

Ruský symbolismus jako dialog alegorie a symbolu

ZDENĚK PECHAL

Univerzita Palackého, Olomouc

Doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc., působí na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Je renomovaným odborníkem v oblasti ruské klasické i moderní literatury 19. a 20. století. Venuje se estetice vývinu ruského románu, období ruské a evropské moderny, především symbolizmu. Publikoval viaceré ťažiskových prác o tvorbe V. Nabokova (Hra v románu Vladimira Nabokova, 1999), F. M. Dostojevského, N. V. Gogola, A. Bloka, A. Belého a i. V súčasnosti vydáva monografiu Fenomén živlu v ruskej literatúre. Pravidelne prednáša a publikuje na domácich i zahraničných univerzitách a výskumných pracoviskách. Ako ďalšia z cyklu hosťovských prednášok odznela vo februári 2012 v Ústave svetovej literatúry SAV v Bratislave jeho prednáška na tému Poměr symbolismu k realitě, ktorej prepracovanú a doplnenú verziu publikujeme.

Soňa Pašteková

ABSTRAKT

Ruský symbolismus se ve svých programových teoretických projevech vymezuje proti deskriptivnímu naturalismu, netvůrčím schémátům, pasivní reprodukci reality a faktografickému pozitivismu 19. století, nikoli však plošně vůči realismu. I v symbolismu, stejně jako v jiných uměleckých směrech (například realismu), existuje napětí mezi alegorií a symbolem, jako napětí mezi alegorickým obrazem staticky významově předurčeným, který implikuje limitované a dopředu určené významy, a symbolem, který je založen na bezprostředním a ničím neusměrňovaném významovém dění. Ruský modernismus programově zdůraznil odklon od schématu a popisnosti a přispěl k obnovení významové svobody v umění. Ve vrcholných projevech symbolistické lyriky je význam orientován nikoli ke statické představě mystického schématu za hranicemi našeho poznání, ale k významovému dění, které prostřednictvím polyfonie konkrétních detailů reality poukazuje na stěží uchopitelnou představu kontinua pohybu a proměny.

Programová prohlášení ruských modernistů, jejich filosofické zaměření a především pak první umělecké sbírky ruských symbolistů vyvolávají oprávněnou představu, že ruský symbolismus svým uměleckým idealismem odhlíží od reality a přenáší svůj zájem do oblasti za hranicemi empirického poznání, že jde o přechod od reality směrem k mysticismu a idealismu. V tomto duchu se vyjadřuje o této době jedna z vůdčích osobností ruského filosofického myšlení Nikolaj Berďajev: „Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии

и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на пробуждения жизни.⁴¹ Nový dobový duch myšlení se bezprostředně promítl do poezie tohoto období. Je to například patrné z krátkého úryvku z veršů dobové duchovní autority Vladimira Solovjova nebo předního symbolisty Valerije Brjusova:

*He веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье Божества...*

*(Nevěřím klamavému světu.
Pod hrubou kůrou sušiny
Jsem nahmatal nezpuchřený klenot
A zachytil božský svit...) (překl. ZP)²*

(V. Solovjov, *Tri svidanija* - Trojí setkání, 1862–1875–1876)

*Создал я грезой моею
Мир идеальной природы.
О, как ничтожны перед нею
Реки и скалы, и воды...*

*(Z vidiny jsem vytvořil
Svět ideální přírody.
Jak jen jsou vedle ní nicotné
Řeky, skály a vody...) (překl. ZP)*

(V. Brjusov, 1896)

Ovšem za teoretickou výspu ruského modernismu a symbolismu je považována stať Dmitrije Merežkovského *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы* (O příčinách úpadku a nových proudech v současné ruské literatuře, 1892). V interpretacích tohoto programového prohlášení ruského symbolismu a uměleckého idealismu bývá Merežkovskij obecně stavěn proti ruské realistické literatuře 19. století. V následující části naší úvahy chceme prokázat, že Merežkovskij sice odmítá naturalismus a pozitivismus v literatuře konce 19. století, ale tyto jevy nespojuje plošně s celou produkcí ruské literatury tohoto období. Důležité je, jakým způsobem tyto jevy interpretuje a jaký obsah jim dává. Co mu však vadí především je schéma.

Při pozorném čtení nezkrácené verze Merežkovského knihy³ lze jasně prokázat, že Merežkovskij plošně neodmítá realismus, ale pouze jeho některé projevy. Především je stať namířena proti umění popisnému a utilitárnímu („утилитарному пошлому реализму“), proti obrazům vulgárního realismu („грубого реализма“), proti pozitivistické dokumentární faktografičnosti a fotografické kopii reality, proti přímočaré a pasivní závislosti uměleckého obrazu na realitě, proti statické deskriptivní prozaičnosti všedního dne. Dmitrij Merežkovskij se vymezuje proti statistickému výčtu a matematicky a racionálně zobecněnému vzorci v umění („далек от мелких

насущенных вопросов жизни, от злобы дня, от цифр и деловой статистики“), proti přímočaré reakci na momentální společenskou situaci a závislosti, či přímočaré reakci umění na malichernou přízemnost a vulgaritu denní reality („пошлость“), proti bezprostřednímu utilitarismu („утилитарный расчет фотографической точностью экспериментальных снимков“) a proti pasívnímu detailu prozaické všednosti. Vymezuje se proti textům bez duchovního přesahu, tvůrčího ducha, duchovní kreativity.

Dmitrij Merežkovskij se však nejen vymezuje vůči estetice jisté části ruského realismu („бытового романа“), ale rovněž ukazuje umělecké vrcholy 19. století, na které navazuje. Především zdůrazňuje ty estetické oblasti, které nepodléhají žádnému předpjatému schématu a které si počínají naprosto svobodně. V souvislosti s Tolstým hovoří o živelném základu jeho prózy a Tolstého odklonu od estetických vzorců tradiční kultury. Rovněž pak vyzdvihuje estetiku F. M. Dostojevského a jeho tíhnutí k neohraničeným propastem. V Turgeněvově a Čechovově umění zdůrazňuje impresionismus jako rys nově nastupujícího uměleckého idealismu, který chápe jako umění velkého duchovního přesahu a rozpětí. Zcela překvapivě se Merežkovskij obdivně staví k Někrasovovi a Korolenkovi. U obou autorů, u nichž bychom spíše nalézali dědictví Bělinského materialisticky zaměřené naturální školy než ideálního umění v pojetí Merežkovského, je podtržena duchovní náboženská inspirace jejich poezie a prózy. Realistické obrazy se silou jejich duchovnosti mění v krásu a nabývají na vesmírném rozměru.⁴ Z tohoto hlediska se vše mění v interpretaci Dmitrije Merežkovského v krásu. „— хлеб, деньги, свадебная пирушка, даже семейные раздоры, — все превращается в красоту...“ („— chléb, peníze, svatební veselí, ale i domácí hádky, — to všechno se mění v krásu...“). Pro Merežkovského hodnocení umění 19. století je symptomatický výklad Gončarovova románu *Oblomov*. Na jedné straně jde v ruském realismu 19. století z hlediska Dmitrije Merežkovského o projev mrtvé alegorie (Štolc), z druhé strany o nejvyšší projev ruské estetické kultury duchovního idealismu (*Oblomov*).

Merežkovského poznámky o francouzském a evropském realismu a naturalismu dále ozřejmují obsah jeho pojmů idealismu v literatuře. Uvádí několik jmen – Flaubert, Maupassant, Turgeněv, Ibsen a spojuje je s uměním, které chce zachytit jen velmi stěží postižitelné pocity, podvědomé a zastřené instinkty lidské existence, které jsou chápány jako znaky přicházejícího nového umění a nového duchovního rozměru v evropské estetice. Merežkovskij uvádí postřehy Charlese Baudelaira a Edgara Alana Poa, kteří zdůrazňují, že krásu musí vždy udivovat a být něčím neočekávaným a výjimečným. Francouzské umění pokládalo tyto rysy za impresionismus. Jako příklad uvádí scénu z románu *Madame Bovary*, ve které jsou poslední minuty agónie hlavní hrdinky doprovázeny obehnanou harmonikářskou písničkou s jednoduchými slovy o lásce v pojetí pouličních textů a donekonečna se opakujících ohraných melodií. Merežkovskij naznačuje, že za přímočarým slovním povrchem francouzského románového umění se otevírá implicitní a stále se rozšiřující duchovní prostor nových významů. Jde o texty, které přes psychologický naturalismus pronikají k neočekávaným aspektům reality.

