



Symbolismus jako inspirace pro 20. století

Pojem „kulturního paradigmatu“

Vladimír Svatoň

Univerzita Karlova

Všechny situace na světě jsou šifrou.
Witold Gombrowicz¹

1

Za programový dokument ruského symbolismu je všeobecně pokládána stať Dmitrije Merežkovského „O příčinách úpadku a nových proudech ruské literatury“ (O příčinách upadku i nových tečeních ruské literatury; přednesena 1892, publikována samostatně 1893). Svůj program Merežkovskij nazval „idealismem“, což chápal jako vizi lidské existence ukotvené v transcendentní „pravé skutečnosti“, jež se v aktuálním světě ohlašuje tajemnými náznaky. Zavrhl tak pozitivistické tradice (nejen) ruského myšlení, tj. představu o sociální či biologické determinaci člověka, v umění pak obdobně odmítl popisný realismus (jakožto popis této determinace) a utilitární službu osvětovým cílům (jež ze sociální determinace člověka vyplývají). Neměl přitom mnoho příkladů, jimiž by mohl své tvrzení o nových proudech v ruské literatuře podepřít. Za předchůdce prohlásil prozaika Vsevoloda Garšina a básníka Fjodora Tjutčeva, jako současné představitele nové literatury mohl uvést pouze nepřilíš výrazné básníky Nikolaje Minského a Konstantina Fofanova.

O poetickém světě básníka Fofanova však pronesl významná slova: „Všechny předměty, všechny jevy jsou pro něho jakoby průzračné. Pohlíží na ně jako na duchovní hieroglyfy, jako na živoucí symboly, ve kterých se skrývá božské tajemství světa.“² Filosofický představitel „nových proudů“, které bychom mohli označit též jako literaturu epochy symbolismu, básník a myslitel Vjačeslav Ivanov, chápal povahu nového umění shodně:

... vnitřní smysl dění může uchopit ten, kdo rozeznává pod jeho pohybem skryté dění, v pravém slova smyslu reálné události. Jednající osoby niterného, vpravdě reálného dramatu nejsou postavami empiricky představenými ve vnějším konání nebo psychologicky vykreslenými v hlubokých úkrytech

1 Gombrowicz 2010, s. 48.

2 Merežkovskij 1914, s. 250.

duševního života, ale postavami duchovními, nahlíženými v jejich nejhlubší rozumem postižitelné hloubce, kde se dotýkají živoucích sil jiných světů.³

Aby se v člověku probudila schopnost uzříť onen skrytý, avšak rozhodující svět, musí projít životním zlomem: romány epochy symbolismu jsou komponovány jako narůstání hrdinovy touhy žít jinak nebo jinde, nebo přímo začínají, jako např. proslulé Huysmansovo *Naruby*, hrdinovým rozhodnutím vystavět život na odlišných principech, než jaké sugeruje běžný zvyk. Odvolejme se opět na Merežkovského:

V životě každého člověka jsou chvíle zvláštního významu, které spojují a objevují všečen smysl jeho života, jednou provždy určují, kdo jest a zač stojí, — dávají jakoby vnitřní průřez veškeré jeho osobnosti, do posledních hlubin jejího vědomí i podvědomí, chvíle, kdy se celý další osud člověkův rozhoduje, jako by se kolébal na ostří meče, hotov klesnouti na tu či onu stranu“⁴

V Merežkovského vlastních románech císař Julian Apostata touží splynout s kosmickými silami a překonat licoměrnou askezi a dogmatismus křesťanství; jeho Leonardo da Vinci⁵ vnímá zcela jinak než jeho současníci život přírody, vzduchu, vodních proudů i lidského těla, snaží se je usilovně pochopit v matematických výpočtech: přitom jej postihuje jeden nezdár za druhým, avšak čtenáři cítí, že se Leonardo dotýká života na citlivých místech a že jeho touha bude naplněna, třebaš po staletích a třebaš jinými.

Z pocitu „skrytého dění“ vyplynula i významná úloha hudebnosti veršové řeči, melodické syntaxe v próze, ale i útržkovitého dialogu a zdánlivě mimoběžných detailů v Čechovových divadelních textech: právě tudy pronikají na scénu dramata lidských osudů. Vše to naznačovalo, že empirické jevy každodenního života jsou ponořeny do proudu významnější skutečnosti, která se zjevuje pouze v náznacích.

