovou matkou v čele vesničanů, opatřených vidlemi v honbě za tou courou Junonou. Atmosféru groteskní honičky vyjadřuje následující zvolání matky.

<sup>33</sup> Н. Харджиев, *Маяковский и живопись*. In: *Маяковский, Материалы и исследования*, 1940, 379.

<sup>34</sup> D. Kšicová, *Ruská secesní poéma*, SPFFUB, D 27, 1980, 83—93. Viz také VI. kapitola.

<sup>35</sup> Ср.: В. В. Хлебников, *Собрание сочинений, 4 тт. 1928—1933*, Herausgegeben von Dmitrij Tschizewskij, Slavische Propyläen, B. I, 1—2, II, 3—4, München 1968. V tomto vydání je přetištěno citované vydání: Ю. Тынянов и Н. Степанов, *Собрание произведений Велемира Хлебникова*, Л., 1928—1933. Tohoto mnichovského přetisku používám i při následující citaci básnických textů a to tak, že nejdříve uvádím příslušný svazek a jeho část a poté stránku. Vzhledem k tomu, že je žánrová klasifikace Chlebnikovových textů dosti obtížná, jsou mezi jednotlivými Chlebnikovovými vydáními značné rozdíly. V Тыняновově a Степановově vydání se poémy vyskytují nejen v oddílu Poém, ale i v lyrice a próze.

„Сюда, сюда, куда веду,  
В Вилы и косами встретьте  
Шлюху ту гордую, что на беду  
Сына завобила в сети.“ (I/2, 60)

Záměrným *misením stylů* je skladba současně předznamenáním Blok o v ý c h *Dvanácti* (1918) nasycených obdobnými vulgarismy.

Na mytologickou linii této balady navazuje první delší Chle b n i k o v o v a poéma *Vnučka Maluši* (1909; 1913), patřící k cyklu folklórně stylizovaných neoromantických idyl. Na tato díla se v našem výzkumu zaměříme, neboť jsou romantické tradici nejbližší. Svým historickým začleněním do doby knížete Vladimíra a jménem hlavní hrdinky připomíná *Vnučka Maluši Pušk i n o v a Ruslana a Ludmilu*. Jménem hrdinky Ludmila je blízká i stejnojmenné baladě Žukovského. Syžetově spolu ovšem skladby nijak nesouvisí. Chlebnikovova Ludmila není předmětem únosu, sama se vydává na cestu za štěstím, k čemuž jí napomáhá celý arzenál vodníků, lesních skřítků a slovanských pohanských bohů, kteří jsou přímými potomky bohů antických, neboť se stejným zaujetím sledují osudy pozemšťanů, i když jsou pronásledovány Kristem, jenž obsadil Vladimírovy državy. Skladba má žánrové označení „šutočnaja poema“ a můžeme v ní skutečně vysledovat řadu paralel s ruskou i evropskou romantickou groteskou. Tak např. Ludmilin let na hřbetě šamana, měnícího v duchu ruského lidového eposu zvířecí podoby, připomíná jak *Lesageova Kulhavého ďábla*, tak *Lermontovovu Pohádku pro děti*, v níž se rovněž líčí let ďábla nad Petrohradem. Ludmila se nakonec ocitá v soudobém dívčím lyceu, jehož chovanky ji nadšeně následují. Závěr poémy je přímou paralelou *Stravinského Svěcení jara* (1913). Soudobé proměny se dočkal i chazarský chán, před nímž Ludmila prchá. Stává se z něho chagallovský žid se starozákonním vousem a modrou šiltovkou.

V tradici ruské i evropské burlesky pokračují i jiné Chlebnikovovy vitalistické idyly, výtvarnou metaforikou výrazně šecesní. Je to především *Šaman a Venuše* (*Šaman i Venera*, 1912; 1913), v níž Markov nachází sepětí s Glinkovým podáním *Ruslana a Ludmily*. V operním libretu se totiž vyskytují obdobné folklorizující tautologie, jak je tomu v Chlebnikovově skladbě. Chlebnikov užívá citátů i z *Pikové dámy* a *Aidy*, které svou nelogičností podtrhují grotesknost *Šamana a Venuše*. Obdobnou funkci plní i volné parafráze *Puškinova* textu. Tak např. *Venuše* se svěřuje *Mongolovi*, v jehož sibiřské jeskyni našla útočiště před nepohodou, že lásku již na světě nikdo nepotřebuje.

