

MATERIÁLY

EVGENIA TUMANOVA

FUTURISTICKÁ TVORBA ROMANA JAKOBSONA**Abstrakt**

Autorka přítomné studie se zabývá uměleckými texty z futuristické pozůstalosti R. Jakobsona. V prvním oddíle se analyzuje šest dochovaných textů, které obsahují prvky zaumu nebo jsou celé zaumné. Ve druhém oddíle článku se formulují dvě koncepce zaumu, jak je vyložili zakladatelé Chlebnikov a Kručenyh. Přitom se určuje shoda a odlišnost Jakobsonova a Kručenyhova názoru. V třetím oddíle podrobněji definujeme typy zaumu, jež se vyskytují v textech Jakobsona. Využití zaumného jazyka, typografických znamének a určitých motivů poji Jakobsonovu tvorbu s tvorbou ruských futuristů V. Chlebnikova, V. Majakovského, S. Terentjeva, D. Burljuka.

Abstract

The author of the present study deals with the poetic texts from Jakobson's Futurist inheritance. Six preserved texts are researched in the first part of the article. Because of numerous Zaum elements in this poetry the author investigated the conceptions of Zaum language in Khlebnikov's and Kruchenykh's works and compared it with Jakobson's opinion. She came to the conclusion that his theoretical ideas are closed to Kruchenykh's conception and his poetry has many congeneric features with Russian Futurist poetic manner.

Klíčová slova

ruský futurismus ■ experimentální poezie ■ zaum ■ R. Jakobson

Key words

Russian Futurism ■ experimental poetry ■ Zaum ■ R. Jakobson

Na žádost K. Pomorské a podle návrhu S. Rudyho vydal B. Jangfeldt sborník materiálů *Якобсон-будетлянин* [Янгфельдт 1992], věnovaných „ruskému

období“ Romana Jakobsona. V této publikaci byly zpřístupněny Jakobsonovy vzpomínky (původně magnetofonový záznam z r. 1977), sebrány dopisy (A. Kručenychovi, M. Maťušinovi, E. Kaganové, E. Trioletové) a teoretické články, básně (dětské, futuristické, žertovné, věnované E. Trioletové), prozaický fragment *Экскурсия по моей комнате*, překlady veršů.

Některé z šesti textů z oddílu *Футуристические стихи* byly analyzovány S. Rudym, D. Vallierovou, E. Greberovou, J. Tomanem. V tomto článku se budou podrobněji rozebírat všechny Jakobsonovy texty a srovnávat s básněmi jiných představitelů ruského futurismu, přičemž zvláštní pozornost bude věnována problému, jak je v nich využit zaumný jazyk. Zachováváme pořadí textů Jangfeldtova sborníku, texty č. 7 až 12 se uvádějí v příloze na konci příspěvku.

I/ Šest dochovaných básní

O první sloce (text č. 7) je známo nejméně, byla publikována jednou ve vydání Jangfeldta a citována v Jakobsonově stati *From Aljagrov's Letters*. Jakobson píše, že sloka byla fragmentem básně, na níž Aljagrov pracoval v červnu 1914, uvádí ji jakožto ilustraci své teorie zaumného jazyka [Jakobson 1985:1]. Zatímco Kručenych považoval tvoření nových slov za hlavní úkol poezie, Aljagrov namítal, že se v poezii vedle neobvyklých lexikálních a syntaktických jednotek mohou využívat naprosto tradiční jazykové prvky.

В электро ты костюмце электрик
 Так силуэтна в такт миг глаз там темь сон бра
 Дерзка рука соседа экран быстротр всяк штрих
 Коль резв спортсмен хватъ юлкий мяч и рад ляб трюк

Verše mají 10-12-13-12 slabik, každý verš začíná podle jambického vzorce, v prvním a třetím verši se metrum porušuje. Metrickým zvláštností odpovídá i jazyková stránka veršů. Autor užívá jednoslabičná slova s nahromaděnými souhláskami, většinou substantiva (такт, миг, глаз, темь, сон, бра, штрих, мяч, раб, трюк) a jmenné tvary adjektiv (быстротр vedle силуэтна, дерзка, резв na začátku řádek), ale také zájmena (всяк), adverbia (там), citoslovce v hovorové funkci přísudku (хватъ). To vše se kumuluje do jednoduchých vět nebo správně usouvztažněných slovních spojení (v první řádce s inverzní strukturou svérázného hyperbata. Právě na hranicích mezi syntaktickými jednotkami (větami a figurami asyndeta v druhé a čtvrté řádce) nastává metrický zlom. Užití asyndeta pojí báseň po formální stránce s básní *Сколько рассыпал осколков* (č. 11), která bude analyzována níže.

Text č. 8 byl publikován ve sborníku básní Kručenycha a Jakobsona *Заумная книга* v roce 1915 tak, jak jej níže citujeme.