V souvislosti s Goetheho myšlením a uměním uvádí D. Merežkovskij ještě další aspekt nového umění, a to živelnost. Vykládá Goetheho uměleckou osobnost v sou-

vislosti s jeho nočními iracionálními stavy temného démonismu, které ho doprovázely po celý jeho život a které ho ovládaly. S těmito nekontrolovatelnými duchovními tvůrčími živelnými silami Goethe podle Merežkovského po celý život bojoval. Podle Merežkovského byl velmi důležitý fakt, že Goethe studoval realitu jako vědec a vědecké poznání před ním odhalilo božské tajemství o hlubině hvězdného prostoru. Merežkovskij přímo píše: „с ним говорила морская волна“. Jako by Goethe navázal s realitou velmi osobní kontakt a pronikl hluboko ke kořenům její podstaty. Merežkovskij zdůrazňuje velmi silnou Goetheho myšlenku o tom, že čím více je umění rozumem neměřitelné a nepostižitelné, tím více je krásné. Tedy krása je uváděna do přímé úměry s významovým rozměrem umění a jeho čtení.

Tuto Merežkovského stať podrobně uvádíme nikoli jen proto, že je považována za programovou výspu ruského symbolismu a modernismu, ale především proto, že se v ní odrazily základní problémy modernistického umění vůbec. Dmitrij Merežkovskij se vyjádřil jasně o tom, co je pro něho v umění nepřijatelné. Je to mrtvá alegorie, schéma, pozitivismus, pasivní kopie reality, utilitarismus. Ovšem Merežkovskij se nedívá na realismus 19. století jako na jev, který plošně tyto rysy obsahuje. Naopak, poukazuje na vrcholné projevy uměleckého realistického a románového tvůrčího ducha, po kterém přichází propad. Tento výjimečný stav umělecké epochy tvořený po celé století mimořádnými uměleckými osobnostmi nemůže trvat věčně a právě přelom století je Merežkovským pokládán za krizový stav ruské kultury, ve kterém převládá epigonství. Nejde však pouze o epigonství ve smyslu uměleckého napodobování a překreslování uměleckých vzorů, ale o epigonství jako pasivní prepis reality. Merežkovskij naznačuje možnosti realistického umění, které jsou schopny povýšit estetiku naturalistického detailu na nečekaný duchovní a významový stupeň. Naznačil estetické oblasti duchovnosti 19. století, na které může nové umění navázat. Jde o to, že symbol v pojetí Merežkovského není krokem, který přináší do vývoje ruského umění něco zásadně nového a je příznačný pouze pro ruský modernismus a především symbolismus, ale v symbolu jde o způsob nahlížení světa, který je trvale přítomen v nejvýznamnějších dílech slovesné estetiky 19. století.

Symbolismus v Merežkovského interpretaci navazuje na nejlepší projevy estetiky realismu 19. století. Merežkovskému jde především o sílu umění, která je schopna se prosadit v každém uměleckém směru, a ne o dělení umění na základě předpojatých hodnocení. Umění nemůže být ani v realismu bezduchou kopií a ilustrací reality, ale musí jít o vzhled do dění reality, nalezení hvězdného prostoru v náhodném detailu. Na nejvyšší estetickou příčku je stavěno Goethovo nalezení neomezeného prostoru v nepatrném zlomku reality a naslouchání jeho věčnému pohybu. Umění dává vždy prostor projevům těch oblastí reality, ve kterých realita hraničí s prostory doposud nepoznanými, s prostory rozprostírajících se duchovních rozměrů. Umění vždy dávalo možnost promluvit nejen realitě organizované a racionálně uspořádané, ale i neuspořádané realitě v jejím pohybu a proměně.

Dmitrij Merežkovskij nabízí řešení a formuluje tři základní rysy nového umění: „Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности“ („Takové jsou tedy tři hlavní prvky nového umění: mystický obsah, symboly a rozšíření umělecké vnímavosti. Překlad Jiří Honzík. Viz *Zlato v azuru*. Praha: Odeon 1980. s. [33].) Místo

bezprostřední a vulgárně popisné reality nabízí symbol:

„Мысль изреченная есть ложь.“⁵ В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.[337–338]

Vyřčená myšlenka je lež. V poezii to, co nebylo vysloveno a jen mihotavě prosvítá v kráse symbolu, působí na srdce mnohem víc než to, co bylo vyjádřeno slovy. Symbolismus činí sám verš, samu uměleckou látku poezie zduchovělou, průzračnou, dokonale transparentní jako tenoučké stěny alabastrové amfory, v níž zaplápolal plamen. (překl. J. Honzík [35])

V takto založeném umění není podle Merežkovského možno hledat a spatřovat žádný utilitární cíl („позитивной выгоды“), vše je soustředěno pouze na tvůrčí autorskou energii. Merežkovského výklad symbolismu se orientuje především na detaily přímo nevyřčené a sdílí názor, že umění by nemělo mít kromě cílů uměleckých žádné jiné cíle. Merežkovského výklad nechává promluvit symbol, jehož významy proudí směrem k otevírajícímu se prostoru duchovnosti.

Ovšem i tato interpretace nového umění má své limity: Merežkovskij směřuje umění k nadpřirozenému a skrze přírodu vnímá její nadpřirozený základ („сверхестественную жизнь природы“). Vše musí směřovat k nadpřirozenosti. Jestliže Merežkovskij uvádí, že je nutné směřovat k mystickému obsahu, pak apriorně vymezuje obsah umění místo toho, aby nechal uměleckému obrazu svobodu. Namísto toho, aby si umělecký obraz sám nalézal významy, aby text promlouval svobodně svým významovým potenciálem, je text Merežkovským apriorně významově usměrňován a předznamenán. V tomto smyslu pokládá za důležitou víru v něco nekonečného a nesmrtelného („вера во что-нибудь бесконечное и бессмертное может зажечь душу человеческую, создать героев, мучеников и пророков, новое мистическое содержание идеального искусства“ – „víra v něco nekonečného a nesmrtelného může vznítit lidskou duši, vytvořit hrdiny, mučedníky a proroky, nový mystický obsah ideálního umění“, překl. ZP). Vedle symbolu a rozšíření uměleckého vjemu je předkládán, a to při Merežkovského výčtu na prvním místě, prvek mystického obsahu. Z toho plyne, že svoboda symbolu je tak omezena jistou apriorní intencí, jistým dopředu zadaným schématem. Merežkovskij sice orientuje modernismus na přímo nevyřčený prostor, ale zároveň také stanovuje pro symbol úkol: vyjádřit duchovnost z jistého apriorního pohledu a orientovat významové dění k jistému mystickému významu.