Хлебников,

Шаман и Венера:

„Узнай же! знаешь, что тебе шепну на ухо?  
Ты знаешь? знаешь? я старуха! . . .  
Никто не пишет нежных писем,  
Никто навстречу синим высям  
Влюбленных глаз уж не подымлет,  
Но всякий хладно с книжкой дремлет.“ (I/1, 109)

Z úst krasavice Venuše je to sdělení stejně šokující, jako ustrnutí kouzelníka Fina z *Ruslana a Ludmily*, když si místo krasavice Fainy, kterou miloval po celý život, přičaroval hrbatou stařenu, která se mu ještě ke všemu přiznává k „sladkému tajemství“:

Пушкин,

Руслан и Людмила:

„За то, (прибавила болтунья)  
открою тайну: я колдунья!“<sup>36</sup>

Obdobných citací, parafrází nebo variant, užitých ve zcela kontrastních případech, bychom u Chlebnikova našli řadu. Tak např. *tanec šamana*, který je v poémě líčen jako šedivý mlčenlivý stařec, jehož však Venuše posléze přece jen vyprovokuje, připomíná *tanec Tamary* z *Lermontovova Démona* — ovšem v karikované podobě.

Хлебников,

Шаман и Венера:

Шаман берет рукою бубен  
И мчится в пляске круговой.  
Ногами резвыми стучит, (I/1, 110)

Лермонтов,

Демон:

В ладони мерно ударяя,  
Они поют — и бубен свой  
Берет невеста молодая.  
И вот она, одной рукой  
Кружа его над головой,  
То вдруг помчится легче птицы,  
То остановится, — глядит —  
И влажный взор ее блестит  
Из-под завистливой ресницы;<sup>37</sup>

<sup>36</sup> А. С. Пушкин, *Руслан и Людмила, Полное собрание сочинений в 9 тт.*, Академия, М. 1935, т. 4, 29.

<sup>37</sup> М. Ю. Лермонтов, *Демон, Собрание сочинений в 4 тт.*, т. 2, *Поэмы*, АН, Москва—Ленинград 1962, 508. Tohoto vydání užívám i dále.



Již Тынянов<sup>38</sup> konstatoval, že Chlebnikov kombinuje materiál dia-metrálně odlišný. Pro tuto *drastickou mixáž* užívali futuristé termín „сдвиг“ (*posun, transpozice*), přejatého z kubismu.<sup>39</sup> Označují se jím tvarové deformace, vzniklé rozpadem celku na části a jejich záměrně neumělým či zdánlivě náhodným seskupením. (Někdy se jím také označuje narušení rytmického schématu.) V tomto směru Chlebnikov předjímá tvárné postupy dadaismu. V zárodečné podobě však tento princip nalezneme již v romantické grotesce a ironii. Vzpomeňme na půvabné Lermontovovo přirovnání z poémy Saška:

Луна катится в зимних облаках,  
Как щит варяжский или сыр голландской. (II, 353)

Takových příkladů groteskního směřování vysokého a nízkého stylu lze uvést z Chlebnikovových poém celou řadu. Pátí k nim i kontrastní sepětí lyrického líčení přírody s naturalistickou charakteristikou pohádkové bytosti, která se chová jako obvyčejný smrtelník, jak je tomu v poémě *Víla a lesní muž* (*Víla i lešij*, 1913; 1914):

Кричал мураш внутри росянки,  
И несся свист золотой овсянки.  
Ручей про море звонко пел,  
А леший снова захранел. (I/1, 129)

Podobného typu je i následující přirovnání z téže poémy:

Он телом стар, но духом пылок,  
Как самовар блестит затылок. (I/1, 128)