2

Na Merežkovského úvaze však bylo převratné cosi jiného — jeho čtení klasické ruské literatury. Uplatnit princip „skrytého dění“ je možno i v samém procesu četby. V ruských románech shledával pod líčením dobových poměrů symbolické významy, a to dříve než byl program symbolismu explicitně deklarován: nastínil nové interpretace děl Gogolových, Lermontových, Dostojevského i pozdního Turgeněva. Dokonce o Ivanu Gončarovovi prohlásil, že jeho typy „se výrazně odlišují od čistě žánrových typů, s jakými se setkáváme například u Ostrovského a Pisemského, u Dickense a Thackeraye. [...] Ze všech našich spisovatelů vládne Gončarov spolu s Gogolem nejvyšším stupněm symbolické síly“.⁶ Podobně chápal možnosti symbolického významu Vjačeslav Ivanov:

3 Ivanov 2007, s. 334.

4 Merežkovskij, 1920, s. 56–57.

5 Postavy z Merežkovského trilogie *Kristus a Antikrist*: z románů *Julián Odpadlík* (1896) a *Leonardo da Vinci* (1900).

6 Merežkovskij 1914, s. 238.





Jelikož symbolismus předpokládá vztah uměleckého objektu ke dvojímu subjektu, tvořícímu i vnímajícímu, pak na našem vnímání teprve záleží, je-li dané dílo pro nás symbolické nebo nikoliv. Můžeme například symbolicky vnímat Lermontovův verš: „Zpoza tajemné a chladné masky zněla mi slova tvá.“ Je však pravděpodobné, že pro autora byla citovaná slova rovna svému logickému rozsahu i obsahu, protože měl na mysli pouhé setkání na maskárním plese.⁷

Schopnost „jiného čtení“ znamenala dalekosáhlé obohacení interpretačních přístupů: uvedla do chodu kategorií „paradigmatu“ (nebo klíče), která čtení teprve připraví a umožní. Paradigma tvoří předpokladovou vrstvu vědomí, na jejímž pozadí je možno jednotlivým obrazům a příběhům teprve porozumět, přičemž „porozumění“ (smyslu) znamená více než empirické poznání (vnějších dat).

Merežkovskij tak začlenil symbolické pojetí textu do významné tradice evropského myšlení, jež se zrodila v pozdní antice (u Filona a Origena) a pokračovala nepřetržitě nadále. Zevrubně ji popsal Dante jako návod k četbě svého díla:

je třeba předeslat, že smysl tohoto díla není pouze jeden, nýbrž že toto dílo by se naopak dalo označit jako polysemos, dílo s mnoha smysly. První smysl je ten, který nám poskytuje doslovný text, druhý pak získáme zjištěním, co má tento doslovný text znamenat. Prvnímu smyslu se říká doslovný, druhému pak alegorický, morální či anagogický. Pro větší jasnost uveďme jako příklad těchto odlišných způsobů předkládání tématu následující verš: „Když vyšel Izrael z Egypta a Jákobův lid odešel od barbarů, židovský národ se zasvětil Bohu a Izrael se stal Božím panstvím.“ Bereme-li tento text doslovně, jeho smysl je ten, že v Mojžíšově době byli synové Izraele vyvedeni z Egypta; vezmeme-li jej jako alegorii, pak znamená, že jsme byli vykoupeni Kristem, morální smysl spočívá v tom, že duše je vyvedena z temnot a neštěstí hříchu do stavu milosti; anagogický smysl nám objasňuje, že posvěcená duše je vyvedena z otroctví stávající pozemské zkaženosti do svobody věčné radosti. Tyto mystické smysly jsou sice označeny různými jmény, obecně však je můžeme všechny nazvat alegorickými, protože se liší od doslovného čili historického smyslu. Výraz „alegorie“ je ostatně odvozen z řeckého slova „alleon“, které v latině znamená „alienum“, tedy „odlišný“.⁸

Doslovný význam je v podstatě gramatickou analýzou textu (Origenes jej nazýval významem sómatickým, tělesným), význam morální zprostředkuje pragmatickou životní zkušenost a význam alegorický (případně anagogický) prostředkuje pochopení určitého příběhu jako epizody na cestě lidstva ke spáse.