мзглыбжвуо йихъяньдрю чтлэшк хн фя сьп ськыполза
а Втаб-длкни тьяпра какайзчди евреец чернильница

Za prózu citovaný úryvek pokládal S. Rudy [Rudy 1984: 280] a D. Vallierová („je to próza, možná patří ke jménu jako krátký popis autora“) [Vallier 1984: 294], která měla možnost v osobních rozhovorech s Jakobsonem konzultovat článek o jeho básních. Současný čtenář by mohl namítat, že dva citované řádky jsou delší verše, proto bychom ho chtěli upozornit na způsob, kterým tento text byl původně publikován. Olga Rozanovová vyhotovila knížečku malého rozsahu, v níž se text sotva umístil do šířky celé stránky, kde sousedil s básní obvyklého rozsahu, takže byl vnímán jako próza.

Ve stati *From Aljagrov's Letters* Jakobson uvádí text v pozměněné podobě:

мзглыбжвуо йихъяньдрю чтлэшк
хн фя сьп ськыполза
а втабдлкни тьяпра какайзчди

Na tomto příkladu je vidět odhalený rozdíl mezi prózou a veršem: zápis stejného textu s rozdělením na básnické řádky vnucuje čtenáři interpretaci zadanou autorem; text dostává primární veršový příznak (tj. dělení na verše) a stává se volným veršem. Tak či onak Jakobson předpokládá, že to byl první pokus v ruské literatuře napsat zaumný text většího rozsahu.

Vallierová namítá, že slovo „чернильница“ je klíčové pro interpretaci textu, podle níž je text manifestací aktu psaní „jako takového“. Je možno pozorovat proces tvoření slova s konvenčním významem od jednotlivé hlásky¹ (je přirozenou hranicí, k níž může dojít) přes netradiční kombinace písmen (sic!) k tradičním, poté přes nesprávné kombinace slabik (z hlediska jazykových pravidel) k slovu. Přičemž jednou z Jakobsonových inovací bylo zvýraznění přízvučných samohlásek kurzívou,² což potom převzali do své básnické praxe Kručených a Zdaněvič [Rudy 1984: 281, Никольская 1999: 870]. To je skutečně Jakobsonův záměr jít až na pomezí existence slova. V ústním komentáři k článku Vallierové Jakobson uvedl, že pro něho byla důležitá otázka zvukové stránky hlásek a ne jejich písemné podoby. Avšak zvýšená složitost, „neobvyklost“ hláskových a slabičných kombinací zatlačuje do pozadí princip čtení a vnímání zaumného textu (nejít cestou od znaku ke smyslu, ale rovnou ke smyslu). Proto rozbor Vallierové odpovídá podstatě daného textu: nesnadné konvertování

¹ Ve své analýze Vallierová určila vnitřní zákonitosti textu, tj. způsoby Jakobsonovy reflexe abecedy.

² E. Greberová interpretuje tento jev v rámci pojednání o textuře textu. Podle ní kurzíva činí iritaci viditelnou, což simuluje haptický dojem z textury. Kromě toho poukazuje na fakt, že metapoetický motiv látky („тань“) je anagramaticky zašifrován v následujícím textu *Рассеянность* [Greber 2003:174-175].

písmen do jejich zvukové podoby způsobuje, že pohled klouže po stránce jako po kresbě.

Kručených chtěl zmenšit vliv praktického jazyka na poezii, publikoval verše, ve kterých „slova nemají určitý smysl“, při jejichž tvoření se zastavoval na úrovni foneticky neobvyklého tvaru [Крученых 1973:55]. Oblast Jakobsonova zájmu byla poněkud širší, zkoumal jazyk a písmo a provedl básnický experiment: tvořil nová slova podle principu fonetické disimilace, snažil se využít všech možností ruského fonematického systému až potud, než se jednotky začaly opakovat. Stojí za zmínku, že se v básni neobjevilo jenom písmeno *ш*. Není jasné, zda to bylo uděláno záměrně. Postup mizení určité hlásky je známý v dějinách literatury, například v Děržavinově verši *Соловей во сне* chybí [r], některé Burljukovy básně se přímo jmenují *Без Н*, *Без Р и С*, *Без А* aj., v románu *La Disparition* (1969) členu francouzské skupiny *OULIPO* G. Pereca není [e]. V každém z uvedených případů je absence určité hlásky významná, odvíjí se od významového kontextu celistvého díla. Jakobsonova báseň se však vyznačuje nejradikálnějším odklonem od jazykové struktury a sémantiky, proto je obtížné stanovit, jaký má smysl absence písmena.

Báseň *Рассеянность* (č. 9) byla zveřejněna spolu s textem č. 8 ve sborníku *Заумная книга*, ze všech Jakobsonových uměleckých textů jsou nejznámější a dočkaly se největšího počtu rozborů (S. Rudy, D. Vallierová, J. Toman, R. Bradfordt, E. Greberová).

удуша янки аркан
 канкан армянк
 душаянки китаянки
 кит ы так и никая
 армяк
 этикэтка тихая ткань тик
 тканія кантик
 а о оршат кянт и тюк
 таки мяк
 тмянты хняку шкям
 анмя кыкь
 атразиксию намёк умён тамя
 мянк – ушатыя
 не аваопостне передовица
 передник гублицю стоп
 тляк в ваго передавась

Podle Rudyho název básně a známá ruská slova v ní svádějí k tomu, aby byly verše interpretovány jako příklad kakofonie, která působí na obyvatele současného města (удуша, передавась). Tomu však vzdoruje, pokračuje Rudy, podstata zaumné básně, v níž se slova uspořádávají spíše podle zvukové syme-

trie (nebo podle fonologiky, kdybychom využili pojmu Terentjeva [Терентьев 2006: 325]). Kromě toho se v daném případě pravděpodobně imituje intonační vzorec folklorních výtvorů.

