

Mikulášek, Miroslav

Fenomén "dialogu kultur" a "afinity s tradicí" v ruském modernismu a umění avantgardy

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 177-189

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132614>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

FENOMÉN „DIALOGU KULTUR“ A „AFINITY S TRADICÍ“ V RUSKÉM MODERNISMU A UMĚNÍ AVANTGARDY

MIROSLAV MIKULÁŠEK (OSTRAVA)

Hermeneutická interpretace jako duchovědné poznání, duchovědná kontemplace jevů jsoucna vnášela do přemýšlení o umělecké tvorbě syndrom „oduševnění“, umocňovaného augustiniánskou koncepcí „verbum intimum“, „verbum cordis“ a vším, co zahrnovalo aspekty komplementárního učení středověké hermeneutiky o „čtverém smyslu“ Pisma svatého: v průběhu našeho ireligiózního věku s jeho „nadvládou matematického rozumu“ (A. N. Whitehead) mu filologická věda „esteticky konstruujícího“ směru (metodologický filologismus) zůstala mnohé dlužna; její metodologie jako produkt ryze teoretického intelektu se totiž při hledání „exaktní pravdy“ namnoze nedokázala vymanit z vlivu kategorií systematiky, „mathesis“ a „taxonomie“, vědních oborů, upřednostňujících v poznání jsoucna kvantitativní stránky před kvalitativními, operujících ve styku se světem „pojmem“ a postrádajících většinou jako systémy „vymudrované hlavou“ smysl pro jevy duchovní dimenze,¹ pro prostou lidskou skutečnost, že „základní, prvotní hodnotou je *cit*“, že „bez emocionálních podnětů a dohledu se racionální myšlení zpomaluje a zaniká“.³ „Metoda stále ještě vytlačuje duši,“ konstatuje J. Grondin. Domyslíme-li daný myšlenkový přístup a zvl. úvahy M. Eliada o vazbě posvátného a profánního bytí v metafyzickém uchopení a výkladu Světa, pak nemůžeme nezapochybovat o tom, zda moderní člověk 20. století vskutku vůbec něco získal „desakralizací Přírody“, kosmu i svého bytí, a, dodejme, i „desakralizací“ samotného vnímání i exegeze kreativního aktu, tohoto „zázraku“ v duchovním bytí člověka. Snad v „pokřiveném myšlení“ daného přístupu tak široce prezentovaného zvl. v literární vědě 20. st. doznívá „žalostná bezduchost“ „osvěcenských názorů“, která přiměla C. G. Junga k tomu, aby znovu a znovu připomínal, že „správné myšlení“ „vždycky zůstává ve spojení se srdcem, s hlubinou duše, s kmenem“.⁴

¹ „ O těchto věcech jsou dva názory,“ psal už kdysi Aristoteles. „Někteří totiž tvrdí, že podstatami jsou předměty matematiky, jako čísla, čáry a to, co je tomu příbuzné; podle jiných zase jsou jimi ideje“ (Aristoteles: *Metafyzika* /XIII, 1076a/. Jan Laichter, Praha 1946, 322).

² Bachelard, G.: *Voda a sny*. Esej o obraznosti hmoty. Mladá fronta, Praha 1997, 136.

³ Wilson, E. O.: *Konsilience: Jednota a vědění*. O nezbytnosti sjednocení přírodních a humanitních věd. Nakl. Lidové noviny, Praha 1999, 127.

⁴ Jung, C. G.: *Duše moderního člověka*. Atlantis, Brno 1994, 112-116 (*Duše a smrt*).

Soudobý stav uměnovědné reflexe vypovídá o tom, že jen hlubinnou, do slova „archeologicky“ ukotvenou anamnézou „vnitřní formy“ díla, průnikem k niternému konstrukčnímu jádru a myšlenkově-žánrovému genotypu jeho uměleckého organismu, jeho tropiky, tj. odkrýváním jeho duchovních dimenzí a sféry „dvojího smyslu“ se umění interpretace může stát vsutku opravdovým „dobrodružstvím ducha“ či „čtetbou šifer“, dávajících tušit vyšší realitu lidského bytí.

V přístupu k uměleckému jevu, předpokládajícímu i u interpreta dar tvůrčí intuice a „duchovního zření“, schopnost průniku tkání „vnější formy“ díla k jeho „formě vnitřní“, tkví, zdá se, těžiště filologické hermeneutiky jako aktu duchovního pochopení (synesis pneumatiké), duchovědné exegeze, otevřené myšlenkovým impulsům i jiných badatelských systémů, přístupů, škol. Metodologie hermeneutické interpretace, která při zkoumání dílčího artefaktu i uměleckého procesu nespírá myšlení interpreta apriorně závaznými předpisy, se vyznačuje synergií a) *komplementarity* (implikující v analýze jak provázanost slovesné formy s dějinami myšlení, s náboženstvím, mytologií, jazykem a jinými formami duchovní kultury i s poznatky věd exaktních, tak i „celostní nazírání“ na světové souvislosti děl umění) a b) *pluralismu* hodnot i pravd (zahrnující „rozumějící konfrontování“ rozmanitých, mnohdy i vzájemně se vylučujících aspektů stimulujících pochopení duchovních jevů i tvůrčího procesu). Myslitelé, kteří pronášeli 18. a 19. st. tradice hermeneutického zkoumání, nemohli nedospět k respektování názorové plurality, neboť si byli vědomi toho, že každý pohled na svět spoluutváří názorovou celostnost rozvíjející se na bázi „vnitřní dialektiky“⁵: každý pohled je „jednostranný“ a přitom „pravdivý“, soudil W. Dilthey, tj. každý obsahuje svou část, své zrno pravdy,⁶ každý z nich v mezích našeho myšlení představuje jednu stránku vesmíru. Právě proto zřejmě, podle Diltheye, vzájemná neredukovatelnost množiny názorů a pohledů na svět i nemožnost jejich uvedení na jedno pojmové schéma, na jeden základní princip eliminuje jejich syntézu, nesoucí s sebou možnost jisté unifikace pohledů na svět, vylučuje i jejich hierarchizaci, neboť každý z nich představuje svébytnou hodnotu. Jejich existenci i vývoj viděl Dilthey nikoli jako vzájemný boj, ale jako paralelní existenci a trvání obsahující, resp. vysílající „imanentní impulzy“ k permanentnímu tvůrčímu hledání. Daný přístup neeliminuje jev jejich oscilace, jejich součinnosti v procesu chápání a poznání světa a života i vytvořených uměleckých děl.