Ironický podtext je charakteristický pro mnohé Chlebnikovovy poémy ze světa rusalek, vil, vodníků a lesních mužů. Kromě citované poémy *Víla a lesní muž* je to charakteristické pro skladbu *Lesní panna* (*Lesnaja děva*, 1911; 1914), navazující svým pojetím milostného trojúhelníku na starou byronovskou tradici, především na Byronova *Beppu*. Víla, jež byla ve spánku připravena o svého milence, vyčítá tomu, který jí ho nahradil:

*Лесная дева:*

В храмовой строгости берез  
Зачем убил любимца грез?  
Если нет средств примирить,  
Я бы могла бы разделить,  
Ему дала бы вечер, к тебе ходила по утрам, — (I/2, 57)

Závěr poémy je pak typicky secесní. Opuštěný žárlivec neprchá z místa vraždy. Bere do rukou šalmaj zabitého a hraje.

<sup>38</sup> Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград 1924.

<sup>39</sup> А. Крученых, *Сдвигология русского стиха*, М. 1923, 35.

<sup>40</sup> Н. Степанов, *Велемир Хлебников*, 1975, 149.

S romantickou poérou spojuje tyto Chlebnikovovy skladby i jejich rytmus a rýmová struktura. Chlebnikov v nich totiž užívá převážně kánonického rozměru evropské romantiky — čtyřstopého jambu, rýmovaného buď střídavě nebo sdruženě. Tradiční je i kompozice těchto idyl; její dominantou je monolog hlavního hrdiny, střídající se s dialogem. Nechybí ani úvodní krajinomalba. Tak např. kompozice poémy *Zkáza Atlantidy (Gibel Atlantidy, 1912; 1913)*, blízké bitevním líčením zániku kontinentu ve vlnách moře *Puškino v Měděnému jezdcí*, připomíná svou trimetrií poněkud kompozice *Rylejevových Dum*. První část tvoří monolog hrdiny, druhou dialog hlavních protagonistů, třetí deskriptivní monolog poutníka, přecházející v závěrečný dialog dívky a kněze. S poválečným vývojem výtvarného umění spojují tuto apokalypsu takové typicky surrealistické deformace, jako je proměna lehkomyšlné dívky, zabitě knězem, v hlavu medúzy, plnící funkci bohyně pomsty.

Obdobných příkladů, jak se tradiční motivy, postupy či archetypy u Chlebnikova lomí a nabývají tak nových hodnot, bychom mohli uvést řadu. Podobně bychom mohli mluvit o proměnách v celé struktuře Chlebnikovových poém. V. Žirmunskij konstatoval ve své dnes již klasické monografii *Byron a Puškin*<sup>41</sup> tyto proměny byronské poémy u Puškina: oproštění od melodramatických efektů, zjednodušení děje, omezení monopolu hlavního hrdiny a začlenění dalších postav i protihráčů, prohloubení jejich psychologie, střídmost v líčení zevnějšku postav, oslabení motivu tajemství, zeslabení vášní, které vede k odstranění patetické rétoriky, charakteristické pro Byronovy východní poémy atd. Řadu proměn lze vystopovat i při srovnání Chlebnikova s Puškinem, nebo ještě lépe s celou romantickou evropskou tradicí, protože Puškinovo dílo v tomto případě plní do značné míry funkci tzv. „topu“ neboli systému obrazů, ustálených v mezinárodním kontextu.<sup>42</sup> Nejmarkantnější rozdíl se týká syžetu, který je buď částečně nebo zcela potlačen, což patří k dobovým tendencím žánru.<sup>43</sup> V citovaných skladbách ještě je určitá dějová linie. V řadě jiných Chlebnikovových poém je již děj nahrazen sledem obrazů, takže je téměř zcela suplován metaforou nebo aforismem. V tomto směru je zajímavý výrok Osipa Mandelštama o romantické básni, že činí dojem, jako by nejdříve vznikl poslední verš, a o Chlebnikovovi, že píše tak, aby každá řádka byla začátkem básně, při čemž pointa téměř vždy chybí.<sup>44</sup> To je ostatně jeden ze základních znaků moderní literatury. Asyžetové poémy psal Chlebnikov v různých fázích své tvorby. Z raných děl je to např. „východní“ poéma *Chadži Tarchan (1911—1912; 1913)*. Obdobně je však psána i jedna

<sup>41</sup> В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, Academia, Л., 1924, 109—144. 1977, 4, 364—376.