Folklor včetně žánrů spojených s realizací glossolalie byl počátečním bodem pro Jakobsonův zájem o lingvistiku a poezii. Tehdy bylo téma populární mezi vědci (založení Moskevské dialektologické komise) a mezi literáty (Blokova stat' *Поэзия заговоров и заклинаний*, 1908). Je známo, že Jakobson na první setkání s Chlebnikovem připravil úryvky ze sborníku Sacharova, které básník brzy využil v díle *Ночь в Галиции*.

Zmíněný jev glossolalie interpretujeme nikoli v biblickém významu daru apoštolům schopnosti mluvit cizími jazyky, nýbrž ve významu, který přidali slovu mystické sekty, míníme tím tedy extatické mluvení pseudojazykem. Glossolalii zkoumali formalisté, básnický využívali čelní představitelé ruské moderny a avantgardy. Když Viktor Šklovskij v teoretické stati *О поэзии и заумном языке* hájil futuristickou zaumnou poezii, přesvědčoval o tom, že básnická řeč je především emocionální. Děti, sektáři a jiní lidé dovedou ve vzrušeném stavu pronášet skupiny hlásek, domnívajíce se přitom, že mluví neznámým jazykem. Stejně tak básník může ve své tvorbě využívat této lidské schopnosti [Шкловский 1919]. Již Šklovskij si všimal společného zájmu o jazyk, který prokázali symbolisté a futuristé. Jazyk trvale zůstával „mytickým hrdinou“ děl A. Bělého a V. Chlebnikova (podrobné komparatistické analýze poemy Bělého *Глоссолалия* a Chlebnikova *Зангези* se věnovala D. Kšicová [Kšicová 2007]). Pro Bělého bylo důležité spojení hlásky s její řečovou realizací, která napodobovala gestikulaci těla; podle něj slovo složené z hlásek a myšlenka jsou dokonale propojeny. Právě proto Bělyj ve výkladu často zvukomalebne motivuje význam slova, stejně jako Chlebnikov v teoretických statích z 10. let 20. století.³

Gretshko v knize *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen* formuloval pět rysů společných pro glossolalii, jazyk dětí a některé druhy zaumu [Gretschko 1999:89]. V Jakobsonově básni najdeme jenom dva z nich: slabiky jsou převážně otevřené (60 z 96), mají typ „konsonant+vokál“ (49 z 96), slabiky a celé fráze se často opakují (většina slabik se vyskytuje v básni několikrát). Naopak frekvence kombinací konsonantů н/м + д/т/ч je malá, trochej se nedodržuje (ani žádné jiné metrum), frázování v básni není konstantní, najdou se v ní dlouhé a krátké úseky, je tedy napsána ruským volným veršem.

Na rozdíl od předcházející básně se v tomto textu objevují regulární ruské slabiky, nejfrekventovanější z nich obsahují samohlásku [a] (zapsanou pomocí písmena „a“ nebo „я“). V tom Vallierová vidí šifrovanou přítomnost básníkov

³ „Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками...“[4]; “«Ha-hi» — пролетает оттуда; змея по-санскритски *ahih*; безобразие удушений и хрипов грозит; но — поднявший вверх язык храбро встанет в беззвездие; и собою прикрывает дыру; из дыры ползет змейность *ahih*...“ [23] [Белый 1922].

„já“, Bradford naopak deiktickou referenci na „já“ jiných lidí. Tématem básně je opakování zvukových komplexů, jejich variace způsobem blízkým Chlebnikovově „vnitřní deklinaci“. Podle Vallierové je opakování cítit ve dvou aspektech, tj. na fonetické jazykové úrovni formou vnitřní deklinace, přičemž se tato fonetická stránka nivelizuje, až se v textu objevuje opakování prefixů (ve slovech *передовица, передник, передаваясь*). Vallierová však přehlíží, že morfologicky *пере-* je skutečný prefix jenom v posledním případě, v prvních dvou slovech je součástí kořene „*перед*“.

V této analyzované básni nacházíme nejsilnější typ ozvláštňení, který Jakobson použil ve svých textech; právě proto v kontextu celého textu i konvenční slova ztrácejí svou jednoznačnost.

Následující text č. 10 byl publikován v Kručenychově knize *Заумники* v roce 1922; sám Jakobson definoval charakter tohoto díla jako propagačně reklamní (*великий, величайшет, грандиозарь*) [Янгфельдт 1992: 24]. Připomíná prozaický úryvek, jehož hranice zprava se nevyznačuje lánanou linií, tvořenou tradičními básnickými řádky. Právě tady se Jakobson nejvíce přiblížil k malířské technice kubofuturismu. Stejně jako v malířství se Jakobson zabývá fakturou díla, používá techniku koláže a další kubofuturistické postupy.