Z tohoto hlediska pokládáme za nutné podat nezbytné teoretické vysvětlení k našemu chápání symbolu a chápání znakovosti umění. V chápání symbolu vycházíme z klasických úvah J. W. Goetheho o symbolu a alegorii a ze současného chápání tohoto problému. Umberto Eco zřetelně navazuje na Goetheho pojetí symbolu a alegorie, když říká:

Symbolika proměňuje zkušenost v myšlenku a myšlenku v obraz, takže myšlenka vyjádřená pomocí obrazu zůstává navždy činná, nedosažitelná a – byť by byla vyjádřena ve všech jazycích – i nevyjádřitelná. Alegorie proměňuje zkušenost v pojem a pojem v obraz, ale tak, že pojem zůstává navždy definován a je vyjádřitelný obrazem.⁶

Symbolem a alegorií se u nás nejvíce zabýval Zdeněk Mathauser:

Za tímto párem následují další párové opozice, kdy za prvním členem stojí analytické, dualistické (alegorie se rozpadá na apriorní obecnou ideu a ilustrující ji druhotné zobrazení, tj. obraz zvláštního, exemplárního), zatímco na opačné straně stojí monismus, jednolitosť symbolu. Dále: racionalismus alegorie, její spekulativnost a abstrakce kontra spontánnost, celostnosť a konkrétnost symbolu (jeho zázémím je jednota celého psychofyzického ustrojení člověka); apriornost alegorie kontra empirická aposteriornost symbolu (symbol se děje v čase, jeho řešení není předem dáno, nýbrž je zadáno jako úkol); státičnost, jednoznačnost, jednosměrnost, uzavřenost alegorie kontra dynamičnosť, přelévavost významová ambivalence, otevřenost, zpětnovazebnosť, vnitřní cirkulace symbolu („symbolový okruh“), spojená s nekonečností jeho dění i jeho výkladu; jednoduchost alegorie kontra syntetičnost symbolu, daná integrací v něm řady „prostších“ tropů – symbol vtahuje do sebe zvláště jak prvek metaforický, tak podle nás (blíže viz v dalším) dokonce i prvek alegorický, jak syrové nazvání reality, tak abstraktní vědecký pojem atp.; snadná čitelnost, lomená průchodnosť alegorie kontra průhlednosť symbolu (je jím přímo vidět zastupovaný předmět: nenabýváme jej dedukcí) a přitom jeho neprůchodnosť (symbolem nelze projít k definitivní formuli označovaného předmětu); sebezcižování alegorie (nepoutá trvale pozornost k sobě samé, spokojuje se s odkazováním k jevu mimo sebe) kontra symbol, který se neustále vrací do sebe a teprve skrze zavnutí do sebe též odkazuje „ven“; konečně utilitárnost, didaktičnosť, moralizování, ideologičnosť alegorie kontra nonmoralistní charakter symbolu, který ovšem právě díky této své zdrženlivosti bývá o to působivější.⁷

V chápání znaku vycházíme z pojetí Umberta Eca, který navazuje na klasické pojetí znaku (Saussure, Pierce, Morris): „Znakem je všechno, co můžeme chápat jako významovou substituci něčeho jiného.“ Nebo: „Navrhují definovat jako znak cokoli, co na základě dříve stanovené společenské konvence může být chápáno jako něco, co zastupuje něco jiného.“⁸ Lze doplnit i běžně uváděnou definici Františka Čermáka, že „znak je obecně něco (tj. věc/forma) zastupující něco jiného“.⁹ Vrátime-li se k teoretickým východiskům našeho uvažování, pak mezi oblastí označující a oblastí označovanou nejde v kontextu estetické znakové situace o vztah pevných entit, ale o neustálé vztahování se, dění¹⁰ a interakci¹¹, v nichž právě stanovování identity označovaného je jádrem problému.

Především pak zastáváme názor, že uvedené definice alegorie a symbolu nelze chápat ve smyslu ostrých hranic mezi těmito jevy. Alegorii a symbol vnímáme jako škálu rozprostírající se mezi krajními vyhraněnými body, které jsou představeny alegorií a symbolem. Ve skutečnosti je každý význam tvořen průnikem a neustálým prolínáním těchto dvou krajních tendencí. V reálné estetické situaci ani nemůžeme předpokládat ostrou hranici mezi těmito různými způsoby uměleckého vnímání skutečnosti. V reálné estetické znakové situaci existují vždy entity a významy jistým způsobem ustálené a zároveň existují významy, které se bezprostředně utvářejí, jsou v pohybu a proměně a přesahují tímto „děním“ jakoukoli významovou rezultativnost a stabilitu¹². Na základě vzájemného průniku, vztahování se a přesahování ustálené rezultativnosti se svobodně rodí významy, jejichž podstatou je neustálá procesualnost a kontinuum.¹³

Ve všech případech se můžeme shodnout na tom, že jestliže chápeme význam

jako něco, co je apriorně orientované, budeme na škále rozprostírající se mezi dvěma krajními body – alegorií a symbolem – hovořit o významech blížících se k alegorii. Naopak, pokud není význam nikterak předurčen a je dán prostor pro svobodnou tvorbu významů, budeme hovořit o symbolu. Tedy za symbol pokládáme svobodné dění, které nezná dopředu stanovenou autoritu, kdy se význam rodí z neustálé interakce mezi děním subjektu a děním objektu, tedy tím, co je subjektem považováno za objekt. Symbol nechává promluvit ničím nekontrolovanou realitu a ničím nevyomezovaný subjekt.

Podíváme-li se z tohoto hlediska na Merežkovského pojetí modernismu, pak mystický obsah je něčím blízkým k alegorii. Naopak rozšiřování významů je příznačné pro svobodné významové dění a ničím nespoutaný symbol, o kterém se Merežkovskij vyjadřuje tak, že musí (symboly) přirozeně a spontánně pramenit z hloubi skutečnosti. Jestliže si je však autor uměle vymýšlí, aby vyjádřil nějakou ideu, mění se mu v mrtvé alegorie. Tyto dvě tendence lze spatřovat i v konkrétních projevech symbolismu. Na několika příkladech ukážeme, jak je Solovjovova apriorní filosofická myšlenka přímočaře odívána do poetického obalu. Tuto ilustrativnost je možné pozorovat jak v básnickém díle samotného Solovjova, tak i v díle Alexandra Bloka a také v dílech jiných básnických osobností ruského symbolismu Z úryvků¹⁴ je patrná alegorická snaha přenést pomocí znaku jistou myšlenku, která je pak v textu snadno identifikovatelná:

*В сне земном мы тени, тени...
Жизнь – игра теней,
Ряд далёких отражений
Вечно светлых дней.*

*Но сливаются уж тени,
Прежние черты
Прежних ярких сновидений
Не узнаешь ты.
(V. Solovjov, 1875)*

*(V pozemském snu jsme stíny, stíny...
Život – to je hra stínů,
Řada vzdálených odlesků
Věčně zářivých dnů.*

*Ale stíny se rozplývají
A původní obrisy
Dřívějších jasných snů
Se ti ztrácejí.
(překl. ZP)*

*Вся в лазури сегодня явилась
Передо мною царица моя, –
Сердце сладким восторгом забилося,
И в лучах восходящего дня
Тихим светом душа засветилась,*

*А вдали, догорая, дымилось
Злое пламя земного огня.
(V. Solovjov, 1875)*

*(Celá ses mi v dnešním azuru zjevila
Královno moje
Srdce se mi rozbušilo opojným vzrušením
A ve svitu nového dne
Moji duši zaplavil tichý svit
A v dáli, moje drahá, dýmal
Zlý plamen pozemského ohně.
(překl. ZP)*

*Предчувствую Тебя. Годы проходят мимо —
Всё в облике одном предчувствую Тебя.*

*Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — тоскую и любя.*

*Весь горизонт в огне, и близко появление,
Но страшно мне: изменишь облик Ты
(A. Blok, 1901)*

*(Tuším Tě. Míjejí roky kolemdoucí.
A stále v jediné jen tváři tuším Tě.*

*V ohni je horizont — je k nesnesení žhoucí,
Čekám Tě mlčky — v lásce, v tesknosti.*

*V ohni je horizont, už čas je na zjevení,
Však hrozím se: svou tvář že změníš Ty.
(překl. V. Daněk)*

*Ты горишь над высокой горою,
Недоступна в своём терему.
Я примчуся вечерней порою,
В упоении мечту обниму.*

*Ты, слышав меня издалёка,
Свой костёр разведёшь вечеру.
Стану, верный велениям Рока,
Постигать огневую игру.
(A. Blok, 1901)*

*(Ty hoříš nad vysokou horou,
Tak nedostupná ve své výšině.
Proběhnu večerním časem,
A v opojení obejmú sen.*

*A ty, když mě zdáli uslyšíš,
Svůj oheň rozevřeš večerem,
Já se zastavím a podrídím se Osudu,*