⁵ Ani Augustinus Aurelius se kdysi nechtěl ve výkladu omezit „na jediný správný názor, vylučující každý jiný názor“, jenž by ho „urážel svou nesprávností“ (*Vyznání*, kniha dvanáctá, hl. XXXI) viz Aurelius Augustinus: *Vyznání*. Kalich, Praha 1990, 463 (přetisk vydání z r. 1926); připouštěl tak „sensus litteralis multiplex“, přístup, který Tomáš Akvinský označoval za nepřipustný (*Teologická suma*, I. quaest. art. 10).

⁶ Dilthey, W.: *Gesammelte Schriften*. Bände I-XII. Stuttgart-Göttingen 1958-1963. Bd VIII, 222.

Nejinspirativnější vlivy ostatně vycházejí nikoli ze systémů (vedoucích nejednou k setrvačnosti, neměnnosti a paradigmaticnosti myšlení, k unifikaci interpretačních přístupů), nýbrž ze „svobodného filozofického myšlení“,⁷ které respektuje a předpokládá názorový *monopluralismus* (v pojetí N. Berďajeva = názor můj + množina jiných koncepcí a myšlenek) jako svou metodologickou bázi. Koncepce „pluralismu hodnot“ je uznáním skutečnosti, že „volba“ každého z myšlenkových přístupů i v oblasti umění interpretace je oprávněná. Právě filologická hermeneutika postuluje, razí, resp. vyznává „otevřenost“ svého přístupu, své koncepce exegeze („Být svobodný a otevřený“, H. Hesse) i toleranci vůči jiným myšlenkovým přístupům i interpretačním soustavám.

Ovšem i při vnímání a respektování různých přístupů v umění interpretace nelze nenaslouchat poselství apoštola Pavla, který nabádal: „Nenechat se zmítat každým větrem učení“ (sv. Pavel v listu k Efezským, 4, 14), vyvarovat se „jalového hloubání“ (sv. Pavel, První list Timoteovi 1, 4); daný přístup tak nastoloval fenomén či evangelium *metanoie*, znamenající a postulující změnu smýšlení, „rozšířené vidění rozměrů lidského života“,⁸ proměnu vědomí člověka, která je „nekonečně závažnější než politické a sociální reformy, jež vesměs k ničemu nejsou v rukou lidí, kteří sami nejsou v pořádku,“ jak se kdysi vyslovil C. G. Jung:⁹ vnitřní přetvoření, proměna „vnějšího člověka“ v „člověka vnitřního“, jeho „duchovní osvícení“, „duchovní obrození“ k „řádu srdce“, „duchovní obnova“, provázená nabytím „nové orientace“, by se měla stát generálním trendem i v literární vědě na prahu daného tisíciletí, neboť vždy šlo a jde vskutku o to - sám nalézat cestu, revidovat „staré formule“ a neztratit přitom při interpretačním aktu smysl pro hodnoty duchovního rázu, pro „věčné pravdy“, které se však, jak psal C. G. Jung, „musejí v každé epoše nově zrodit z lidské duše“.¹⁰

Ani v současnosti však není situace v dané oblasti jednoduchá: jestliže samotní „sociální vědci nejsou schopni, dokonce ani ochotni hovořit společným jazykem“,¹¹ pak tomu není jinak ani u literárních vědců a filozofů: ani mezi literárními vědci nedochází k „interdiskursivní shodě“, i oni mají či používají svůj vyhraněný lexikální aparát (pojmový aparát), sociolekt, své vlastní paradigma (systém teoretických diskursů, teoremat) k obhajobě svého

⁷ „...die stärksten Wirkungen...nicht von den Systemen ausgehen, sondern eben von diesem freien philosophischen Denken, das die Wissenschaften und die ganze Literatur durchdringt“ (Dilthey, W.: *Gesammelte Schriften*, Bd V. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1924, 412.

⁸ Viz Frye, N.: *Velký kód* (Bible a literatura). Host, Brno 2000, 158.

⁹ Jung, C. G.: *Duše moderního člověka*, cit. d., 175.

¹⁰ Dto, 281, 175.