Tento vizuální zlomek stránky, onen stavební materiál podobný cihle, se dělí na dvě části centrální výpovědí; stává se „složitou grafickou konstrukcí ve tvaru klikaté čáry“, rozlišené dvěma typy písma [Парнис 1999: 862]. Tento postup hojně uplatňovala ve svých publikacích většina futuristů, nejmarkantněji však V. Kamenskij v „železobetonových poemách“, kupříkladu ve sbírce *Танго с коровами* (1914). Kromě toho se v Jakobsonově textu vyskytují další typografická znaménka, jejichž využití v poezii podle vzoru kubistických obrazů hájí N. Burljuk v článku *Поэтические начала*⁴ a demonstroval ve vlastní tvorbě:

Паравозик как птичка
Свиснул и нет
Луна = ковычка +
возвышенный предмет [Бурлюк, Д., Бурлюк, Н. 2002:173]

Díky aritmetickým znaménkům se dosahuje komprese významu, dynamizuje se sdílení informace. Tomu napomáhají rovněž vynechání určitých částí slov, například u D. Burljuka:

Се вечернихаров
Под пальцами истерзанной волны [Бурлюк, Д., Бурлюк, Н. 2002:182]

⁴ „О роли шрифта я не стану говорить, так как это для всех очевидно. Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. <...> Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих ∫, ∞, +, §, ><, ♀, ♂, √, =, >, Δ и т. д. и т. д.“ [Бурлюк 2006: 78]

Jakobson se stejným záměrem využívá zkratk, které připomínají telegrafický styl (мгл, зл, легк aj.). To vede k dalšímu typu odcizení: čtenáři se vnucuje způsob čtení textu jako celostního útvaru, v němž jsou slova tvořena agramaticky (словов, привязаясь) a neodpovídají zkratkovým ortografickým pravidlům (заби. гол). Poslední typ představuje další odvozoovaný stupeň od zaumu z textu č. 8: předpokládá se, že je slovo známo, a může se vyrozumět ze zkratky. Jakobson podniká nový pokus dostat se ke hranici lidského vnímání a interpretace (кт., не зр., ум., мч., жд., билл. atd.).

O původu básně č. 11 *Сколько рассыпал осколков* Jangfeldt v různých článcích uvádí poněkud odlišná fakta. Ve stati z roku 1991 jsou údaje o jedné polozaumné básni, kterou Jakobson přiložil k dopisu z února 1914 Kručenychovi, o níž se prý Jakobson zmiňoval v osobním rozhovoru jako o „nepřímé satire na Majakovského“ [Янгфельдт 1991: 252]. Při publikaci téže básně ve sborníku *Якобсон-будетлянин* Jangfeldt v komentáři píše, že jde o satiru [Янгфельдт 1992:167]. Avšak v samotném dopisu Kručenychovi, zveřejněném v témže sborníku, se dočteme, že přiložená báseň obsahovala substantiva jenom mužského rodu. Na tento fakt Jangfeldt obrací pozornost čtenáře v komentáři k dopisu [Янгфельдт 1992: 153], kde sděluje, že se takovou báseň nepodařilo najít. Pravděpodobně se Jakobson v rozhovoru s Jangfeldtem zmýlil v údajích o dopise a básni: možná byla ztracená báseň danou parodií na ranou městskou lyriku Majakovského. Tematika a struktura básně *Сколько рассыпал осколков* však rovněž opravňuje komentátora charakterizovat ji právě takto. V textu se vyskytují známé motivy Majakovského: při zobrazení města se vybírají reálie jako pouliční lampa, vývěska, prostitutky, hluk, trubka, auto, stejně jako v básních *Утро, Из улицы в улицу, Шумики, шумы и шумищи, Адище города, В авто, А все-таки*. V Jakobsonově básni jsou užita hyperbolická zosobnění, charakteristická pro poetiku Majakovského:

Переулками жонглируя пляшут городские вечера
 Листов сызетовой подобност mají Jakobsonovy verše:
 Сии горе улочки вертятся приклеяны к колесам машин...
 Злосчастный задавлен грузовиком превратился в ком
 Вывеска мнит что с городом знаком
 s básní *Адище города*:
 А там, под вывеской, где сельди из Керчи -
 сбитый старикашка шарил очки⁵

Pro futurismus je příznačná cyničnost v zobrazení, antihumánnost – připomeňme verš Majakovského „я люблю смотреть как умирают дети“ nebo Burljukovy verše:

⁵ Básně Majakovského se citují podle http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/

На глаз работать не годится!..
 Сколотишь гроб, мертвец нейдет:
 Топорщит лоб иль ягодица,
 Под крышкой пучится живот... [Бурлюк, Д., Бурлюк, Н. 2002:202]

Motiv antihumánního města je rovněž přítomný u různých básníků, například v Burljukově básni *Градоженщина*:

И еженочь сюда столам
 Мы сливки общества упорно
 Стремятся толпы мужедам
 Под танец похоти валторны [Бурлюк, Д., Бурлюк, Н. 2002:224]