Vědomí o mnohvrstevnosti významů se stalo jádrem specifického přístupu k textu, hermeneutické interpretace. Koncepti hermeneutiky jakožto filosofické disciplíny nastínil na přelomu 18. a 19. století Friedrich Schleiermacher, snad jako komplementární doktrínu vůči Kantově přírodovědně orientované teorii poznání.⁹

7 Ivanov 2007, s. 385.

8 Cit. Eco 1998, s. 169–170.

9 Srov. Hroch — Konečná — Hlouch 2010, s. 188nn; Gabitova 1989, s. 99nn.



Její základní tezí je, že lidským výtvorům (na rozdíl od přírodních předmětů) je třeba „porozumět“, neboť mají „mysl“, a nestačí pouze „poznat“ vnější data jejich výskytu. Smyslu je možno porozumět díky společné půdě, již sdílí ten, kdo chce pochopit, s tím, co chce pochopit: touto půdou je společný jazyk. Hovořící člověk není tudíž konečnou instancí promlouvání, neboť sama „řeč mluví“, tj. napovídá mluvčímu své obsahy (jako ve chvílích inspirace se básník cítí orgánem vyšších sil); proto také interpret může rozumět promluvě lépe než mluvčí sám. Porozumění se řídí pravidlem „hermeneutického kruhu“, kdy pozornost osciluje mezi soustředěním na detail a projektováním celkového smyslu, jelikož každý fakt je součástí sdíleného pole významů. Nejdůležitější je však hermeneutický princip „vnitřní formy“, tj. metaforického přenosu dosavadního významu slova na pojmenování nových skutečností, protože metaforou se jednotlivost začleňuje do souvislého celku. „Skruté významy“ nemají dílčí povahu, odkazují k celkovému obrazu světa. „Předsudky“ pak nejsou potom brzdou správného souzení, ale „před-souzením“, půdou veškerého porozumění. Ve smyslu vnitřní formy uvažoval téměř o století dříve Giambattista Vico, když líčil, že vývoj myšlení probíhá v metaforách:

všechny metafory, které se zakládají na podobnosti vzaté z těles k vystižení abstraktní činnosti lidské mysli, musejí pocházet z doby, kdy vznikly hrubé počátky filosofie. Prokazuje to onen úkaz, že ve všech jazycích slova potřebná vzdělaným uměním a skrytým vědám mají původ v zemědělství. [...] výrazy „tignum“ a „culmen“ znamenaly v době slámy pokrytých chatrčí ve vlastním smyslu „krovy“ a „slámu“; později, když se města zkrášlila, znamenaly veškerou hmotu a konečnou podobu budov. „Tectum“ (střecha) znamenalo celý dům, protože v raných dobách stačila pro obydlí pouhá střecha nad hlavou.¹⁰

Hermeneutický přístup ke slovu a textu se stal mimořádně aktuální v epoše symbolismu. Slovo v poezii symbolistických básníků mělo rovněž uchovávat svůj běžný (mechanicky užívaný) význam a skrze něj mělo odkazovat k tušeným souvislostem světa. Jediný mluvní výkon je ponořen do široké perspektivy.

3

Povědomí o předpokladové půdě vědomí představovalo nejhlubší příkop, který dělil symbolismus od pozitivistické epochy. Porozumění oněm skrytým souvislostem běžných skutečností není automatickým výkonem neutrálního, „čirého“ subjektu, do jehož vědomí zapadají vjemy jako dešťové kapky na okenní sklo. Subjekt sám je rovněž nesen předpokladovou půdou — zkušenostmi mnoha generací, tradicemi. Jeho vnímání je těmito tradicemi prosáknuto, vlastní zkušenost je lomena navrstvenými významy a konotacemi faktů i dějů. Nic však není předurčeno. Tradice se mu pouze nabízejí, vlastní zkušenost jej „vyzývá“, aby se s ní vyrovnal či konfrontoval. Jeho poznávání a rozhodování tím však není usnadněno.

¹⁰ Vico 1991, s. 169–170.



Představa o vztahu předpoklad (výzva) a realizace expandovalo pak z myšlení o jazyce do dalších poloh, zasáhlo pojmosloví mnoha oborů a dosáhlo až k pochopení, jaké postavení zaujímá člověk v historickém dění.

Historismus pozitivistické epochy oponoval především německému klasickému idealismu, Hegelově představě o „světodějných individuích“, které jsou pouze loutkami v rukou světového ducha, použitelnými pro jeho záměry a poté odhazovanými jako „prázdná slupka bez jádra“.¹¹ Konkrétní historické bádání pozitivistické éry nahradilo jednotící příběh, v němž se zjevuje Absolutní kreativní princip, mnohostí dílčích podnětů a jejich následků: svět se rozpadl na individuální motivace nescíslného počtu aktérů. Přes vzájemnou protikladnost měly obě koncepce společné východisko: předurčenost lidských výkonů, v prvním případě předurčenost metafyzickou, v druhém případě psychologickou nebo sociální. Jedinec byl vykonavatelem kauzality.