¹¹ Viz Popper, K. R.: *Otevřená společnost a její nepřítelé*. II. *Vlna prorocství: Hegel, Marx a co následovalo*. OIKOYMENH, Praha, 1994, 189.

výkladového paradigmatu. Lze souhlasit s názorem P. V. Zimy, badatele poststrukturalistické etapy literárněvědného myšlení, kterým uzavírá své učené pojednání, knihu *Literární estetika*, že „v literární vědě a v jiných sociálních vědách se stále častěji ukazuje, že poznatky už nelze získávat monologicky vytvářením nového hermetického sociolektu, ale pouze dialogicky zprostředkováním mezi heterogenními diskursy, jejichž názorová rozdílnost je neméně důležitá jako jejich konsensus. Oponuje totiž monologu a rozbíjí předsudky nebo doxy, jež si jednotlivé jazykové skupiny neustále vytvářejí. Dialog totiž žije z názorové rozdílnosti a jí podmíněné sebereflexe - a ze sebeironie partnera v rozhovoru“.¹² To je ovšem dávno známá pravda, už od dob formující se exegetiky Písma svatého: dialogický kontext konkurenčních estetických modelů zde byl už od nejstarších dob, vždyť tak se rodilo umění výkladu Písma svatého (biblická hermeneutika), vždyť tak se v průběhu 19. st. utvářelo umění interpretace, do něhož vkládali postupně svůj díl poznání takové osobnosti, jakými byli v návaznosti na Novalise a Schleiermachera Sainte-Beuve, Taine, Brunetiére, Hennequin, stejně jako později Veselovskij, Dilthey, Eucken, Florenskij a jiní myslitelé, uměnovědci a literární teoretikové, kteří vytvářeli metodologickou bázi pro nové trendy literárněvědného myšlení 20. století.

*

Umělecké dílo, svébytný „tropus ducha“ svého tvůrce, je stejně jako dílo filozofické, jeho „rozmluvou“ se sebou samým (jako „neslyšný rozhovor duše se sebou samotnou“ chápal „myšlení“ ostatně už Platón, *Sofisté*) a současně i jeho oslovením čtenáře. „Dialog“, tudíž, předpokládající jako prafenomen dialektiky a forma konfrontace „dvou vnitřních svobod“ svobodnou výměnu hodnot, myšlenek, tvoří architektonický půdorys samotného tvůrčího procesu, tvůrčího aktu; důležitou úlohu v daném procesu hraje akt či vazba volby, výběru uměleckých prvků a inspirací + jejich asimilace. Růst zárodečných forem uměleckého organismu, ostatně i jevů literární evoluce je vlastně procesem asimilace zvolených uměleckých inspirací. Jev *asimilace* ovšem není pouhým pasivním přijetím a přivtělením vnějších prvků, nýbrž výsledkem, důsledkem jejich metamorfózy, skrze niž se integrované prvky stávají konstitutivními pro organismus, který je přivtělil (C. Tresmontant¹³).

„Dialog“ je však současně i osnovou procesu literární evoluce, řetězce děl vinoucích se dějinami: její substancí v daném směru je výměna myšlenkových i morfologických impulzů a hodnot, přispívajících procesu jejich přírůstu. Je však i bází jevu, jež nazýváme v současnosti „dialog kultur“. Možná že dané pojmenování, pojmové sousloví, reflektuje spíše tektonické posuny, pohyb kulturních vrstev a celistvých epoch a není v něm akcentová-

¹² Zima, P. V.: *Literární estetika*. Votobia, Olomouc 1998, 406-407.

¹³ Viz Tresmontant, C.: *Bible a antická tradice*. Vyšehrad, Praha 1970, 57.

no to, co z tohoto „dialogu“ vychází, jeho vyústění. Německý uměnovědec O. Spengler v knize *Zánik Západu* (*Untergang des Abendlandes*, 1918-22) pojímal evoluci světových civilizací a kultur jako množinu samostatných, uzavřených kulturních „organismů“ (egyptské, indické, čínské, antické aj. kultury), vyjadřujících kolektivní „duši“ národa a procházejících určitým životním cyklem; nicméně, tím, že hledal v jejich vývoji, proměně kulturních syndromů, kultur jejich prafenomén, jejich „duši“, poskytující tvůrčí impulzy jejich dějinné metamorfóze (gotika jako výraz „faustovské duše“ západní kultury s jejím prasymbolem bezhraničného prostoru, s „velkolepým porывem přes všechny hranice viditelné citovosti“ vstřebala, podle jeho názoru, impulzy či magické vnímání světa, živel „magické duše“ arabské kultury¹⁴) vlastně odkrýval substanci jevu nazývaného „dialog kultur“. A „dialog kultur“ představuje ve své podstatě permanentní proces tvoření hodnot, permanentní diskurs či „rozhovor s tradicí“, projevující se jako synergie, koaktivita (Novalis) či „konsilience“ (prolínání kauzálních objasnění) jevů, realizující se penetrací „duší“ kultur i tvůrčích postupů. Ostatně, i dnes, v kultuře 21. století stále žije, koexistují všechny věky minulé.

„Dialog kultur“, rodící v proudu času nové formy umění a stimulující proměnu uměleckých slohů, staví před badateli, uměnovědci, literárními historiky i teoretiky úkol zkoumání genetické existence tvarů i jejich „příčin“ („aitia eidetiké“ Aristotela), jev konvergence i divergence obrazových forem a slohotvorných postupů střídajících se uměleckých směrů a epoch vůbec, akcentuje však i zejména proces vysledování jejich „afinity s tradicí“ (H.-G. Gadamer) a v této souvislosti i „rekonstrukce celých uplynulých duchovních obzorů“ (J. Burckhardt¹⁵), což se stalo badatelským nosíkem hermeneutické interpretace dějinné evoluce umění vůbec.