U Chlebnikova:
 Город, где в таинственном браке и блюде
 Люда и вещи
 Зачинается Нечто без имени,
 Странное нечто, нечто странное...
 Город, где рука корзинщика
 Оструживает душу от листьев и всего лишнего,
 Чтобы сплести из них корзину
 <...>
 Так как уходит человек
 И приходит Нечто. [Хлебников 2001, т. 1: 117]

Motiv prázdna („дыры небоскребов“ Majakovského) se rozvíjí v poslední ze známých Jakobsonových básní *Прощание слов* (č. 12). Báseň vyšla ve sborníku *Заумники* r. 1922, i když byla napsána v období diskusí Jakobsona s Kručenymem a Chlebnikovem o slovu a písmenu jako takovém. Potvrzením skutečnosti, že báseň byla věnována Kručenychovi shledává A. Parnis v anagramu jeho příjmení ve druhé sloce [Парнис 1999: 859] („anagram v rýmu“ podle pojmosloví Gasparova):

Вот пустогрезой пустот распутных
 Восходят дома кричащей кручей
 Маячат дома среди долов мутных
 И город снится гнетущей тучей

Podle zjištění Parnise byl Kručenych nejen adresátem, ale také spoluautorem básně, napsal předposlední sloku, v níž se objevuje jeho tradiční gogolovský motiv („Но все кулисы изгрызли крысы / Про них написано в Ревизоре“). Poslední sloka rovněž nepatří Jakobsonovi, ale E. Luněvovi, tedy Chlebnikovovi. To nebylo známo Tomanovi, když analyzoval tuto báseň a nabídl možnost interpretovat obraz slov jako prohníých hub z poslední sloky v souvislosti se

stejnou metaforou v povídce H. Hofmannsthal *Ein Brief*. Toman předpokládal, že se Jakobson populárním rakouským spisovatelem přímo inspiroval (ovládal totiž němčinu a mohl jej číst v originále) nebo šlo o neznámý třetí zdroj či nějakého prostředníka. Po Parnisově bádání se přímé spojení mezi těmito dvěma díly musí vyloučit, protože Chlebnikov neuměl německy.

V básni je užito složeného epiteta, charakteristického pro futuristickou poetiku, které je současně autorským novotvarem (мелотельный телефон) a složeného slova (пустореза). Při jejich tvorbě Jakobson navazuje na Severjanina a D. Burljuka, kteří oproti poloabstraktním Chlebnikovovým přívlastkům (временякая цапля, весногубый, спасиборогий вол) kumulovali nová slova ze slov s konkrétním významem. Původem neologismů u Severjanina, D. Burljuka a Chlebnikova se zabýval N. Chardžijev [Харджиев 2006: 211].

Motiv „slov, která zvítězila nad městem“ a sama zahynula v prázdnu, je přítomen například v Burljukově básni:

Созданы сломаны снова столетия
Тянется жуткий плакучий пустырь
Речь низвелась к хрипоте междуметия
Мечется гладный-озябший упырь. [Бурлюк, Д., Бурлюк, Н. 2002:106]

Tento poslední z Jakobsonových dochovaných básnických textů má dekadentní ráz, připomíná také díla německých expresionistů, poněkud se liší od komplexu textů ruských futuristů.

V Jakobsonově futuristickém odkazu jsou různorodé texty. Především jde nejenom o poezii (básně č. 9 a 11 jsou napsány volným veršem, č. 7 a č. 12 smíšeným rozměrem), ale také o prózu (č. 8 a 10). Jeho texty je možno rozdělit na ty, co byly psány standardní ruštinou (7, 11, 12) a zaumným jazykem (8, 9, 10). V textech druhé skupiny se zračí blízkost teoretického Jakobsonova názoru na zaumný jazyk, jenž se lišil od interpretace Chlebnikova a Kručenycha, kteří chápali slovo jako útvar složený z grafických znaků; Jakobson analyzoval především jeho zvukovou stránku: „<...> я обычно ходил и обдумывал свои, только для меня лично написанные, декларации-манифесты освобожденного слова, и, затем – следующий шаг – освобожденного словесного звука. <...> Я не соглашался затем, когда за «Словом, как таковым» последовала «Буква, как таковая» - для меня это был «звук, как таковой»“ [Янгфельдт 1992: 23–24].

II/ Koncepce zaumu u Kručenycha a Chlebnikova

Zájem o neobvyklá slova spojil ruské futuristy v polemice proti ozdobenému jazyku symbolistů. Stejná zásada je odlišila od představitelů italského futurismu. F. T. Marinetti v *Manifesto del futurismo* (1909) nabídl nové motivy, které se měly oslavovat v moderní poezii (davy pracujícího lidu, revoluce, továrny aj.). Tomu odporovala Kručenychova formulace o tom, že právě nová forma slova evokuje nový obsah, nikoliv naopak [Крученых 2006:288]. Snaha vytvořit neobvyklé slovo vyvrcholila v projektech zaumného jazyka, které nejjasněji vyložili Kručenych a Chlebnikov. Přestože spolupracovali na známých manifestech (*Слово как таковое, Буква как таковая*), stali se zakladateli různých odvětví zaumu: romantický a racionalistický směr (J.-C. Lanne), redukčně-vitalistický a konstruktivně-utopický (D. Oraić Tolić); rozdělení na základě podobného příznaku navrhli rovněž V. Gretchko a D. Vallierová, ale nedefinovali pojmy. Chlebnikov i Kručenych vycházeli ze stejného předpokladu, že hlásky mají význam samy o sobě, bez prostřednictví slov. Na spojení hlásky a jejího smyslu a na využití tohoto jevu v básnictví však oba nazírali jinak.