<sup>42</sup> Karel Krejčí, *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu*, Slavia 46, 1977, 364—376.

<sup>43</sup> Л. К. Долгополов, *Поэмы Блока и русская поэма конца 19—начала 20 вв.*, Наука, М.—Л. 1964.

<sup>44</sup> О. Мандельштам, *Буря и натиск*, Русское искусство, 1923, 1, 112.

z nejdůležitějších porevolučních skladeb *Básník* (*Poet*, 1919; 1928). Spolu s básnickou povídkou *Stesk lesa* (*Lesnaja toska*, 1919; 1928), napsanou rovněž v říjnu roku 1919, tvoří *Básník* kulminaci Chlebnikovových idyl.<sup>45</sup> Společným rysem obou dosti rozdílných děl je právě absence syžetu. Chadži Tarchan je v podstatě lyrické líčení rodného Astrachaňského kraje. (Chlebnikov se narodil ve vesnici Tundutovo v Astrachaňské oblasti.) Podkladem líčení je přesně odpozorovaná životní realita, prokládaná historickými reminiscencemi. Celé vyprávění má seriózní charakter — jen závěr je v duchu Puškinových burlesek zcela neočekávaný.

Хаджи Тархан:

Над одинокою гусяной  
Широкий парус, трепеща,  
Наполнен свежею моряной,  
Везет груз воблы и леща.  
Водой тот город окружен  
И в нем имеют обших жен. (I/1, 121)

Charakter poémy *Básník* lépe vyjadřují původně zamýšlené názvy: *Rusalka i poet. Vesennije svjatki*.<sup>46</sup> Druhá varianta názvu připomíná inscipit baletu Stravinského *Vesna svaščennaja*, jehož tematicke je ostatně poéma blízká: Pohanský kult jara se v Chlebnikovově skladbě mísí s motivy zimního karnevalu. Chlebnikov v ní dokonce užívá autocitací z dramatu *Vločky* (*Snezini*, 1906; 1915).<sup>47</sup> Ostatně různých citací či stylizací v duchu *Děržavina*, *Baťuš-kova*, *Baratynského*, *Puškina*, *Lermontova*, *Bloka* aj.<sup>48</sup> je v *Básníkovi* využito jako základního strukturálního principu k dosažení nezbytného kontrastu. Skladba je totiž psána formou *appolinairovského pásma* — jako volný tok asociací. Vedle téměř doslovných citací, jako je tomu např. s verši přejatými z *Lermontova* *Zběha*,

Хлебников, Поэт:

Бежит туда быстрее лани (I, 145)

Лермонтов, Беглец:

Гарун бежал быстрее лани (II, 461)

Chlebnikov využívá i stylizovaných soudobých hesel typu „Стыд долой!“. Takovýto nápis nosili v porevoluční době radikálové, kteří vlastní nahotou demonstrovali návrat k přírodnímu způsobu života. Srov. následující Chlebnikovovy verše.

<sup>45</sup> Markov, 133, 139.

<sup>46</sup> Srov. pozn. k citovanému vydání I/1, 314.

<sup>47</sup> Souvisí to zřejmě s tím, že poéma *Básník* byla poprvé otištěna až po autorově smrti v cit. vydání na základě první nedokončené redakce.

<sup>48</sup> Markov, 133—139.

Поэт:

Иди, весна! Зима, долой!  
Греми весеннее трубой!  
И человек иной чем прежде  
В своей изменчивой одежде,  
Одетый облаком и паг,  
Цветами отмечая шаг,  
Летишь в заоблачную тишь,  
С весною быстрою сам-друг,  
Прославив солнца летний круг. (I/1, 146)

Mísení pohádkových a křesťanských motivů, pro Chlebnikova tak typické, se projevilo v závěru poémy, kdy ze světa lidí odchází rusalka i Matka Boží „Невеста вод и звезд невеста“, k nimž se posléze připojuje básník — tak vzniká neobvyklá „Svatá trojice“.