Ve vývoji kultury existují epochy umělecky inertní, zvadlé, eticky vyprázdněné, ale i epochy objevné, hledající neotřelé tvůrčí postupy a nevšední obrazovost. Takovou epochou ve vývoji ruské kultury byla nepochybně epocha symbolismu, akmeismu (modernismu) i futurismu jako součásti hnutí tzv. avantgardy. Pojmové vymezení a hodnocení stavu a evoluce umění v da-

¹⁴ „Faustovská duše gotiky vedená díky arabskému původu křesťanství ve směru jeho bohabojnosti, absorbovala bohatou klenotnici pozdněarabského umění. Malebnost arabesk, nepochybně jižního, chtělo by se říci *arabského gotického* stylu, ovjí fasády chrámů Burgundska a Provence, vládne magii kamene v jazyce Štrasburského Múnsteru a vede skrytý boj všude v sochách a portálech, vzorech tkanin, řezbářství, ve výrobcích z kovu, a také ve značné míře v spleťkých figurách scholastického myšlení v jednom z vrcholných západních symbolů, ve vyprávěních o svatém Grálu, s severským prastarým pocitem *gotiky Vikingů*, vévodcím v interiéru Magdeburského dómu, ve špicí Freiburského Múnsteru i v mystice Mistra Eckharta. Gotický oblouk nejednou hrozí rozbitím své vazebné linie a proměnou v podkovovitý oblouk maursko-normanských staveb“ (cit.podle rus. vyd. Spengler, O.: *Zakat Jevropy*. Nauka, Novosibirsk 1993, 292).

¹⁵ Burckhardt, J.: *Úvahy o světových dějinách*. Votobia, Olomouc 1996,10.

né epoše prostírající se od konce 19. st. po první tři desetiletí 20. st. je záležitostí složitou; jejich pojmenování je jistým druhem literárního konsensu bránícímu svou pojmovou vágností do jisté míry hlubšímu literárně historickému poznání. Ve srovnání s esteticko kategoriálním vymezením předchozích literárních směrů či proudů - preromantismem, romantismem, realismem - názvy modernismus, avantgarda, postmodernismus implikují či akcentují spíše tektonické posuny formativních dimenzí, vrstev a přístupů ke světu a významu experimentu v umění daných literárních a kulturních epoch. Zařazování jevů umění do daných rámcových příhrádek ovšem málo co vypovídá o estetickém rozměru a charakteru tvůrčí imaginace a jejích dominantách, typu vidění či obrazovosti, o teurgické duši daných epoch. Už G. Bruno se před staletími vyslovoval v tom smyslu, že každé určení pojmu je jeho „omezením“. Pozornost literární vědy k „tvaru“ je sama o sobě ošidná záležitost, neboť se často pomíjí skutečnost, že „slovo není prostředkem ve službě vnějšího cíle, nýbrž má v sobě své vlastní pravidlo použití, svou morálku, svůj pohled na svět, stejně jako gesto někdy v sobě nese celou pravdu určitého člověka“ (M. Merleau-Ponty¹⁶).

Epocha ruského modernismu byla nepochybně epochou „dialogu kultur“ (ať už se odehrával v próze, poezii, dramatu, divadle, hudbě či malířství), resp. synergie množiny uměleckých druhů a forem v jeho umění, tj. byla tedy epochou polyformní; nešlo v ní ani tak o tvorbu zcela nových uměleckých forem či jejich kardinální obnovu, ale spíše o jejich mutaci, obměnu, přestavbu, resp. univerzální „převrstvení“ obrazovosti v důsledku nadčasového uchopení existenciálních problémů doby. Současně však epocha ruského modernismu byla i epochou uvolnění lidského vědomí, pohledů na svět, epochou střetu namnoze protichůdných pravd, jak o tom vypovídají díla A. Bělého, A. Bloka, V. Brjusova, Dm. Merežkovského, V. Rozanova aj. spisovatelů.

V interpretaci dané kulturní epochy, která znamenala výrazný posun v evoluci novodobého literárního umění, jde ovšem zejména o postižení jejího t. ř. kulturního syndromu. Španělský filozof J. Ortega-y-Gasset ve svých úvahách z 20. let 20. st. spatřoval rys modernismu ve fenoménu „dehumanizace“ novodobého umění (*Dehumanizace umění*, 1925). Proces dehumanizace se však odehrával v prvních dvou desetiletích 20. st. v samotném životě, jak o tom vypovídají události spjaté zejména s průběhem či událostmi 1. světové války přinášející jev odlidštění, katastrofičnosti a pocity apokalyptičnosti. V umění, zvl. v literárním, docházelo v oné době k jistému posunu pohledu na existenciální problémy bytí. Jestliže v tvorbě jedněch spisovatelů-modernistů, jmenovitě M. Prousta, dávala o sobě znát intence k hermetičnosti, subjektivnímu lomu skutečnosti ve vnímání postav, k introspekci jejich

¹⁶ Merleau-Ponty, M.: *Okolo a duch a jiné eseje*. Obelisk, Praha 1971, 87.