Chlebnikov hledá imanentní jazykové zákony, které určují vzájemný vztah mezi zvukem/písmenem a smyslem. Společný manifest Chlebnikova a Kručenycha *Буква как таковая* následoval po *Слово как таковое* v roce 1913. Proklamace se týkala grafické úpravy slovesné tvorby futuristů v tisku, která měla za úkol zachovat písmo a tedy náladu, respektive inspiraci básníka. Chlebnikov předpokládá, že se slova skládají z písmen („буква“, „звук-вещество“), každé z nich má vlastní význam a podílí se na vytváření významu celého slova. Doposud existující doposud slova vznikala spontánně; Chlebnikov se snaží najít zákonitosti, primární významy písmen, teprve potom z nich skládat nová slova. Díky tomuto postupu se podle něj ušetří národní a světový rozum; ukáže-li se potom, že zákony platí pro všechny jazyky, na jejich základě lze vytvořit univerzální jazyk [Хлебников 2001, т. 3: 244]. Chlebnikov navrhuje, aby se vynalezené zákonitosti uplatňovaly při tvorbě slov (*словотворчество*) a v zaumu.⁶ Týká se to však jen veršů, obsahujících neologismy (нравительство, „Усадьба ночью, чингисхань!“) a některé druhy zaumu: a) zvukomalbu: „гзи-гзи-гзэо пелась цепь“, b) jazyk bohů, c) ptačí jazyk. Při čtení básní s prvky „hvězdného jazyka“ jakožto vyšší formy zaumu, je nezbytné si pamatovat zákonitosti, které Chlebnikov prezentoval teoreticky. Jediná interpretace však nikdy není možná, kupříkladu v básni *Царапина по небу. Прорыв в языки. Соединение звездного языка и обыденного*

⁶ Teoretici ne vždy dodržují toto striktní rozlišení, pravděpodobně protože Kručenych využíval oba postupy pod jediným pojmem „zaumný jazyk“.

Где рой зеленых Ха для двух,
И Эль одежд во время бега,
Го облаков над играми людей,
Вэ толп кругом незримого огня <...> [Хлебников 2001, т. 1: 278-279]

Вэ může mít následující významy: „*проникновение малым большего*“, „*сквозь Вэ-имя сквозит действие вычитания*“, „*волновое движение, вращение*“ [Хлебников 2001, т. 3: 179, 219, 220]. Uvedené příklady propracovanosti zaumného jazyka potvrzují názor, že v koncepci Chlebnikova jde o větší stupeň racionálna. Role rozumu se však nesmí absolutizovat, protože jsou k dispozici svědectví o jeho zájmu o podvědomí, sen a glossolalii, o tom, že hra *Девуи бог* byla napsána za změněného stavu vědomí aj.

Jestliže Chlebnikovovy texty jsou do jisté míry ezoterické, směřující k vytváření uzavřeného teoretického a metodického systému, Kručenychovy články (zvláště první, jež byly psány, aby propagovaly nové umění) byly převážně publicistického rázu. Kručenyč definoval zaumný jazyk jako jazyk bez určitého významu, jehož úkolem je obnova umění. Kromě toho se v první *Deklaraci* nachází zmínka o podvědomé podstatě poezie, která se opírá a čerpá z podvědomí autora. Tento pohled se později stal základním v koncepci „*sdvigologie*“ [Крученых 2006: 287, 297, 310] a „*dějiny jako anální erotiky*“, podle kterých vztah mezi zvukem a smyslem objasňují různé erotické asociace, které se pojí s určitým zvukem [Крученых 1973: 259]. Teze o „romantické“ a nihilistické podstatě zaumu u Kručenycha platí do té míry, že při ní v poezii může vzniknout „nová hlásková řada, neobvyklá v daném jazyce, která osvěží ucho a krk“ [Крученых 2006: 303]. Chlebnikov většinou vycházel z jazyka (zvuku/písmena) a hledal obecné významové zákonitosti, pro Kručenycha významový podnět podvědomí vyvrcholil ve vytvoření nové hlásky. Odlišnost dvou probíraných typů zaumu lze shrnout takto: Chlebnikov začínal od písmena/hlásky (od označujícího) a směřoval k novým smyslům (označovanému), kdežto Kručenyč sledoval opačným směrem (od daného označovaného k novému označujícímu), přitom byl ve velké míře ovlivněn podněty podvědomí.

Jakobsonovy způsoby utváření zaumu, které se analyzovaly dříve, připomínají Kručenyčovu koncepci a zároveň se od ní odlišují větší dávkou lingvistického experimentu.