Symbolistická epocha se proti tomu obrátila k tradici novoplatonismu. Koncem 18. století vyšly v Německu prvé překlady Plotinových *Ennead* a vzbudily pozornost čelných duchů německého romantismu, Novalise a Schellinga.¹² Novoplatónská vize předpokládala (stejně jako klasický idealismus) jednotný zdroj veškerých nitrosvětských jevů, do kterých „přetéká“ ve své plnosti „Jedno“ či „Dobro“. Jedinečný jev však není jeho odleskem, stínem, nýbrž živoucí součástí a podílí se na jeho dynamice; zejména lidské bytosti jsou středem vesmíru, neboť jsou vybaveny schopností úvahy a rozhodování.¹³ Úloha jedince je povýšena, avšak jedince múzického, schopného vnímat výzvy situací. Společný zdroj není „příčinou“, je „předpokladem“, který povoluje, ba vyžaduje další tvůrčí účast. Mezi podmínku činnosti a činnost samu byl vložen mezičlánek kreativní iniciativy, jedinečný jev nebyl nehybným kaménkem v mozaice vesmíru: ožil tak renesanční pojem „natura naturans“, představa o dynamické povaze přírody a vesmíru vůbec. Romantické iniciativy se chopili myslitelé na přelomu 19. a 20. století. Wilhelm Windelband rozlišil postupy empirického studia přírody od humanitních oborů, vědy nomothetické, razící obecné zákony, od věd idiografických, „chápacích“ jedinečné (tudíž kreativní) lidské projevy. Windelbandovu myšlenku prohloubil Heinrich Rickert tezí, že lidské jednání je vztaženo k hodnotám, nikoliv k příčinám: hodnoty nejsou působící příčinou, ale východiskem a záležitostí volby.¹⁴

4

Princip předpokladové půdy jakožto zdroje konkrétních projevů se široce uplatnil v myšlení symbolistické epochy, jejích současníků a následovníků. Klasickou formulaci podal Edmund Husserl ve spise *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*:

11 Hegel 1957, s. 37–38.

12 Srov. Beierwaltes 1996, s. 95nn.

13 Srov. Chlup 2009, s. 69–70: „Jedno na jednu stranu na náš svět působí naprosto nezámyslně: nechává do něj přetékat svou energii a nijak se nestará o to, co se s ní děje dál. Tato energie má ale zákonitou tendenci navracet se ke svému zdroji tím, že jej napodobuje. [...] Náš svět je tak determinován jen ve svých základních tendencích a tužbách, je však na nás, jak dobře se nám je podaří naplnit.“

14 Holzhey 2006, s. 124nn.



Veškeré dějepisectví zabývající se jen fakty setrvává v nesrozumitelnosti, poněvadž stále jen naivně činí závěry rovnou z fakt, aniž učiní tématem obecnou půdu smyslu, na níž takové závěry vesměs spočívají, a aniž kdy prozkoumalo obrovské strukturální apriori, jež je této půdě vlastní. Pouze odhalení obecné bytostné struktury, ležící v naší a pak v každé minulé anebo budoucí historické přítomnosti jako takové, [...] je s to umožnit vskutku rozumějící, na nahlédnutí zbudovanou, v pravém smyslu vědeckou historiografii.¹⁵

Ve filologii byl tento princip realizován zejména v pojmech Ferdinanda de Saussura „langue“ a „parole“, vyplynulo z něho rozlišení fonetiky jako popisu empirického materiálu určitého jazyka (předpokladové vrstvy) od fonologie jako analýzy hláskového systému (výsledné struktury). Jsou to i mnohem novější pojmy „épistémè“ Michela Foucaulta či „paradigmatu“ T. S. Kuhna. Z téže představy vyšel Arnold Toynbee ve svém monumentálním díle *Studium historie* (The Study of History, 1934–1961), když při popisu světových civilizací konstatoval, že životní prostředí staví před lidské skupiny určitou otázku či problém (challenge), na nějž pak skupiny odpovídají řešením (answer).