nitra, anamnéze tajemství „zahrady instinktivních vzpomínek“ (*Hledání ztraceného času*, 1913-27), jiní, jako J. Joyce, inklinovali k odkrývání archetypálních, hlubinných, mytických vrstev lidského vědomí a bytí, plynoucího beze smyslu a cíle (*Ulysses*, 1922). V *Ulyssovi*, podle C. G. Junga, „vplývá nekonečný, bezdechý svět trosek do skutečna, tj. do vesmíru neslýchaných vzdechů a nářků a neprolitých slz, neboť utrpení se samo zalklo a své estetické ‚hodnoty‘ začalo zjevovat nekonečné rumiště...“.¹⁷ Parametry mytické obrazovosti s achronní, tragickou existenciální problematikou „viny“ a „trestu“ se vyznačovala próza F. Kafky: díla *Proces* (1915), *Proměna* (1916), *Zámek* (1922) aj. obnažovala v sugestivní podobě rovněž „bezdechý svět“, navíc „ležící ve zlu“, svět „zvůle“, nepředvídatelnosti, drastické mravní destrukce katastrofické epochy evropských dějin počátku 20. st., pocity „definitivní zaděnosti člověka do sebe samého“, „životní marnosti a absurdnosti“, „naprosté osamělosti člověka mezi lidmi“, jev jeho „exilu, vyhnání do sebe“,¹⁸ a totální bezmocnosti. Kafkova niterná touha - „chci na jinou hvězdu“ (*Deníky*) - zůstala v mravně destruovaném světě pouhým „snem“. Pocity „chaosu, zmaru, smrti, nicoty“ z bytí člověka v době mravního rozpadu ztvárnil ve své úchvatné, myticky založené básnické skladbě *Pustá země* (1922) i T. S. Eliot, jeden z nejpozoruhodnějších básníků 20. st. V samém „srdci“ tohoto díla leží „negativní životní pocit, pocit prázdnoty a nudy“ a také „nenaplněné, frustrované lásky“ (M. Hilský). Báseň postihuje „vyprahlost“ evropské civilizace, současně však mytickým motivem hledání svatého „grálu“ a poselstvím Upanišád - „Datta. Dayadhvam. Damyata“ („Daruj. Miluj. Střež“) - usměřovala „drama lidské duše“ na cestu k „spáse“, k niternému míru „Božího Pokoje“, který „převyšuje všeliký rozum“.

I ve východní Evropě byli tvůrci, kteří už v předvečer a v době 1. světové války sondažovali nejen existenciální krizi člověka, existenci „bez naděje a beze smyslu“, ale stejně jako J. Joyce a F. Kafka snad podvědomě cítili záchvěvy, odehrávající se v hlubinných vrstvách reality, a zachycovali apokalyptu a dehumanizaci přelomové historické epochy nadčasovou narativní parabolou, jak tomu bylo v případě románové tvorby ruského spisovatele A. Bělého. Bělý ji zachycoval obrazovostí, v níž byl patrný posun směrem k „hře mozku“, k takovému myšlenkovému nadhledu, který stimuloval fenomén „proziření“ stavu bytí člověka i světa. Jeho chmurná profetická předpověď v románovém mýtu *Petrohrad* (1913-16, 1922) budoucnosti, kdy „přijdou a nastanou krvavé dny plné hrůzy“ a „pak - se všechno zřítí“, kdy „místo nového řádu“ vznikne amorfní lidská masa, „registrovaný oběh občanů“, pobíhající po všech prospektech světa „až do úplného otupění“¹⁹, je katastro-

¹⁷ Jung, C. G.: *Duše moderního člověka*. Atlantis, Brno 1994, 148.

¹⁸ Viz Černý, V.: *Tvorba a osobnost*. II. Odeon, Praha 1993, 455 (*Vznik současného románu*).

¹⁹ Bělý, A.: *Petrohrad*. Praha 1970, 46, 208.

fickou vizí pádu Ruska i světa „do říše Saturna“, do propasti. Tato vize nemá obdobu v tehdejší evropské literatuře. *Petrohrad* byl cestou do hlubin chaotické lidské duše zasažené zlem, byl výronem spisovatelovy temné předtuchy tragických kolizí 20. st., projevů barbarství a chaosu zplozeného přízrakem „mongolského“ živlu; současně byl i svěbytnou parenezi, varováním lidstva před „*revolucí bez jakéhokoli Ducha*“, před apokalyptickým „rozptylem“ lidské duše a rozpadem kosmické harmonie. Román navazující na „fantastický realismus“ F. M. Dostojevského a mj. absorbující podněty gnosticizmu se stal nejen v ruské, ale i v evropské literatuře prologem hledání nových forem románové narace, paralelních modernistickým výbojům M. Prousta, J. Joyce i F. Kafky.

Bělého román jako „mystérie lidských krizí“ se stal klíčem k nastupující epoše „bouří a neklidu“, současně se však stal i „mystérií Ducha“; „hra mozku“ rozehraná podle matematických zákonů a roj metafor gnostického mýtu vetkaných do sémantického pletiva díla zrodily svěbytný „astrální román“, jak ho definoval N. Berďajev²⁰; bázi jeho mytické struktury tvoří onirický svět s imaginárním časem, halucinačními průniky reality v irealitu, s přechody „fyzikální roviny do roviny astrální“. Bělého „astrální román“ byl providenciálním průnikem na samotný práh kosmického vědomí a v tomto směru byl počátkem cesty k „mystickému realismu“, který Berďajev svého času viděl jako tvůrčí transformaci symbolismu a hlubinnou intenci ruské i světové kultury.

Při posuzování stavu uměleckých forem epoch akcentujících tvůrčí hledání, tvůrčí experiment nejde o přiřazení či vkládání jevů do předem a jednou provždy zhotovených přihrádek a kadlubů, ale - jak již bylo řečeno - o „rekonstrukci uplynulých duchovních obzorů“ v oblasti uměleckého vývoje a odkrývání „světově historické vazby“ uměleckých jevů, forem, slohů.