*A nechám se prostoupit ohnivou hrou.
(překl. ZP)*

V těchto ukázkách lze spatřovat snahu vyjádřit prostřednictvím uměleckého obrazu jistou myšlenkovou konstrukci (filosofické myšlení Platóna, myšlenky o „věčném ženství“ německých autorů). Označované je zde jistým způsobem vymezováno, interaktivita mezi označujícím a označovaným je jistým způsobem orientována a apriorně směřována. Tedy na škále rozprostírající se mezi alegorií a symbolem se významy tvoří v části blízké alegorii. Ovšem všimněme si následující ukázky z úvodní skladby Blokovy sbírky *Verše o krásné dámě* (Стихи о прекрасной даме, 1904):

*Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота*

*Дольнему стуку чужда и строга,
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.*

*Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.*

*Кто поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама?*

*Каждый конёк на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе*

*Купол стремится в лазурную высь.
Синие окна румянцем зажглись.*

*Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд.*

*Ты ли меня на закатах ждала?
Терем зажгла? Ворота отперла?
(A. Blok, 1903)*

*(Oddech je časný. Cesta skalnatá.
Večer je krásný. Tluči na vrata.*

*Zemský tluk sotva se tě dovolá,
Rozséváš perly kolem dokola.*

*Zámek je vznosný, červeň na něm tkví.
U vchodu lehlo rudé tajemství.*

*Kdo podpálil ten vznosný zámek sna,
Jež vystavěla Sama Carevna?*

*Řezbářský koník pestře zbarvený
Na tebe chrlí rudé plameny.*

*Po lazurové výšce šilhá věž.
Ruměnec modrých oken nezhasneš.*

*A všechny zvony z věže klinkají.
Živená jaseň žár jde po kraji.*

*Bylas to ty, kdo zval mě v onen čas?
Rozžehlas zámek? Bránu odemkлас?)
(překl. V. Daněk)*

Únava, strmá cesta nahoru, večer, zavřené dveře vysokého domu. „Ty“ a já. Jdu za tebou. Ty jsi za zavřenými dveřmi a zároveň vysoko nad pozemskou cestou. Záře, perly světelných odlesků, světlo v oknech, zvuk zvonů. Statika večerní scény přechází do vizuálního a zvukového děje. Kolem významové vertikály vše směřuje do hloubky nebeské klenby. „Ty“ jako něco nadpozemského a „ty“ zároveň jako můj lidský partner. Scéna očekávání něčeho nadpozemského a zároveň něčeho, co je odvěky lidské. Důležité nejsou jednotlivé výseky reality, ale děj jejich celkové souhry, který je schopen vyvolat významovou pluralitu a významové otevření se do nekonečného prostoru.

Podobné děje lze vnímat i v dalších básních A. Bloka, V. Brjusova, K. Balmonta, F. Sologuba:

*Ветер хрипит на мосту меж столбами,
Чёрная нить под снегами гудёт.
Чудо ползёт под моими санями,
Чудо мне сверху поёт и поёт...*

*Всё мне, певучее, тяжело и трудно,
Песни твои, и снега, и костры...
Чудо, я сплю, я устал непробудно.
Чудо, ложись в снеговые бугры!
(A. Blok, 1903)*

*(Vitr chrčí přes most mezi sloupy,
Černá nit pod sněhem drní.
Zázrak klouže pod mými saněmi,
Zázrak ke mně shůry zpívá a zpívá...*

*Celý zpěv je pro mě těžký a tíživý
Tvé písně a sníh a ohně...
Kouzlo, já spím, jsem unavený k smrti.
Kouzlo, ulož se do sněhových závějí!
(překl. ZP)*

Nebo Blokovy básně *В ресторане* (V restaurantu, 1910), *Снежное вино* (Zimní víno, 1906). A dále syrové obrazy petrohradské ulice, ve kterých přímo vystupuje obrazná realita města:

*По улицам метель метёт,
Свивается, шатается.
Мне кто-то руку подаёт
И кто-то улыбается.*

Ведёт – и вижу: глубина,

*Гранитом тёмным сжатая.
Течёт она, поёт она,
Зовёт она, проклятая.
(A. Blok, 1907)*

*(Po ulicích mete sníh,
Víří, bloudí.
Kdosi mně podává ruku
A kdosi se usmívá.*

*Vede mě – a vidím: hlubina,
Sevřená temným granitem.
A ona teče, zpívá,
Otevírá náruč, prokletá.)
(překl. ZP)*

Všechny tyto úryvky jsou založeny na prolínání zcela konkrétních obrazů reality, které pak vzájemnou hrou vytvářejí významy. V Blokově poezii lze vidět jistou tendenci. Tam, kde Blok myšlenkově navazuje na Solovjova a Merežkovského, blíží se na škále rozvinuté mezi alegorií a symbolem k alegorii – tedy k umění, od kterého se symbolismus programově distancuje. *Verše o krásné dámě* tuto alegoričnost zjevně obsahují. Básnický výraz Alexandra Bloka se stává mnohem původnější ve sbírkách, které čerpají uměleckou obraznost ze syrové reality petrohradských ulic. V těchto sbírkách není umělecký tvar usměřňován žádným schématem, ale je mu dána naprostá svoboda při vytváření bezprostředně se rodících významů.

Rovněž u Valerije Brjusova bychom mohli najít tendence ke schématickému vyjádření zcela konkrétní myšlenky prostřednictvím básnické formy. Mohlo by to tak vypadat například v básni *Конь Блед* (Plavý kůň), ve které by se daly hledat ozvuky apokalyptického výkladu světa, jak je to patrné z následujícího úryvku:

*Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibusы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колёс и скоком
Выкрики газетчиков и щёлканье бичей.*

*Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворённые владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле – души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.*

II

*И внезапно – в эту бурю, в этот адский шёпот,
В этот воплотившийся в земные формы бред,
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет. /.../(V. Brjusov, 1903)*

*(Ulice byla jak bouře. Proudily masy
 Jak by ten pohyb řídil nezvratný Soud.
 Omnibusy, fiakry, auta tekly hustými pásy,
 K nevyčerpání byl zuřivý lidský proud.
 U nebe reklamy, hrkající proměnným okem,
 Ve strašné výšce třiceti pater ježily srst.
 V pyšný hymnus splyývaly s kol rachocením a skokem
 Křiky kamelotů, práskání bičů, skřípění brzd.
 Nelítostnou zář přikované luny lily,
 Luny stvořené pány jsočnosti.
 V tom dunění, v té záři – duše zpitých
 Se cítily mlády, duše městem opilýých bytostí.*

II.

*Do této vize oděné v pozemské rysy,
 Do této bouře, infernálního randálu
 Podivný disonantní klapot se pojednou mísí,
 Přehluší hluk a hovorů šum a skřípění kočárů.)*
 (překl. J. Honzík)

Zde nejde o alegorii apokalypsy, ale apokalypsa se děje přímo před očima, a to prostřednictvím vizuálních obrazů, detailů reality, pohybu, změny, probíhajících scénických výjevů, chaosem zvuků a překotného obrazového pohybu. Ulice, davy lidí, překotný pohyb valících se strojů, křik lidského proudu, výškové budovy, útržky pohledů, svist bičů koňských spřežení, hlasy kamelotů. Uprostřed této vizuální a zvukové expozice se objeví jezdec na koni jako dominantní protiváha světu překotného chaosu. Jezdec jako antiteze dosavadního prostoru, času a děje. Jezdec jako důsledek bortícího se lidského světa a zároveň jako nadpozemský cizinec a znamení jiného řádu. Báseň nesměruje k předvzaté myšlence o apokalypse, i když samozřejmě také, ale především otevírá významovou oblast všeobecné vratkosti, nestálosti, proměny. Obrazy až impresionistické estetiky je možné vidět v poezii K. Balmonta nebo V. Brjusova. Například v básni *Сумерки* (Stmívání):

*Под сетью пленительно-зыбкой
 Притих туманенный сквер,
 И вечер целует с улыбкой
 В глаза – проходящих гетер.*

*Как тихие звуки клавира –
 Далёкие ропоты дня...
 О сумерки! милостью мира
 (Опять упоите меня!*

(V. Brujsov, 1906)