III/ Jiné klasifikace zaumu

Vedle druhů zaumu, které jsou známé z pojednání teoretiků futurismu, existují klasifikace nabízené badateli tohoto směru. Hansen-Löve v návaznosti na rozdíl mezi futuristickou tvorbou nových jazykových vztahů a nového jazykového materiálu ukázaný Vinokurem rozlišuje dvě etapy ve vývoji zaumného

jazyka od zaumné hlásky („*zvuk-zaum*“) s postulovanou samoúčelností zvukové stránky slova k sémantice zaumu („*sem-zaum*“), která směřovala k odhalení významu [Hansen-Löve 1978: 101]. V Jakobsonových zaumných textech jsou přítomny oba dva typy, ale „*zvuk-zaum*“ převažuje: skoro celý text č. 8, který je, jak bylo výše ukázáno, básnickým fonologickým experimentem, větší část básně *Рассеянность*, některá slova se vyskytují rovněž v textech č. 7 (ляб), a č. 10 (шкни, моагн, тш, ъш). Prvky „*sem-zaumi*“ převažují v 10. textu a objevují se v 11. a ve 12.

Sémantický a formální aspekt se snažil sloučit ve své klasifikaci Gretchko, ale formální složka u něj převažuje, protože nabízené rozlišení mezi fonetickými a morfologickými transformacemi je provedeno v závislosti na postupu, podle něhož se tvořila zaumná slova [Gretshko 1999: 16–31]. K fonetickým transformacím patří nové kombinace fonémů: 1) na základě existujících slov⁷ (metateze slabik – „*свороченные головы*“, metateze hlásek – „*свыжатой серединой*“, posunutí přízvuku a výměna zvuků – „*сломанное туловище*“ (этикэтка), přidání hlásky – „*трехрельсные*“ (армянк), odebrání hlásky – „*однорельсные*“) a 2) bez tohoto základu. Toto rozdělení zcela koresponduje s kategoriemi „*sem-zaum*“ a „*zvuk-zaum*“, všechny druhy morfologických transformací pochopitelně patří do skupiny „*sem-zaum*“. Ty lze klasifikovat podle zákonitostí slovo tvorby: různé typy afixace (*евреец, душаянки*) a jejich kombinace, jako zvláštní typ je určována afixace pomocí neproduktivních morfémů, porušením pravidel kombinatoriky morfémů (jde-li o lexikální morfémy, např. *тканія, легк*), kompozicí (*быстростр, бледнотелый, быстрогрёза*), porušením pravidel gramatických kategorií v případě gramatických afixů (tak *силуэтна, удушя, словов, привязашься, сквозни*). Poslední typ Gretchko přebírá z klasifikace neologismů Vroona, který rozlišuje mezi gramatickým, tj. podle gramatických pravidel (*нулюкала, мірели, шато*), agramatickým (porušujícím gramatické zákony) a negramatickým (naprosto nespojeným s gramatikou) způsoby tvorby nových jednotek. K této triádě Oraić Tolić přidal čtvrtý – metagramatický – způsob tvorby slov podle skutečných nebo falešných modelů cizích jazyků [Ораич Толич 1991: 70]. Na lingvistickém základě je založena rovněž klasifikace Janeseka, jenž rozlišuje neologismy podle různých jazykových úrovní: fonematické, morfematické, syntaktické, suprasyntaktické. Zatímco první dvě kategorie odpovídají tomu, co již bylo řečeno, a vyskytují se u Jakobsona, poslední dva v jeho textech chybí.

⁷ Typu zaumu Gretschko převzal z Kručenychovy stati *Аполлон в перепалке*, kde byly uvedeny pod společným názvem „*рисунки слов*“ [Крученых 2006: 294]. V závorkách se uvádějí příklady z Jakobsonových textů.

IV/ Shrnutí

V článku byly analyzovány umělecké texty z futuristické pozůstalosti Romana Jakobsona, která předtím nikdy nebyla zkoumána v plném rozsahu. Tři texty ze šesti jsou celé napsány zaumným jazykem, který byl jedním z charakteristických projevů poetiky ruského futurismu. Nezbytným předpokladem k danému studiu bylo charakterizovat dosavadní výzkum zaumného jazyka. Analýzu Jakobsonových textů bylo nutné začlenit do celkového kontextu tvorby futuristů. Zjistili jsme, že ze dvou odvětví teorie zaumného jazyka Jakobsonovo dílo patří do té, kterou hájil A. Kručnych, avšak s jistými Jakobsonovými modifikacemi. Jakobsonovy básnické experimenty byly spojeny především s jeho vlastními lingvistickými a uměleckými zájmy, proto se jeho texty měnily v lingvistický pokus nebo se blížily výtvarnému tvaru (v textu č. 8 – kresba z písmen, v č. 9 – látka (*ткань*), v č. 10 – různá typografická písma a znaménka). Závažným rozdílem mezi Kručnychovou a Jakobsonovou teorií je Jakobsonův zákaz jakékoli motivace zaumných prvků, proto jeho zaum je většinou typu „*zvuk-zaum*“ podle uvedené klasifikace Vinogradova – Hansena-Löveho. Jakobson přispěl k vývoji nových forem básnického futuristického jazyka (zvláště v textech č. 8 a 10), tematicky jsou však jeho díla velmi blízká tvorbě ostatních futuristických básníků.