Modernismus jako epocha polyformní vykazuje spleť různorodých tematických vrstev i tvaroslovných tendencí navazujících na hledání předchozích literárních etap a epoch. Úsilí představitelů ruského symbolismu bylo poznamenáno širokým, nicméně namnoze značně protikladným ideovým i žánrovým hledáním, nesoucím pečeť nejen inovací, ale i stylizátorství v adaptaci forem i vzdálených kulturních epoch. Ve vnitřně stratifikovaném řečišti ruského symbolistického divadla z počátku 20. st. se mj. projevovala snaha obrodit středověké religiózně mystické žánry, tj. mystérii s její náboženskou extatičností (A. Bělyj: *Přišedšij*, 1903), miraculum s jeho zázraky a náhlými metamorfózami hříšníků (M. Kuzmin: *Komedija o Jevdokiji iz Geliopolja, ili: Obraščennaja kurtizanka*, 1907). Byly vytvářeny nejen parodie středověkých „diableries“ (A. Remizov: *Besovskoje dejstvo*, 1906), ale objevovaly se i žánrové ohlasy antické tragédie (Vjač. Ivanov: *Tantal*, 1905; F. Sologub: *Dar*

²⁰ Berďajev, N.: *Krizis iskusstva*. Moskva 1918, 43.

mudrych pčel, 1908), variace shakespearovské komedie (L. Zinov'jeva-Annibal: *Pevučij osel*, 1907), názvuky španělského a italského divadla (Evg. Znosko-Borovskij: *Obraščennyj princ*, 1910; A. Blok: *Balagančik*, 1906; Vl. Solov'jev: *Arlekin, chodataj svadeb*, 1911). Přes všechnu snahu o objevnost šlo o jev, jak bylo řečeno, jistého stylizátorství.

Tvůrčí meze dané tendence překračovala snad jen dramatická tvorba A. Bloka počátku 20. st., která tehdy pouhou adaptací či napodobením starobylých spektakulárních forem. Poetika jeho „lyrických dramát“ byla diktována imaginativním charakterem lyrického vidění. Odtud v *Pantomimě* (1906), *Neznámé* (1906) aj. řetěz scénických mystifikací a alogismů, smíšení plánu reálného a nereálného, postup náhlých a ostrých myšlenkových zvratů a kontrastů, logika nečekaných dějových metamorfóz a přechodů ze snu v scénickou realitu a obráceně (proto se v *Pantomimě* objevuje namísto Šaškovy krve „brusinková šťáva“ atd., což vyjevuje pro symbolisty příznačnou „dvojakost“ života. V tomto strukturálním momentu prorážel v jistém směru romantický přístup a pojetí, romantický „dvojsvět“, známý již z pohádkových novel E. T. A. Hoffmanna. Pozemská skutečnost (svět reálný) zdála se básníkovi iluzorní, nereálnou, vytvářel proto její proměněný, groteskní obraz, obnažující skrytý, pravý význam. Básnický přístup modeloval dramatickou strukturu.

Blokovo novátorské úsilí o tvarovou proměnu tradičního dramatu navazovalo ovšem nejen na tradice romantické tvorby, ale asimilovalo i postupy commedia dell'arte a také svébytně reflektovalo poetiku „žertovných her“ ruského filosofa V. Solovjeva („žertovná mystérie“ *Bílá lilie* z let 1878-1880) spájejících rovněž v paradoxním zvratu roviny patetiky, mystiky a legrace, groteskna. Neustálá oscilace poetických a bufonních motivů zde vytvářela rytmus groteskně absurdního dramatického systému, který byl - stejně jako o něco později Jarryho extravagantní pokusy ve Francii (*Ubu-Roi*, 1888) - literárněhistorickým předobrazem a antecendencí novodobých snah o divadlo absurdních situací.

Jestliže metaforická imaginace A. Bloka sublimovala do poetického lyrického monodramatu, fixujícího „stav duše“, L. Andrejev, vystupující se svými inovacemi v téže době, usiloval na rozdíl od Bloka o nový tvar na širěji komponovaném *dějovém* dramatu. Prozaický talent dialekticky podmiňoval umělcův epický přístup. Ve svých neorealistických, „metafyzických tragédiích“ *Život Člověka* (1906), *Vladař Hlad* (1907), *Černé masky* (1908) Andrejev křísil nejen typ „theatrum mundi“, pozapomenutého žánru barokního divadla, ale uplatňoval i postup svébytné „algebraizace“ skutečnosti (tj. „svedení konkrétno k otvlečenno «suščnosti» /essentia/, vešči k ponjatiju“²¹ zvl. ve výstavbě postav),razil poetiku alegorické fantasmagoričnosti, tvarové

²¹ Viz Drjagin, K. V.: *Ekspressionizm v Rossii* (Dramaturgija Leonida Andrejeva). Vjatka 1928, 15.

hyperboličnosti a grotesknosti prozrazující vliv výtvarného umění,²² cyklu alegorických Goyových leptů *Caprichos* (1793-1798) a *Disparates* (1814-1820). Racionalismus a tvarový hyperbolismus přerůstající v groteskní zpodobení reality byly výrazným stylovým rysem Andrejevovy dramatické poetiky, která předjímala estetiku expresionistického dramatu jako internacionálního proudu evropské literatury.