*(Závoj mlh neklidně se hýbá
 A parčík proměňuje v sen;
 Na oči večer něžně líbá
 Hetéry, jež už vyšly ven.*

*Hluky dne doznívají jemně
 Jak klavíry a hoboje...
 Ó stmívání! Zas požehnej mě
 Milostným křížem pokoje!*
 (překl. L. Kubišta)

Balmontův impresionismus se projevuje v básni *Камыши* (Rákosity):

*Но месяц печальный безмолвно поник.
 Не знает. Склоняет всё ниже свой лик.*

*И, вздох повторяя погибшей души,
 Тоскливо, бесшумно шуршат камыши.*
 (K. Balmont, 1895)

*(Mlčí však tesklivá měsíční líc.
 Do černě sklání se, hrouží se víc.*

*A jak vzdech zesnulé duše zní svist
 V půlnoční bažině u pustých míst.)*
 (překl. H. Vrbová)

Vedle uvedených impresionistických obrazů přejde Brjusov ke zcela zjevné alegorii s přímočarým srovnáním a významovým usměrňováním. V případě Brjusovovy básně *Революция* (Revoluce) jde o přímočaře vyřčené slovo:

*Что такое революция? – Буря,
 Ураган...*

...
*Революция – буря. Она
 Над океаном
 Летит ураганом*
 (V. Brjusov, 1917)

*(Co je revoluce? – Bouře,
 Uragán...*

*Revoluce je bouře.
 Nad oceánem
 sviští jako uragán).*
 (překl. ZP)

Ze slov Brjusovovy básně vystupuje schéma – je vysloveno slovo bouře, ale nevzniká představa bouře, není to bouře jako dění, bouře jako pohyb a proměna. Jde o básnicky prvoplánově vyjádřenou myšlenku.

Zcela jinak vyjádřil tentýž děj A. Blok v nejvyšším projevu symbolu a rodícího se scénického obrazu, který odkazuje ne k vymezeným významům, ale k dění, pohybu, proměně, k polyfonii muzikální souhry mnohosti motivů, obrazů, zvuků, vizuální proměny a napětí antinomických jevů. Máme na mysli Blokovu poému *Двенадцать* (Dvanáct, 1918). Děj se odvíjí jako by přímo před očima, je vytvořen široký expoziční základ, vizualita, zvukové prolínání, obraz a zároveň jeho karikatura. Blokův

obraz nesměřuje k ilustraci předem dané myšlenky, ale především je schopen navodit představu pohybu a hudební polyfonie, vytvořit představu dění neučesané reality, vratkosti, mnohosti zřetelů, významového prolínání a významového napětí. A toto je možné především prostřednictvím síly reality pojaté nikoli jako odraz něčeho, co je dáno a dopředu vymezeno v jisté stabilní poloze, ale jako vztah k něčemu, co je zadáno, co je v pohybu, proměně a ve stavu všeobecné vratkosti. Uvádíme jen nepatrný úryvek a jsme si vědomi, že pohybem a probíhajícím vnitřním děním je prostoupena celá poéma *Dvanáct*:

*Чёрный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всём божьем свете!*

*Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком – ледок.
Скользко, тяжело,
Всякий ходок
Скользит – ах, бедняжка!
(A. Blok, 1918)*

*(Černý večer.
Bílý sníh.
Vítr, vítr.
Na nohou se člověk neudrží.
Vítr, vítr –
Po vši zemi běží!*

*Povívá vítr
Bílým snížkem.
Pod snížkem – led.
Kluzko, těžko tak –
Každý chodec sklouzne hned –
Ach ubožák!) /.../
(překl. J. Seifert)*

Nebo je možné si povšimnout expresivních obrazů Fjodora Sologuba v básni *Чертовы качели* (Ďáblova houpačka):

*В тени косматой ели,
Над шумною рекой
Качает чёрт качели
Мохнатою рукой.*

*Качает и смеётся,
Вперёд, назад,
Вперёд, назад,*

*Доска скрипит и гнётся,
О сук тяжёлый трётся
Натянутый канат.*

*Снуёт с протяжным скрипом
Шатучая доска,
И чёрт хохочет с хрипом,
Хватаясь за бока.
(F. Sologub, 1907)*

*(Ve stínu rozčepýřené smrčiny,
Nad šumící řekou
Čert chlupatou rukou
Postrkuje houpačku.*

*Rozhoupává a směje se,
Vpřed a zpět,
Vpřed a zpět,
Deska skřípe a prohýbá se
Napjatý provaz
Se dere o vypouklý suk.*

*S kolébavým skřípotem
Letí vratká deska tam a zpět
Chraplavě se chechtá čert,
Až se popadá za boky)
(překl. ZP)*

Stejně tak můžeme pozorovat proměny básnického obrazu na rozprostírající se škále mezi alegorií a symbolem v próze symbolistů, především pak v próze A. Bělého. Román *Kotik Letajev* (Котик Летаев, 1922) může být chápán jako text à la thèse – jako aplikace Steinerových úvah v Bělého poetickém výrazu. Stať o *Kotiku Letajevovi* by tedy mohla být pojata jako výklad aplikace filosofické koncepce Rudolfa Steinera, jako pokus o umělecké vyjádření antroposofického „zřícího vědomí“ prostřednictvím vznikajícího dětského vjemu. Paralely jsou zcela nezpochybnitelné.¹⁵ Dále bychom mohli uvažovat o *Kotiku Letajevovi* jako o filosofickém textu z hlediska Kantovy teorie poznání nebo fenomenologie Edmunda Husserla a pokusu prohlédnout přes clonu apriorně daných představ o světě k věci samotné, oprostít se od nakupených vjemových vrstev a nechat promluvit přirozený stav světa v jeho proměně a pohybu. Stať by rovněž mohla být pojata z hlediska aplikace Jungových pravzorů a mýtických archetypů nebo jako reakce na podvědomé impulsy opakování lidské praexistence v pojetí maďarského psychologa Sándora Ferenciho. Rovněž se přímo nabízí případná analýza *Kotika Letajeva* jako hudební skladby ve smyslu odpoutání se od smyslu slov směrem k rytmu, gestu, mimice a obrazu. Podobně se nabízí výkladový pohled na román z pozice přírodních věd, logiky matematického myšlení a souvislosti Bělého zkušenosti s biologií.

Úvodní perspektivou *Předmluvy* biografie Kotika Letajeva je životní nadhled třiceti pěti let. Nejedná se však pouze o stálou perspektivu vyprávění o dětství z časové-

ho odstupu, ale rovněž o snahu postihnout mystérium zrození z hlediska právě rodičího se života. Úvod sice registruje pětaticetiletý nadhled, ale zároveň je snahou po odpoutání se z času a snahou o pohled na dětství prostřednictvím dětství („Vědomí sebe sama, jako dítě ve mně...“ [32]).¹⁶ Vstupní perspektiva se dále komplikuje vědomím sebe sama jako já a ne já, já a já, on a on, ty a ne ty. To znamená, že vyprávěcí perspektiva se ztotožňuje s vlastním subjektem vědomí a zároveň na něho pohlíží z odstupu jako na objekt. Pro pochopení proměnlivé perspektivy je významná metafora koule:

Позднее возникло подобие: переживающий себя шар; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь – „внутри“; ощущались неодолимые дали: с периферии и к... центру. И сознание было: сознанием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространства ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия – щупать: внутри себя... дальше; ощущением сознания лезло: внутри себя... внутрь себя – достигалось смутное знание: переносилось сознание; с периферии какими-то крылорогими тучами несло оно к центру; и – мучилось. [312]

... koule prožívající samu sebe; mnohooká, do sebe obrácená, samu sebe prožívající koule vnímala jen – „uvnitř“; bylo cítit nepřekonatelné dálky: od obvodu... ke středu. Vědomí bylo uvědomováním si neobsáhnutelného, snahou obsáhnout neobsáhnutelné; pocit nepřekonatelných dálek byl strašný; vybíhal z obvodu koule – na průzkum: uvnitř sebe... stále dál; pocitem vědomí lezlo: uvnitř i dovnitř – vznikalo zmatené vědění: vědomí přelétalo; od obvodu přelétalo v jakýchsi křídlorohých oblacích ke středu; a – trýznilo se. [36]

Proměnlivá perspektiva vytváří polyfonii světů se vzájemně se prostupujícími hranicemi a prolínáním jejich skupenství.