Primární literatura

- Белый, Андрей. 1922. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин. Dostupné z <http://www.rvb.ru/belyi/01text/gloss.htm>.
- Бурлюк, Давид, Бурлюк, Николай. 2002. Стихотворения. Санкт-Петербург: Академический проект. ISBN 5-7331-01163-6.
- Кручных, А. Е. 1973. Избранное. Edited and with an introduction by Vladimir Markov. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Маяковский, Владимир. Басně jsou dostupné z http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/.
- Хлебников, Велимир. 2001. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Санкт-Петербург: Академический проект. ISBN 5-7331-0185-7.

Sekundární literatura

- Bradford, Richard. 1994. Roman Jakobson: Life, language, art. London-New York: Rotledge. ISBN 0-415-07731-1.
- Greber, Erica. 2003. Text als „texture“. In Roman Jakobsons Gedichtanalyse: Eine Herausforderung an die Philologien. Herausgegeben von H. Birus, S. Donat, B. Meyer-Sickendiek. Göttingen: Wallstein Verlag. S. 154-177. ISBN 3-89244-637-7.
- Gretshko, Valerij. 1999. Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen. Bochum: Projekt-Verl. ISBN 3-89733-033-4.

- Hansen-Löve, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Jakobson, Roman. 1985. *From Aljagrov's Letters*. In *Russian Formalism: A Retrospective Glimpse*. A festschrift in Honor of Victor Erlich. Ed. by R. L. Jackson and St. Rudy. New Haven: Yale Center for International and Area Studies. Pp. 1–5. ISBN 0-936586-06-0.
- Kšičová, Danuše. 2007. *Jazyk – mytický hrdina ruské moderny a avantgardy*. Andrej Bělyj: Glossolalija – Velemír Chlebnikov: Zangezi. In *Ruská poezie 20. století, genologické a strukturně analytické pohledy*. Sborník studií. Ed. Helena Ulbrechtová. Praha: Slovanský ústav AV ČR. S. 35–47. ISBN 80-86420-25-6.
- Lanne, J.-C. 1991. *Les sources de la zaum chez Kručenych et Chlebnikov*. In *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Под ред. Л. Магаротто а кол. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Lang. C. 21–56. ISBN 3-261-04412-8.
- Rudy, Stephen. 1984. *Jakobson-Aljagrov and Futurism*. In *Language, poetry and poetics: the generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij; proceedings of the 1. Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Inst. of Technology, October 5–6, 1984*. Ed. by K. Pomorska, E. Chodakowska, H. McLean, B. Vine. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton De Gruyter. ISBN 3-11-010689-2.
- Toman, Jindřich. 1995. *The Magic of a Common Language: Mathesius, Jakobson, Trubetzkoy and the Prague Linguistic Circle*. Cambridge, MIT Press. ISBN 10-0-262-51456-7.
- Vallier, Dora. 1984. *Intimations of a Linguist: Jakobson as a Poet*. In *Language, poetry and poetics: the generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij; proceedings of the 1. Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Inst. of Technology, October 5–6*. Ed. by K. Pomorska, E. Chodakowska, H. McLean, B. Vine. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton De Gruyter. ISBN 3-11-010689-2.
- Бурлюк, Давид. 2006. *Поэтические начала*. In Харджиев, Николай. *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о футуризме*. Сост. С. Кудрявцев. Москва: Гилея. С. 78. ISBN 5-87987-038-3
- Крученых, А.Е. 2006. *К истории русского футуризма: Воспоминания и документы*. Москва: Гилея. ISBN 5-87987-039-1.
- Никольская, Т. Л. 1999. *Р. Алягров и «41°»*. In *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. Отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. Москва: Изд-во РГГУ. С. 869-873. ISBN 5-7281-0261-1.
- Ораич Толич, Дубравка. 1991. *Заумь и дада*. In *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Под ред. Л. Магаротто а кол. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Lang. ISBN 3-261-04412-8. С. 57–80.
- Парнис, А. Е. 1999. *Об анаграмматических структурах в поэзии футуристов*. In *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. Отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. Москва: Изд-во РГГУ. С. 852–868. ISBN 5-7281-0261-1.
- Терентьев, Игорь. 2006. *Грандиозарь*. In Крученых, А. Е. *К истории русского футуризма: Воспоминания и документы*. Москва: Гилея. С. 325. ISBN 5-87987-039-1.
- Харджиев, Николай. 2006. *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о футуризме*. Сост. С. Кудрявцев. Москва: Гилея. ISBN 5-87987-038-3.
- Хлебников, Велимир. 2001. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 3. Санкт-Петербург: Академический проект. ISBN 5-7331-0185-7.
- Шкловский, Виктор. 1919. *О поэзии и заумном языке*. In *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Петроград. С. 13–26.
- Янгфельдт, Бенгт. 1991. *Роман Якобсон, заумь и дада*. In *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Под ред. Л. Магаротто а кол. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Lang. ISBN 3-261-04412-8. С. 247–254.
- Янгфельдт, Бенгт. 1992. *Якобсон – будетлянин*. (Acta Universitatis Stockholmiensis, 26.) Stockholm: Almqvist & Wiksell International. ISBN 91-22-01458-6.