Literární věda využila myšlenky o vztahu předpokladové vrstvy a možnostech její realizace v řadě pojmových rozlišení. Viktor Šklovskij korigoval běžný názor, že moderní ruská literární věda (tzv. formalismus) se zabývá „formou“: předmětem jejího zájmu je „literárnost“, předchůdný názor, co lze za umělecký text pokládat. Při studiu prózy vycházel z polaritý pojmů „materiál–styl“, „styl–syžet“ a především „fabule–syžet“ (fabuli definoval jako faktickou osnovu literárního příběhu a syžet jako její slovesné zpracování; současná naratologie vyjadřuje tentýž vztah v termínech „času vyprávěného“ a „času vyprávění“). Vždy tu šlo o vztah vrstvy „předpokladové“ a „realizační“ — především o tezi, že literární příběh nevzniká popisem reálných životních příhod a lidských osudů, ale je generován stylem, nebo jinak řečeno — celkovou intencí, nazřením životního materiálu:

Fabule je záležitostí materiálu. To znamená — hrdinův osud, to, o čem se v knize píše. Syžet je záležitostí stylu. To znamená — kompoziční výstavba věci; určité fabulační situace jsou voleny podle syžetových principů, tj. že v nich samých může být určitá syžetová výstavba, stupňovitá, inverzní, kruhová. [...] Syžetová výstavba, volící si určité fabulační situace, deformuje materiál. Proto se překážky na cestách, dobrodružství, nešťastná manželství, děti pohřešované rodiči vyskytují častěji v literatuře nežli v životě.¹⁶

Jurij Tyňanov pokládal literární žánry za výraz „kvasících možností slova“¹⁷ (mohli bychom říct rodícího se vypravěčova „point of view“). Ve verši spatřoval nikoliv sta-

15 Husserl 1996, s. 402–403.

16 Šklovskij 1928, s. 220.

17 Srov. Tyňanov 1988, s. 405: „Žánr je realizací, zhuštěním všech kvasících a dozrávajících sil slova. Proto nepochybně vzniká nový žánr sporadicky. Jen někdy si básník uvědomí kvalitu svého slova do důsledků, aby jej toto vědomí dovedlo až k žánru. (V tom byla síla Puškinova. V *Evženu Oněginovi* je vidět, jak se osobitost básnického slova promítá do žánru, jak ho sama přímo vytváří.) [...] Básníci dnes hledají žánr. To znamená, že se pokoušejí



bilní formu, ale výsledek dynamického napětí mezi sdělnou syntaxí (jakožto „předpokladem“) a odlišnou strukturou poetického členění textu (proto byl pro něho přesah určujícím rysem verše, nikoliv násilnou výjimkou). V tomtéž smyslu Michail Bachtin tvrdil, že prozaik pracuje s „prosloveným“ a „prodebatovaným“ předmětem sdělení: „Pro prozaika předmět [...] odhaluje především onu sociálně kontradikční různotvarost svých pojmenování, kvalifikací a hodnocení. Místo panensky nedotčeného a bezedného předmětu sdělení odkrývá se před prozaikem bezpočet všelijakých cest, stezek a pěšinek, které si k předmětu vyšlapalo společenské vědomí.“¹⁸ Jan Mukařovský takto rozlišil „artefakt“ jako materiální předpoklad „estetického objektu“, který je realizací artefaktu ve vědomí percipienta, v dílčím ohledu pak odlišil pojem „metrického impulsu“ od konkrétního rytmu daného verše. Sám pojem struktury je založen na tomto vztahu: struktura není jen spoluexistencí jednotlivých prvků v určitém celku, ale vztah prvků ke společnému základu, z něhož se vynořují. Zde se ukazuje hluboký význam Mukařovského pojmu „sémantické gesto“ (někdy zpochybňovaného) jako teprve krystalizujícího předpokladu díla na rozdíl od ustavené „struktury“. Příkladů by bylo možno uvést bezpočet.

Sám historický proces společnosti probíhá rovněž ve dvou rovinách. Do popředí vystupují události společenského života a osobnosti jejich předních činitelů, což je jakási analogie „historické parole“, současně však se uskutečňují pozvolné, často nepozorovatelné změny historického paradigmatu, duchovní struktury určité epochy nebo civilizace, norem a modelů jednání, čili „historické langue“. Dvojice pojmů langue-parole, předpokladu–realizace a výzvy–odpovědi přesahuje tak svým potenciálem oblast lingvistiky.