První kapitola – stav vznikání, stav spřízněnosti, stav proměny, stav procesu zrodu. Kotik Letajev obnažuje první záblesky vědomí, či vědomých představ, jež mají s běžným reálným světem jen málo společného. Doslova uvádí, že se chce odpoutat od jistot slov, významů, rozbít tradiční ustálené formy své pětaticetileté zkušenosti a zachytit metamorfózu bytí tak, že slova uvede do rytmu času, gesta, mimiky. Roj představ pak usadí slova k jejich krajnímu významovému lomu a tím je schopen vyjádřit v celkové polyfonii krajně nejasnou a přechodnou představu. Metaforická polyfonie obrazů, významů a příměrů směřuje k vyjádření stavu těkavého vznikání, vytváření, přelomu, přechodu. V tomto stavu se „já“ dostalo na hranici existence a neexistence. Vznikající „já“ je pomocí metonymických souvislostí napojeno na amorfní celek „дотелесного“ („předtělesného“) bytí. Metaforická uskupení obrazů moře, víru, bouře, ohně, bobtnání, vyvrěliny... směřují k vyjádření beztvárnosti nejasně tušeného předtělesného bytí. Ve stadiu, kdy je subjekt/ne-subjekt součástí odvěké metamorfózy kosmu, vzniká synekdochická představa vzájemného prolínání části a celku – „всё – во мне, я – во всем“ [317] „vše je ve mně a já jsem ve všem“ [43]. Prvotní obrazná prostorová vize předtělesného stavu je napojena na časový rytmus. Stav, kdy „já“ neexistovalo a oddělené vědomí prožívalo sebe samo v neproniknutelné neobsáhnutelnosti („сознание было сознанием необъятного, обниманием необъятного“ [312] „vědomí bylo uvědomováním si neobsáhnutelného“ [36]), se mění na stav, kdy bobtnající tělo je pronikáno vědomím. Beztvárnost přechází do

tělesného tvaru, jenž je prostupován vědomím. Vědomí je napojeno na mýty dávného bytí. Tělo i vědomí je součástí metamorfózy a kontinuity kosmu. A právě paměť dávného bytí je spjata s významným obrazem stařeny. Stařena je metaforou stále souvislosti přítomné existence a dávné dávnosti:

Думаю, что „старуха“ – какое-либо из вне телесных моих состояний, не желающих принять „Я“ и живущих: глухую, особую, стародавнюю жизнью; эта жизнь прорастает порою: у выпадающих в детство старух, сумасшедших; [317]

Мyslím, že „stařena“ je jednou z mých netělesných existencí, které nechtějí přijmout mé „já“ a žijí odlehlym, zvláštním, dávným životem; někdy tento život prorůstá na povrch... [42]

Vzájemné prostupování těla a vědomí je spjata s vjemem „začátku“ a konstituce tvaru se mění ze stadia metamorfózy do stavu definitivní danosti. První zákmity vědomí jsou stále ještě spjata s předtělesnou existencí: „Вымершие чудовища; называется он „динозавр“; говорят – они вымерли; еще я их встречал: в первых мигах сознания.“ [318] „Выгнунули жестьери... прý уж вымрели; але яá се с ними жесть поткával: в првнých zákмитех vědomí“ [44].

Bělyj vychází z myšlenky, že součástí naší existence jsou odnepaměti známé představy, „старая старина“ [329] „dávné dávnosti“ [60], jež jsou stálou, ale latentní součástí lidské existence. Paměť pak obnažuje skryté součásti existence a její nejasně tušené konotace. Tato latentně přítomná podvědomá „paměť“ je ozřejmována vědomou pamětí. Celý kosmos předtělesných stavů tvoří jádro *Předmluvy*. K živoucí polyfonii předtělesného kosmu Bělyj proniká přes pozůstatky odumřelých minulých forem. Jako by realita pozemské zkušenosti byla odumřelou odnoží živoucího kosmu a přes tuto „kost Sfingy lybijské pouště“ je možné propojit rodící se vědomí s předvědomým a předtělesným stavem. Příkladem prvního záblesku vědomí je lev:

Образ этот – мой первый отчетливый образ; до него – неотчетливо все; неотчетливо – после; мутные, мощные, мрачные, переменные миги мои мне рисуют события, со мною не бывшие вовсе; мне действительность города возникает впервые гораздо позднее; но осколок ее мне – тот желтый кружок, перекинутый от... Собачьей Площадки... в мой мир марева: посередине желтого круга мы встретились: я и Лев. [326]

Tento obraz je má první jasná představa; před ním bylo vše nejasné; a po něm – také; rmutné, mocné, chmurné, měnící se mé okamžiky mi kreslí události, které se mi nikdy nepříhodily; realita města se poprvé utváří daleko později; jejím úločkem je však to žluté kolečko, klenoucí se z... Psiho plácku... do mého světa přeludů: uprostřed žlutého kruhu jsme se setkali: já a lev. [55]

Část odlesku libyjského písku jako by prosvítala do arbatského plácku. Po dvaceti letech se ukazuje, že to nebyl lev, ale žlutý bernardýn, který pouze asocioval dětskou představu lva. A tím by celá záležitost mohla být považována za uzavřenou. Ale nestalo se. Blouzněním se představa změnila ve vysvětlující fakta, kus snů se změnil ve skutečnost, odumřel do skutečnosti, ale příběh pokračuje:

Из сумятицы жизни, в толпе, среди делового собрания, сколько раз я повертывался

к странному явлению „Льва“: в дальнем детстве, теперь и во время студенчества. [...] Действительность эта – не сон: но она – не действительность... Что все это: и – где оно было? Приходил детский лев: и опять и опять. Ты с ним встретился... Явственно: никакой собаки и не было. Были возгласы: Лев идет! И – Лев шел. [329]

Ze zmatků života, v davu, uprostřed vážného shromáždění – kolikrát jsem se vracel k zvláštnímu jevu „Lva“: v dávném dětství, teď i v době studií. [...] Tato skutečnost není sen, ale není to ani skutečnost... Přicházel dětský lev, zas a znova. Ty jsi ho potkal. Skutečně, žádný pes to nebyl. Bylo jen volání: Lev jde! A lev šel. ... nepravděpodobnost blouznění se posunula do pravděpodobného; sen se stal faktem; pochopil jsem všechno: blouznění jsou fakta; a sny jsou skutečnost; po dvaceti letech znovu Lev stojí přede mnou. [57]

Na uvedeném příkladu je jasně vidět proměnlivý kontext Bělého prózy. Motiv je vztahován v každém okamžiku k několika skutečnostem a tím je asociován polyfonický kontext určitého symbolu. K symbolu lva se řadí symboly člověka, býka a ptáka, jež jsou rovněž vnímány na úrovni několika kontextů. Oheň, který je tak stálou součástí proměnlivého pohybu živoucího kosmu, je z jedné strany interpretován jako ozvuk právě zrozeného bytí a z druhé strany jako příznak nemoci, které Kotik Letajev právě v té době prodělával.

Z uvedené analýzy vyplývá, že úvahy filosofické, psychologické, muzikální, historické by měly být prostředkem, ale ne cílem. Jde o komplexní předpoklad předporozumění a teprve na tomto základě je možné porozumět skutečnému smyslu a prostřednictvím hermeneutického vcítění (ne však spekulativního šarlatánství), intuitivního zření je možné odhalit množství skrytých významů. Všechny uvedené i neuvedené souvislosti by měly být předpokladem pro výklad Kotika Letajeva jakožto metafory, jež asociuje v otevřeném systému množství významů a nesměruje k jednoznačně vymezenému pojmu, ať už filosofickému nebo psychologickému.