Поэт:

И призраком ночной семьи  
Застыли трое у скамьи. (I/1, 159)

Originálních stylizací literárních i mimoliterárních podnětů by se v Chlebnikovově díle našla celá řada. V poémě *Básník* k nim např. patří pochod žebráků. Tento motiv, který později použil i Brecht, Chlebnikov přejal zřejmě z *Chrámů Matky boží v Paříži* V. Huga. Podobně Taťanin sen z Evžena Oněgina u Chlebnikova nabyl boschovsko-surrealistické podoby.

Поэт:

И за ней толпа кривляк,  
С писком плача, гик шутов,  
Вой кошачий, бой котов,  
Пролетевшие по улице,  
Хохот ведьми и скотов,  
Человек-верблюд сутулится,  
Говор рыбы, очи сов,  
Сажа плачущих усов,  
На телеге красный рак,  
С расписными волосами  
В харе святочной дурак  
Бьет жестянкою в боченок,  
Тащит за руку девчонок. (I/1, 151)

Z analýzy *Básníka* a dalších děl je zřejmé, jak volně Chlebnikov nakládá s rytmem: pravidelnou sylabotoniku často nahrazuje *dolníkem*, *rýmovanou tonikou* blízkou Majakovskému nebo *volným veršem*. Hodně nového vnáší i do rýmovaného schématu Markov v tom rovněž spatřuje návaznost na puškinovskou tradici, neboť Puškin byl při tvorbě rýmu podobným průkopníkem jako Chlebnikov.<sup>49</sup> Všechny tyto prostředky jsou stejně antitradiční jako většina Chlebnikovova básnického díla.

<sup>49</sup> Tamtéž, 136.

Zvláštního studia by si zasloužil Chlebnikovův jazyk, celý ten oslnivý ohňostroj neologismů, ústících v asemantický jazyk — tzv. „zaum“. Chlebnikovův jazyk byl pro básníkovy současníky podobně objevený jako jazyk Puškinův pro svou dobu. Benedikt Livšic např. r. 1933 prohlásil, že Chlebnikov měl pro 20. století týž význam, jako Puškin pro 19. a Lomonosov pro 18. století.<sup>50</sup> Podobně vyznívá i česky psaná dedikace italského badatele Angela Maria Ripellina a v jeho antologii Chlebnikovovy poezie.<sup>51</sup> Ripellino zde označil Chlebnikova za největšího básníka našeho století. I když každé takové prohlášení je více méně básnická nadsázka, je třeba potvrdit, že Chlebnikov je básník složitý a vzrušující, jehož budou čtenáři ještě dlouho objevovat. V českém prostředí je Chlebnikov znám díky výborným Taufrovým překladům, které jsou však jen nepatrným zlomkem jeho díla. Přes všechna rězidua romantických struktur, užívaná ostatně především jako prostředek inovace, je Chlebnikovova tvorba jedním z nejvýraznějších projevů avantgardy 20. století. Protože velikým činí Chlebnikova právě ona přímo živelná schopnost vytvářet antitradice. To však nijak nevyvrací skutečnost, že jedním z nejsilnějších zdrojů Chlebnikovovy básnické obraznosti bylo v rámci evropského romantismu právě dílo Puškinovo, jež bylo Chlebnikovovi bytostně blízké.

---

<sup>50</sup> Бенедикт Лившиц, *Полутораглазый стрелец*, Ленинград 1933, 222—227.

<sup>51</sup> Angelo Maria Ripellino, *Poesie di Chlebnikov*, Einaudi, Torino, 1968. O experimentálním charakteru Chlebnikovovy poezie z dnešního hlediska srov. Fritz Mierreau, *Velemir Chlebnikov in diesem Augenblick*, Slavia 1982, 2, 165—176.