Proces evolučních proměn umění a „dialogu kultur“ vůbec byl příznačný i pro ruský futurismus. Přes všechny silácké slovní proklamace odmítající předchozí umělecké tendence klasické ruské literatury a kultury 19. st. (manifest „Políček veřejnému vkusu“, 1912) i ruský futurismus ve svém „vnitřním dialogu“ s tradicí vykazoval nikoli totální roztržku, ale organickou tvůrčí „afinitu s tradicí“. Jádrem jednoaktové hry V. Majakovského z r. 1914, nesoucí jako titul jméno svého tvůrce, stalo básníkovo „já“, jeho vidění světa, rozvedené v monologické výpovědi. Tragedijnost díla reflektujícího hrůzy první světové války tkví v existenciální filozofické ideji, osamělé revoltě člověka, trpícího mučivou bolestí za všechny vydědence, v mesianistické koncepci básníka, obětujícího se pro lidstvo. Mesianistický motiv je nicméně v duchu buřičské poetiky futurismu soustavně kontrapunktován s autorskou sebeironií a ironií, již básník jakoby zakrýval prorávající se emocionalitu. Ironie byla vždy symptomem „politicky nesvobodného stavu“, kdy je umělec nucen vzdát se přímých útoků na panující moc a sahat po „masce“, řeči náznaků a narážek. V takové situaci se ocitl v letech po první ruské revoluci r. 1905 i ruský spisovatel. Odtud v tragédii básníkově šokující ironická maska šaška v duchu středověkých forem, která o „svátku bláznů“ vždy dávala právo svobodné výpovědi o jevech světa. Majakovskij je totiž stejně jako Blok stížen „starou nemocí“ romantiků - „provokátorskou ironií“, již je v tragédii prosycena i neoromantická titanická vzpoura „třináctého apoštola“, jeho bohoboříčské gesto, dokládající básníkovo odmítnutí mravně vykořeněného světa. Romantikové odlehčovali svou ironii humorem; Majakovského ironie byla převážně vážná, zněla v tradicích ruské literatury - tragickými tóny. „Provokátorská ironie“ Bloka, Majakovského nebyla stejně jako Andrejevův „rudý smích“ nikdy výrazem pouze negování života; měla svůj humanistický obsah a význam: „Ne slušajte našeho smeča, slušajte tu bol', kotoraja za nim. Ne ver'te nikomu iz nas, ver'te tomu, čto za nami“ (A. Blok²³).

Nejen obsahové motivy „mesianismu“, antiburžoazní revolty osamělého buřiče, bohoboříčství, ale i existenciálně-estetické komponenty („provokátorská“ a „tragická ironie“) tragédie V. Majakovského jsou dokladem funkcio-

²² Strukturální impuls malířské techniky A. Dürera se reflektoval v Andrejevově práci na *Životu člověka*, na organizaci syžetu hry (sled obrazů, zachycujících klíčové fáze života člověka).

²³ Blok, A.: *Sobranije sočinenj*, t. V. M.-L. 1961, 349.

nální i tvarové obnovy tradic a ideově-estetické koncepce romantismu, tj. jsou faktem literární konvergence.

V tragédii *Vladimir Majakovskij* jsou ovšem i další myšlenkové i tvaroslovné vrstvy, které vyvolávají u interpreta daného díla vědomí jeho tvůrčí souvislosti a dějinné návaznosti: orientací na obsah a nikoli „ilogičnost“ přerůstala tvůrčí koncepce Majakovského hranice futuristické extravagantnosti a sblížovala se s tvůrčími tendencemi expresionismu, vykazujíc moment literární kontinuity. Zatímco symbolisté se v organizaci své asociativní obrazovosti odráželi spíše od emocionálního hudebního momentu, v němž dominují polostíny, polotóny, melodie, harmonie, Majakovskij se sblížoval s expresionisty a ve shodě se svým výtvarným talentem vycházel - stejně jako Andrejev - z principů umění malířského, kde se do popředí dostávají elementární formy věci, drsná linie, statická kontura, pevná osa, dekompozice atd. Jak známo, „načinalsja ruskij futurizm prežde vsego kak revolucija «živopisnaja»“.²⁴ Už van Gogh, který razil cestu expresionistickému umění obsahu („Mým cílem je - naučit se kreslit nikoli ruku, ale gesto, nikoli matematicky přesnou hlavu, ale celkovou expresi“) a držel se života, vyslovoval přání naučit se vytvářet „nepřesnosti“, stejně jako je vytvářel Millet, Lhermitte, na něž se van Gogh ve svých hledáních orientoval. I on chtěl „přetvářet a pozměňovat skutečnost, odklánět se od ní“, v případě nutnosti malovat třeba „nepravdu“, neboť ta může být „pravdivější než doslovná pravda“.²⁵

V úsilí osvobodit pravdu z hmotných pout zabraňujících její apercepci Majakovskij sahal k „obnaženému“ postupu: pracoval jako malíř expresionistů s „fyzickou deformací“, s tvůrčí redukcí, „znetvořením“ přirozené reality, jejím dovedením „ad absurdum“, s pozměněním obrysů kresby portrétu (sám hovořil o úkolu „«komolit» přírodu tak, jak se zachycuje v různém vědomí“). Odtud v tragédii řada panoptikálních, hyperbolizovaných groteskních stylizovaných postav - „Člověk bez hlavy“, „Člověk s roztaženým obličejem“ atd., jež jsou svého druhu „fyziognomickými nadsázkami“, podle termínu I. Golla,²⁶ upravujícími realitu. Podobně jako L. Andrejev v *Životě člověka* šel i Majakovskij nikoli od „reálné řady“ k transcendentnu, nýbrž od ireality a fantastičnosti k nejreálnější skutečnosti. Jistý sémantický symbolismus („Člověk bez hlavy“ apod.) má nikoli idealistický, ale realistický základ, jde o symbolismus realistický. Tvarovou redukcí reality za pomoci „fyziognomických“ i „syžetových nadsázek“ (při nichž bývá situace postavena vzhůru nohama) vzniká její groteskní model, v němž se všechny životní pocity, děje, jevy atd. ocitají v nezvyklých spojeních a vztazích, aby se tím ostřeji obnažila podstata

²⁴ Livšic, B.: *Polutoraglazij strelec*. Leningrad 1933, 6.