(Poznamenejme při této příležitosti do závorky, že marxistická kritika vytýkala ruskému formalismu a českému strukturalismu nezáměr o společenské souvislosti literárního tvoření; činil tak ovšem i existencialisticky zaměřený Václav Černý ve své polemice s Janem Mukařovským, srov. studii Jiřího Pelána v tomto čísle. Formalismus ani strukturalismus však nepokládá za rozhodujícího činitele pro zásadní proměny literárních útvarů dílčí motivace a impulsy z oblasti „historické parole“, nýbrž souvislosti v rovině „historické langue“. Oba přístupy, jak marxistický, tak „formalistický“, měly o společenské funkci literatury svou odlišnou představu, svou sociologii literárního díla. Jakkoliv se to může zdát paradoxní, ba kacírské, strukturalistickému myšlení jsou bližší např. práce mladého Georga Lukáče, který ve své rané *Teorii románu* (1920) vyvozoval obrysy čtyř základních typů novověké prózy z existenciální situace moderního člověka, z „bezpříštřešnosti“ (Obdachlosigkeit) jeho života, nebo, jak bychom také mohli říct, ze ztráty hodnotové identity moderní společnosti. Sociální funkcí literatury mezi formalisty se zabýval mj. Boris Ejchenbaum ve studiích o literárním životě („bytu“, provozu): sociální roli uměleckého díla neodvozuje z geneze, tj. autorových sociálních zážitků, nýbrž z funkce díla v kulturním provozu doby.¹⁹ Ejchenbaumovo pojetí obsahuje zárodek pojmu

do důsledků si uvědomit své veršové slovo.“ (Poslední věta je v překladu patrně omylem vynechána. Doplnil jsem ji podle vydání Tynjanov 1977, s. 191.)

18 Bachtin 1980, s. 56–57.

19 Srov. Ejchenbaum 2012, s. 116nn.

„mimetického kapitálu“ a jeho „oběhu v souladu s převládajícími silami trhu“ u Stephena Greenblatta.²⁰

Vize dynamické skutečnosti, neustávajícího vztahu mezi předpoklady a kreativní realizací možností, jež předpoklady obsahují, pronikla i do pojetí uměleckého tvaru. Proti převládající konvenčnosti (stabilitě, emblematickosti) znakového repertoáru klasického umění, zejména lyriky, rozvíjí se od doby romantismu stále intenzivněji touha zachytit nepředvídaný výraz. Poezie tíhne k hudebnosti, k hláskové instrumentaci, která nemá předurčený význam, přesto však významy sugeruje. Boris Ejchenbaum analyzoval v práci *Melodika ruského lyrického verše* (Melodika ruského liričeského sticha, 1922) intonační kompozici — opakování, gradaci, pokles, refrén — jako významotvorného činitele poezie. (Ejchenbaumovou iniciativou se později nepochybně inspiroval Roman Jakobson ve studii „Gramatika poezie a poezie gramatiky“, kde zdůraznil, že syntaktická strukturovanost je výrazem „literárnosti“.) Stejně působí temná metaforika, oxymora a vzdálené asociace v poetickém vyjadřování: jejich smysl není dán, ale musí být ad hoc tvořen: viz studii Jana Mukařovského „Genetika smyslu v Máchově poezii“ [1938] s analýzou hry vlastních a přenesených významů v *Máji*. Připomenout lze rovněž pojem „ostenze“ u Iva Osolobě, který poukazuje na fakt, že místo znaku může být ukázána věc sama (třeba v poezii kombinující útržky hovorů nebo novinových citátů).²¹ Každá věc se však na scéně nebo v básnickém textu musí proměnit ve znak: význam tohoto znaku je ovšem třeba individuálně dotvořit či vytvořit.

Není v této souvislosti nezajímavé, že Friedrich Schiller vyzvedl v úvaze „O půvabu a důstojnosti“ (Über Anmut und Würde, 1793) význam bezděčného (mimovolného) gesta v lidském chování: rozlišil gesta volní či záměrná, kterými člověk chce „realizovat představovaný účinek ve smyslovém světě“, od gest mimovolných, jež nazýval sympatetickými a jež „doprovázejí morální pocit nebo morální smýšlení“: „Zatímco osoba mluví, vidíme, jak současně mluví její pohledy, rysy jejího obličeje, její ruce, často celé tělo, a mimická část debaty se nezřídka pokládá za tu nejvýmluvnější.“²² Schillerova myšlenka byla snad vyvolána kritickým pohledem na tehdejší herecké umění, které spočívalo v souboru emblematických gest, jež bylo možno přenášet z role do role. Bezděčné gesto bylo naopak výrazem jedinečné osobnosti v jedinečné situaci, ve znak jej proměňuje pohled vnímajícího člověka. Teprve o sto let později vyvodil z tohoto podnětu systémový požadavek na hereckou praxi Konstantin Stanislavskij, který zavrhoval stereotypní mimiku a požadoval, aby herec vytvářel svou roli prožitkem jedinečné osobnosti a jejího okamžitého stavu.²³ Ostatně i současník Stanislavského Dmitrij Merežkovskij si při charakteristice umění Lva Tolstého povšiml významové síly spontánních gest:

Je-li jazyk lidských pohybů méně různotvárný, je zato bezprostřednější a výraznější, vládne větší silou dojmovosti než jazyk slov. Snadněji lze lháti slovy než pohyby těla, výrazem obličeje. Pravou, skrytou povahu člověka prozradí spíše než slova. Jeden pohled, jedna vráska, jeden záchvěv svalů v obličeji, jeden pohyb těla mohou vyjádřiti, čeho nelze říci žádnými slovy. Stále nové

20 Srov. Greenblatt 2004, s. 17.

21 Srov. studii Emila Volka v tomto čísle.

22 Schiller 1992, s. 87.

23 O souvislosti K. S. Stanislavského se symbolismem srov. Klein — Kšicová 2003.



a nové řady těchto neuvědomělých, bezděčných pohybů, vtiskující se, navrstvující se do obličejů i do celé vnější podoby těla, tvoří to, co nazýváme výrazem obličejů a co by též bylo možno nazvat výrazem těla, protože nejen obličej, nýbrž i celé tělo, má svůj výraz, svoji duchovní průhlednost — jakoby svoji tvář.²⁴

Ve slovech Merežkovského je patrná dobově pociťovaná naléhavost přerůstání „věci“ ve „znak“, aktuální tvoření znaku, přeskok mezi jeho předpokladem a realizací možností, které se v něm tají.

5

Husserlova představa o „konkrétním historickém apriori, jež obepíná veškeré jsoucno v jeho historické vzniklosti a vznikání“,²⁵ jakož i dvojice pojmů předpoklad–realizace, langue–parole, výzva–odpověď precizují po svém nejpůvodnější otázku evropské kultury — vztah celistvosti (předpokladové půdy) k jedinečnosti, ideálního konceptu (možnosti) k empirii. Jakmile byla rozrušena mytická jednota božského a lidského světa v eposu, vyvstala tato otázka v antické tragédii i filosofii. V průběhu dějin pak vykristalizovala řada jejích variant. Jedinečné mohlo být pochopeno jako chabý odlesk ideálního konceptu (možnosti); mohlo být pojato do náruče boží lásky, v jejíž občasné krutosti se projevuje moudrost, kterou omezený lidský rozum není s to pochopit; mohla být deklarována svéprávná vůle jedinečného, buď jako schopnost postihnout zákony světa a vyrovnat se s nimi, nebo jako prostá empirická zvůle vydaná na pospas jiným svéprávným zvůlím atd. Hermeneutické řešení, jímž se inspirovaly teorie v epoše symbolismu, navrholo jakoby měkkou variantu problému: mezi celistvostí (předpokladovou půdou, ideální možností) a jedinečným jevem zeje mezera, jedinečné objevuje některou z možností, již mu předpokladová půda nabízí, a po svém ji uskutečňuje.

V tom je také rozdíl symbolistické epochy (a proudů, které na ni navazovaly) od přírodovědně pojaté kauzality pozitivistického období. Vzdálenou inspirací tohoto myšlenkového postupu byly Kantovy apriorní kategorie. Kant dospěl ke svým kategoriím transcendentální dedukcí, kdežto kulturní paradigma nebo kód vznikly na půdě empirie. I to svědčí o síle Kantova myšlení, že se jeho výsledky otiskly v oblastech jemu vzdálených.

LITERATURA

Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon, 1980.
 Beierwaltes, Werner. *Platonismus a idealismus*. Přel. Filip Karfík. Praha : OIKOYMENH, 1996.

Eco, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha : Argo, 1998.
 Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův Plášť*. Přel. H. Kosáková. Praha : Triáda, 2012.

²⁴ Merežkovskij 1920, s. 173.

²⁵ Husserl 1996, s. 403.