Je možné učinit závěr, že možná původní myšlenková teze – například blízká matematickému otcovu myšlení, apriorní filozofické koncepci (například Rudolfa Steinera), vědecké pozitivní zkušenosti A. Bělého jako biologa nebo zaměření na psychologickou sondu do právě rodičího se dětského vědomí a další výše uvedené souvislosti – vytváří bohatý myšlenkový kontext, jenž není možné soustředit k úzce vymezené tezi. Teprve asociativní možnosti tropu – metafory, paralely, paraboly, symboly jsou schopny navodit představu dvojího světa, jenž nemá pevné kontury a je součástí matně tušeného podvědomého světa. Poetika pohyblivé vypravěčské perspektivy, ztotožnění a odstupu, vrstvení času, polyfonie metamorfózy, prolínajících se kontextů, začleňování do různých kontextů, zvukových souzvuků a asociací, kreace fantazijního preludu – jsou aktivací představ, jež mohou být jen stěží vyjádřeny jinak. Jde o kontexty vzájemně působících a vzájemně se prolínajících významů. Je vytvořen expoziční strukturní základ různých formálních zřetelů a významových směrů, které se jako vektory navzájem ovlivňují a skládají do významů, které nikdo dopředu nemohl ovlivnit ani odhadnout. Toto dění významů pokládáme za vrcholný projev ruského symbolismu, jehož výsledkem není nějaký konkrétní význam, ale navození představy pohybu a proměny. Pouze tento systém vyjadřování směřuje k významové ambivalenci – umožňuje současný zřetel *ano i ne*. Poetika Bělého tak není poetikou výstředního nebo umělého ornamentu, ale nezbytným důsledkem komplexního

myšlení A. Bělého, jenž našel v symbolismu adekvátní formu nejasně pociťovanému obsahu.

V románu *Petrohrad* (Перепбур, 1922) Andrej Bělyj jako by v expozici ustavil celistvý prostor stabilní tradiční jistoty a od něho pak odlišil prostor nezachytitelné pomíjivosti, přechodnosti a vratkosti. A právě na úzkou a neustále se měnící hráz průsečíků těchto prostorů umístil Andrej Bělyj své hrdiny.

Symetrickému světu vévodí tvář senátora Ableuchova představena v podobě přednosti úřadu, hlavní autority umělého světa, který je uzavřen do mechanického víru byrokratického systému, který je zcela odtržený od všední reality a od historického děje. V tomto smyslu je neživou figurínou mechanického soukolí, zaběhnuté strojové mašinerie a jednoznačně lineárně seřazených impulsů. Světu senátora Ableuchova vévodí chladná úřednická utříděnost, pečlivá architektura rozložená do geometrické pravidelnosti a plánovité symetrie. Čtyřúhelníkový ohraničený prostor homogenní celistvosti nepřipouští žádný náznak nekontrolovaného pohybu či jiného vybočení z jednotícího rámce vizuálního výrazu. Od ableuchovské tváře Petrohradu je odlišeno město jako živoucí, pohyblivý organismus, plný napětí, energie a neuchopitelné síly:

...там, оттуда вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хаоса, усталился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями; и хлестал. [30]

Odtud se nořil Petrohrad; z letících oblak zazářily budovy; jako by se tam vznášel kdosi chladný a zlý; z ječícího chaosu se díval kamenným pohledem, lebka a uši mu trčely z mlhy. [23]

Jako by neexistovalo kamenné město, ale proměnlivý organismus, jehož živoucí a stále se obnovující tkáň se stala podložím pro neustálý pohyb, změnu a kypící zrod nového života. Myšlenka odpoutaná od svého tvůrce se začíná nezávisle pohybovat a vytvářet samostatné objekty a autonomní stavy života.

Román *Petrohrad* je románem, který implikuje významy směřující k prorůstání přízračného, spontánního, proměnlivého, neustále se obnovujícího, prchavého, nestálého a věčně vratkého živoucího tvůrčího elementu do kamenného základu neochvějně stability a zemského ukotvení, do umělé uspořádanosti, symetrie a pravidelnosti. Živel však v tomto případě nemá nic společného s omezením na vodu, ale jako symbol ukazuje „živel“ Petrohradu jako dění, které nabourává dosavadní ustálenost a vnímá narůstající chaos Východu oproti symetrickému Západu, tradiční byrokratickou uspořádanost vůči revolučnímu běsovství, stabilitu kamenného základu proti jeho uvedení do pohybu, vizuální vymezenost oproti mlhavosti, rozostřenosti, prostupnosti kontur a rozplývavosti, vystupování z nevidění.

Jako by román *Petrohrad* poukazoval na neurčitou sílu či energii za scénou, maskou, za obzorem, za hranicemi naší empirické zkušenosti. Prostřednictvím symbolu se A. Bělyj pokouší nahmatat neurčitou sílu či energii za scénou, za horizontem, za předěly vědomí. Mlha, maska, loutka, různé výrazy personifikace poukazují k prostoru za viditelnou clonou, k oblasti nejasně pociťované celistvosti. „Со вчерашнего

вечера оно – началось: приползло, зашипело: что такое оно – почему оно началось?“ Od včerejška to ono začalo: přilezlo to a zachrčelo: Ono. Co je to – proč to ono začalo?¹⁷ Vytváří se dojem, že za mlhou, maskou, oživlou realitou je nějaký prostor, tvář, úmysl, děj, záměr. Vše je viditelné pouze v náznaku, jako částička neob-sáhnutelného celku. Vše jako by se dělo a probíhalo v konturách mlžných stínů za clonou – břeh je zde impulsem, který vyvolává představu dvojí skutečnosti, která vytváří dojem neurčitého prostoru za předělem lidského vidění, vědomí.

V naší úvaze jsme se soustředili na básnický a prozaický projev symbolismu. Poku-sili jsme se prokázat, že symbolismus se ve svých programových teoretických pro-jevech vymezuje proti deskriptivnímu naturalismu, netvůrčím schémátům, pasivní reprodukci reality a faktografickému pozitivismu 19. století, nikoli však plošně vůči realismu. I v realismu symbolismus nachází umělecké vrcholy a navazuje na taková díla, jejichž podstatou je symbol, jehož význam není dán, ale zadán, význam není vyřčen, ale stále znovu a znovu se rodí, tvoří a hledá další a další významový přesah. Naznačili jsme, že i u realismu jde z uvedeného pohledu o neustálý střet s realitou v jejím nejvlastnějším projevu, tj. pohybu, proměně a ději. Z textových ukázek je patrné, že i v symbolismu existuje napětí mezi alegorií a symbolem, jako napětí mezi alegorickým obrazem staticky významově předurčeným, který implikuje limitované a dopředu určené významy a symbolem, který je založen na bezprostředním a ničím neusměrňovaném významovém dění. I v symbolismu je možné nalézt schéma, které je založeno na popisných konstrukcích filosofických tezí. Za nejvlastnější projev sym-bolismu pokládáme obrazy, které se na škále mezi alegorií a symbolem blíží k roze-vírajícímu se významovému prostoru symbolu, který nezná žádnou nadřazenou a významově usměrňující autoritu. Jde o spontánní a živelně se rodící významový děj, který je schopen postihnout proměnu a pohyb u subjektu, proměnu a pohyb v objek-tu a v jejich vzájemném dění a neustálém jejich vztahování se k jejich neusměrňeným významovým přesahům. Ve většině případů je toto významové dění opřeno o vizu-ální a zvukovou polyfonii syrových detailů reality v jejím pohybu a proměně. Jako by šlo o neustálé napětí mezi „já“ a „ne-já“. Napětí mezi „já“, které se zastavilo, a „já“, které je neustále dál a dál unášeno proudící realitou a je vztahováno k jeho neustále probíhajícímu a stále nově se tvořícímu přesahu. Naznačili jsme, že za nejvlastnější projev symbolismu je možné pokládat obrazy, založené na polárním napětí význa-mově ustálených detailů reality, které vytvářejí nezbytný předpoklad pro jejich vzá-jemné napětí, z něhož se rodí pohyb s přesahem k prostoru a proudům za hranicemi našeho poznání, k jednotlivému nadosobnímu dění.