²⁵ Cit. podle rus. vyd. Van Gog: *Pis'ma*. Moskva 1966, 241-247.

²⁶ Viz Pörtner, P.: *Experimentální divadlo*. Praha 1965, 46.

a smysl lidské existence, absurdity života, kterou tak citlivě vnímali J. Joyce, T. S. Eliot i F. Kafka.

Obrazový svět groteskních deformací a fantastických představ Majakovského tragédie je poznamenán koncepcí chladné grotesky plné bolestné grimasy, postrádající smíchovtvorný základ. Svěrázná rudimentární forma tragédie spolu s obsahovou koordinátou - existenciální sondou tragického postavení člověka v rozštěpeném světě znesmyslněných realit - je blízká umělecké fakturaci absurdního dramatu, jak ho známe z díla Suchovo-Kobyлина, Jarryho a zvláště pak z děl dramatiků pozdější doby.

Jistá „futurističnost“ tragédie *Vladimir Majakovski* pak spočívá, zdá se, ve spojení lyriky a dramatu, ve stírání bariéry mezi dvěma systémy, mezi dvěma žánry, „lyrikou a dramatem“, tj. v jisté žánrové hybridizaci. Tato tvarová tendence byla nepochybně výrazem romantického žánrového synkretismu. V romantických epochách totiž, narozdíl od klasicismu, uzavírajícího hranice mezi jednotlivými druhy umění, lze pozorovat synkretismus poetických žánrů, obvykle právě s převahou lyrického elementu.²⁷ Žánr pochopitelně není stabilní, invariantní tvarovou kategorií; vzniká ze zárodků jedněch systémů a stává se rudimentem druhých. V tvůrčí konvergenci s úsilím západoevropského expresionistického umění a návaznosti na domácí dramatickou tradici Majakovskij vytvářel ve svém monodramatu poetiku neoromantického, existenciálního groteskně absurdního dramatu. Novotvar tragédie, asimilující a přetvářející podněty a inovace blokovsko-andrejevovsko-chlebnikovské evoluční řady předjímal svým žánrovým synkretismem i mnohem pozdější vývojové tendence novodobého básnického dramatu.²⁸

Umělecký polynom epochy modernismu i futurismu jako součásti novodobého hnutí „Sturm und Drang“ byl organickým vyústěním sváru a „dialogu kultur“ a v tomto směru byl dokladem složitého dialektického procesu konvergence i divergence, resp. konsilience duchovně inspirovaných uměleckých forem a energetických tvůrčích sil přes všechny jejich dobové vývojové předěly, hiáty i slepé uličky. V obou případech šlo nicméně spíše o smělou tvůrčí „výzvu“ než o umělecky dovršený artefakt a proces.

*

„Dialog kultur“, podle O. Spenglera, rušícího bariéry mezi nimi i mezi jednotlivými druhy optických i akustických umění,²⁹ stimuloval fenomén pa-

²⁷ Viz Žirmunskij, V.: *Voprosy teorii literatury*. Academia, Leningrad 1928, 179.

²⁸ Viz Mikulašek, M.: *Pobednyj smečh*. Opyt žánrovo-sravnitel'nogo analiza dramaturgii V. V. Majakovskogo. FF UJEP, Brno 1975, 15-71.

²⁹ O. Spengler poukazoval na „pedantičnost systematicků“, kteří „se snažili dělit nekonečnou oblast umění podle vnějších uměleckých příznaků na zdánlivě nehybné jednotlivé druhy umění“, tj. „rozdělovat hudbu a malířství, hudbu a drama, malířství a plastiku“; „...krajinomalba Rembrandta a pastorální symfonie Beethovena patří k jednomu a témuž umění, jejich *vnitřní* jazyk forem je do takové míry identický, že před ním mizí různost optických i akustických

ralelní existence „množiny pravd“ i uměleckých postupů. „Dialog“ (prafenomén dialektiky) v evolučním uměleckém procesu počátku 20. st. generoval jev tvůrčí návaznosti, podněcoval vytváření idejí, vytvářel prostor pro to, aby umění mohlo v době mravní eroze svobodně vyslovovat znepokojivé duchovní pravdy o bytí, sehrál svou roli v proměně uměleckých forem i v obnovování narušené rovnováhy mezi sférou rozumu a srdce. Epocha modernismu i avantgardního hnutí představovala přes všechny tvůrčí divergence „...živou kontinuitu prvků, jež se hromadí a stávají tradicí, která je pak světlem, v němž se zjevuje všechno, co s sebou neseme z naší minulosti, i všechno, co je nám předáváno“ (H.-G. Gadamer³⁰).

prostředků“; „Existuje apollonovský, faustovský, magický druh umění, ve srovnání s tím rozlišování umění povrchu a umění těla je jen druhořadým příznakem. Řecká hudba je tisíckrát bližší řecké plastice než umění Palestriny“ (viz Spengler, O.: *Zakat Jevropy*, cit. d., 300-302).

³⁰ Gadamer, H.-G.: *Problém dějinného vědomí*. Nakl. FILOSOFIA, Praha 1994, s. 49.