- Gabitova, Rimma Michajlovna. *Filosofija nemeckogo romantizma. Ge'lderlin, Šlejermacher*. Moskva : Nauka, 1989.
- Gombrowicz, Witold. *Pornografie*. Přel. Helena Stachová. Praha : Argo, 2010.
- Greenblatt, Stephen. *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky nového světa*. Přel. L. Johnová. Praha : Karolinum, 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filozofia dejín*. Přel. T. Münz. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, 1957.
- Holzhey, Helmut-Röd, Wolfgang. *Filosofie 19. a 20. stol.*, sv. 2. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- Hroch, Jaroslav-Konečná, Magdalena-Hlouch, Lukáš. *Proměny hermeneutického myšlení*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010.
- Husserl, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. Hana Kubová a Petr Kuba. Praha : Academia, 1996.
- Chlup, Radek. *Proklos*. Praha : Herrmann & synové, 2009.
- Ivanov, Vjačeslav Ivanovič. *Po zvezdam. Borozdy i mezi*. Moskva : Astrel', 2007.
- Klein, Pavel-Kšicová, Danuše. *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2003.
- Merežkovskoj, Dmitrij Sergejevič. *Polnoje sobranije sočinenij*, sv. 15. Moskva-Sankt-Peterburg : I. D. Sytin, 1914.
- Merežkovskij, Dmitrij Sergejevič. *Život a dílo L. Tolstého a Dostojevského*, sv. I. Přel. Žofie Pohorecká. Praha : B. Kočí, 1920.
- Pelán, Jiří. „Václav Černý a strukturalismus“. *Svět literatury*, XVII, 2017, 55.
- Schiller, Friedrich. *Výbor z filozofických spisů*. Ed. M. Sobotka. Přel. F. Demel a I. Ozarčuk. Praha : Svoboda, 1992.
- Šklovskij, Viktor. *Mater'jal i stil' v romane Lva Tolstogo „Vojna i mir“*. Moskva : Izdatel'stvo Federacija, 1928.
- Vico, Giambattista. *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*. Přel. Martin Quotidián. Praha : Academia, 1991.
- Tynjanov, Jurij Nikolajevič. *Poetika. Istorija literatury*. Kino. Moskva : Izdatel'stvo Nauka, 1977.
- Tyňanov, Jurij Nikolajevič. *Literární fakt*. Přel. Ladislav Zadražil. Praha : Odeon, 1988.
- Volek, Emil. „Modality ostenze“. *Svět literatury*, XXVII, 2017, 55.



SYMBOLISM AS INSPIRATION FOR THE 20TH CENTURY: A CONCEPT OF A CULTURAL PARADIGM

Literary history commonly grounds itself in the heritage of philosophical positivism. It is not only its predilection for facts, but also a belief that the facts themselves can provide for the contours of syntheses and concepts of major styles and genres. The era of symbolism marked the renewed interest in philosophical hermeneutics, and, consequently, the realization that empirical knowledge is structured by a ground of a-priori assumptions (the rehabilitation of “prejudice”). This ground gave rise to a series of major concepts, the best known of which are Ferdinand Saussure’s “langue” and “parole”, but there are many more of similar pairs: Viktor Shklovsky “story” (fabula) and “plot” (syuzhet), Jan Mukařovský’s “semantic gesture” and “structure”, or Yury Tynianov’s “tightness of a verse line” and “syntax”. In the field of philosophy it is Arnold Toynbee’s pair of terms “challenge” and “answer”. Husserl’s concept of “Lebenswelt” is the most important explication of this approach in philosophy.

**KLÍČOV SLOVA:**

Symbolismus — kulturní paradigma — hermeneutika — F. Saussure — V. Šklovský — J. Mukařovský — J. Tyňanov — E. Husserl

Symbolism — cultural paradigm — hermeneutics — Saussure — V. Shklovsky — J. Mukařovský — Y. Tynianov — E. Husserl

Vladimír Svatoň (*1931) je rusista a komparatista, profesor ruské a srovnávací literatury na FF UK v Praze. Působil v ústavech Akademie věd, nejdéle v bývalém Ústavu pro českou a světovou literaturu. Od roku 1993 přednáší na Filozofické fakultě UK. Podílel se na zrodu Centra komparatistiky FF UK. Je vedoucím redaktorem časopisu *Svět literatury*. Zabývá se mj. dílem A. S. Puškina, F. M. Dostojevského, Vl. Nabokova, Th. Manna a teorií románu.