Z tohoto hlediska ruský modernismus a symbolismus zasáhl do odvěkého umě-leckého dialogu mezi alegorií a symbolem. Ruský modernismus nejenže programo-vě zdůraznil odklon od schématu a popisnosti, ale celou vahou svého estetického zaměření přispěl k obnovení významové svobody v umění. Modernistický lyrický umělecký tvar umožnil opětovně osvobodit význam a ve svém vrcholném projevu se opřel o konkrétní detaily reality, aby prostřednictvím jejich polyfonie poukázal nikoli na statiku a pevné body (i myšlenkové), ale na to, co je pro člověka jen velmi stěží uchopitelné a pochopitelné: na věčně probíhající pohyb, proměnu a dění.

POZNÁMKY

- ¹ БЕРДЯЕВ, Н.: *Самопознание: опыт философской автобиографии*. Москва: Книга, 1991, s. 129.
- ² Doslovný překlad Zdeněk Pechal. Autorský překlad je uveden u příkladů, které buď do češtiny nejsou přeloženy nebo je překlad zastaralý. Doslovný překlad nemá ambice umělecké interpretace. Stejným způsobem je postupováno i v následujících částech textu.
- ³ МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.: *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы*. In *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004, s. 335–338. Kniha D. Merežkovského *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы* obsahuje šest částí. V námi citovaném výboru je přečtena pouze nejznámější čtvrtá část, ve které jsou formulovány teze o uměleckém idealismu. Dále odkazujeme na elektronický zdroj, který dává případnému zájemci možnost bezprostředně porovnat vybrané úryvky s celkovým obsahem knihy: <http://lib.rus.ec/b/14053825.2.2012>.
- ⁴ V souvislosti s Korolenkem D. Merežkovskij uvádí: „Первый рассказ г. Короленко ‚Сон Макара‘ – его лучшее произведение. Религиозное вдохновение окрыляет поэта. Раз в жизни трезвый, умный этнографический наблюдатель отдался этой силе, – и посмотрите, что она сделала с ним, как охватила и унесла на такую высоту, на которой он никогда не был и, может быть, никогда не будет“ („První povídka p. Korolenka „Makarův sen“ je jeho nejlepším dílem. Religiózní inspirace poémě dodala křídla. Pro tentokrát se strýzlivý, racionální a etnografický pozorovatel této síle oddá, – a podívejme se, co s ním udělala, jak ho celého zachvátila a dodala mu takovou výši, které doposud nikdy nedosáhl a je zároveň možné, že ani už nikdy nedosáhne.). Někrasova hodnotí následujícím způsobem: „Некрасов, верующий в божественный и страдальческий образ распятого Бога, самое чистое и – святое воплощение духа народного. Он тоже имел силу, как Достоевский и Л. Толстой, любить русскую землю мировую, всечеловеческой любовью.“ („Někrasov, který věřil v božský a trpitelský obraz ukřižovaného Boha a pokládal ho za nejčistší a nejsvětější ztělesnění národního ducha. Někrasov, jako i Dostojevskij a Tolstoj, měl v sobě sílu milovat ruskou zemi všelidskou a všesvětovou láskou“).
- ⁵ Výňatek z básně F. I. Ťutčeva *Silentium*.
- ⁶ ECO, Umberto: *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004, s. 14.
- ⁷ MATHAUSER, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1999, s. 99–100.
- ⁸ ECO, Umberto: *Teorie sémiotiky*. 2. vyd. Praha: Argo, 2009, s. 15, 27.
- ⁹ ČERMÁK, František: *Jazyk a jazykověda*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, 1994, s. 21.
- ¹⁰ Jde o termín, který podrobně vysvětlil a do literárněvědného povědomí uvedl Milan Jankovič: JANKOVIČ, Milan: *Dílo jako dění smyslu*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992. JANKOVIČ, Milan: *Děni smyslu jako teoretický a interpretační problém*. In: *Na cestě ke smyslu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005.
- ¹¹ K podstatě vztahu mezi označujícím a označovaným se přesně vyjádřil Jan Kořenský: „Zdroj“ však může být v již zmíněné (nezuřitelná interaktivita označujících a označovaných, která působí na místě onoho „být zdrojem významů“, „udílet významy“, tedy interdependentní, dialektická vazba na místě kauzálně determinativního vztahu) interaktivitě označujících a označovaných.“ (s. 25) A toto „hledání „zdrojů“ označovaných“ probíhá na základě interaktivity oblastí označujících a oblastí označovaných, kdy „v cestě jednoduchých řešení stojí nekonečná proměnlivost „světa““ (s. 24). KOŘENSKÝ, Jan: *Člověk – řeč – poznání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 23–25.
- ¹² V tomto smyslu je možné navázat na myšlenky H. Bergsona, který ve své knize *Myšlení a pohyb* uvádí, že je třeba „znovu uchopit změnu a trvání v jejich původní pohyblivosti“ (s. 153) nebo dále: „Skutečný je naopak proud, kontinuita přechodu, změna sama“ (s. 17), „trvání se nepřetržitě tvoří“ (s. 180), „Domníváme se tak, že řetězením pojmů, jako je jednota, mnohost, kontinuita, konečná či nekonečná dělitelnost apod., si vytvoříme věrnou představu o trvání.“ (s. 181), „Vezmeme-li stav sám o sobě, je trvalým děním“ (s. 195). BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003.
- ¹³ A. F. Losev upozorňuje, že chápání znaku jako *vztahu* vždy musí předpokládat jisté body, mezi kterými je tento *vztah* uskutečňován. Za „pevné body“ pokládá Losev vždy jistým způsobem znaky, jako odraz živé reality. Z našeho pohledu jde spíše o vztah mezi do jisté míry ustálenými významy. Vztahování se ustálených významů navzájem vytváří nezbytný základ pro jejich vzájemné dění a pohyb. ЛОСЕВ, А. Ф.: *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1976, s. 87.
- ¹⁴ Úryvky jsme čerpali především z výboru lyriky *Russkaja poezija XX věka*. Viz ЕЖОВ, И. С. –

ШАМУРИН, Е. И.: *Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней*. Москва: Новая Москва, 1925.

¹⁵ A. Bělyj se pokouší vyjádřit děje, které probíhají v organismu člověka v době před jeho narozením, v průběhu zrodu nového života a prvních záchvěvů vědomí a zření. Probouzející se lidský organismus, probouzející se lidské vědomí. Rudolf Steiner kladl rovněž důraz na procesy, které probíhají uvnitř organismu v závislosti na řeči či zpěvu. Organismus se v této souvislosti vyjevuje navenek prostřednictvím řeči organismu.

¹⁶ БЕЛЫЙ, Андрей: *Котик Летаев*. In *Серебряный голубь: Повести, роман*. Москва: Современник, 1990. BĚLYJ, Andrej: *Kóta Letajev*. Praha: Odeon, 1967. Dále citováno podle těchto vydání, strana je uvedena přímo v textu.

¹⁷ Překlad tohoto úryvku Zdeněk Pechal.

RUSSIAN SYMBOLISM AS A DIALOGUE BETWEEN ALLEGORY AND SYMBOL

Modernism. Russian Symbolism. Symbol. Allegory. Meaning as a Free Happening. A. Blok. A. Bely. Kotik Letayev. Petersburg.

In its theoretical program, Russian symbolism distinguishes itself against descriptive naturalism, set schemas, passive reproductions of reality and factographic positivism of the 19th century, but not against realism in general. In symbolism, similarly to other artistic styles (e.g., realism), there is a tension between the allegory and the symbol, that is, the tension between the allegorical image whose meaning is statically given and which implies limited pre-determined meaning, and the symbol, which is based on more immediate meaning-making free from determinants. Russian modernism programmatically emphasized its deviation from descriptive schemas and contributed to the renewal of meaning-making freedom in art. In the best examples of symbolist lyric poetry, meaning is created not through a static representation of mystical schema beyond the borders of our knowledge, but through the polyphony of concrete details of reality that points towards the difficulty of grasping the ideas of continuum and transformation.

*Doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
Česká republika
zdenek.pechal@upol.cz*