

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY OSTRAVSKÉ UNIVERZITY

**STUDIA HUMANITATIS  
ARS HERMENEUTICA**

**METODOLOGIE A THEURGIE  
HERMENEUTICKÉ  
INTERPRETACE**

**III**

**Kolektiv autorů**



**UNIVERSITAS  
OSTRAVIENSIS**

213/2010

**STUDIA HUMANITATIS - ARS HERMENEUTICA**  
**METODOLOGIE A THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE III**  
**Filozofická fakulta Ostravské univerzity**  
**Kolektivní monografie**

**Recenzovali:**

prof. PhDr. Karel Kadłubiec, DrSc. - Ostravská univerzita

doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D. - Univerzita Palackého v Olomouci

**Vědecká redakce:**

prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc. - Ostravská univerzita

prof. PhDr. Jaroslav Hroch, CSc. - Masarykova univerzita

doc. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc. - Ostravská univerzita

PhDr. Jan Vorel, Ph.D. - Ostravská univerzita

---

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA Č R

Studia humanitatis - Ars hermeneutica : metodologie a theurgie  
hermeneutické interpretace III / kolektiv autorů ; [editor Jan Vorel]. --  
Vyd. 1. -- V Ostravě : Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2010. --  
(Spisy Filozofické fakulty Ostravské univerzity ; č . 213/2010)  
ISBN 978-80-7368-800-4

801.73 \* 001.8 \* 82.07 \* 81'23

- hermeneutika
- hermeneutika -- dějiny
- interpretace (filozofie)
- vědecká metodologie
- interpretace a přijetí literárního díla
- porozumění (lingvistika)
- kolektivní monografie

80 - Filologie [11]

---

© Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2010  
ISBN 978-80-7368-800-4

## Obsah

<i>Vďaka, pán profesor!</i> (K 80-tým narodeninám prof. PhDr. Miroslava Mikuláška, DrSc.) .....	7
<b>K METODOLOGII HUMANITNÍCH VĚD NA FF OU .....</b>	<b>11</b>
<b>I. TEORIE A METODOLOGIE HERMENEUTIKY .....</b>	<b>13</b>
JAROSLAV HROCH	
<i>Filosofie jazyka Hanse-Georga Gadamera .....</i>	15
MICHAL ALTRICHTER	
<i>O krásnu, věření a Krásném. Předinterpretace .....</i>	27
MIROSLAV MIKULÁŠEK	
<i>K synestézii a penetraci uměleckých forem artefaktu</i> <i>jako „duchovního organismu“ .....</i>	37
NICHOLAS DAVEY	
<i>Language and Reason in Philosophical Hermeneutics .....</i>	61
LENKA NALDONIOVÁ	
<i>Marsilio Ficino a platonická láska .....</i>	85
DANIEL SLIVKA	
<i>Teologická hermeneutika v katolíckej interpretácii 20. storočia .....</i>	101
OLIVER BAKOŠ	
<i>Význam symbolu v Schellingovej Filozofii umenia .....</i>	117
LUMÍR RIES	
<i>Škola je miesto posvätné: K posunu rozumění škoie a výchově .....</i>	125
PETER ZLATOŠ	
<i>K niektorým metodologickým problémom</i> <i>interpretácie umeleckého diela .....</i>	137

IGOR JELÍNEK	
<i>"Meta" u "hodos", или Пути постижения истины в переводе литературных произведений</i> .....	147
JÁN GAVURA	
<i>O pojme metafyzika v literatúre a literárnej vede</i> .....	159
PETR CHVOJKA	
<i>Aristotelova hermeneutika</i> .....	171
EVA BAJEROVÁ	
<i>„Všetchno je možné“ aneb „Je pravda vůbec žádoucí?“ K filozofickému odkazu Richarda Rortyho</i> .....	185
MIKULÁŠ HORSKÝ	
<i>Estetika Jana Mukařovského a Husserlova fenomenologie: antropologický rozměr fenomenologie</i> .....	209
VÍTĚZSLAV VILÍMEK	
<i>Vývoj evropské intelektuální tradice interpretace gest</i> .....	217
<b>II. HERMENEUTICKÁ INTERPRETACE</b> .....	<b>229</b>
ZDEŇKA KALNICKÁ	
<i>Proudy a principy (povídka bratří Čapků Systém)</i> .....	231
HELENA ULBRECHTOVÁ	
<i>K filozofickému interpretačnímu rozměru poezie</i> .....	241
CATHERINE ÉBERT-ZEMINOVÁ	
<i>Dlení v zrcadlení</i> .....	271
JAN VOREL	
<i>Andrej Bělyj a Otokar Březina (Skryté příbuzenství básníků)</i> .....	279

EDITA PRÍHODOVÁ	
<i>Podnety hermeneutiky v literárnovednej a literárnokritickej činnosti</i>	
<i>Jozefa Kútnika Šmálova</i> .....	311
ANNA VALCEROVÁ	
<i>Nesúmerateľnosť života a poézie</i> .....	327
ZDENĚK PECHAL	
<i>Role „živlu“ v románovém tvaru</i>	
<i>Pasternakova románu „Doktor Živago“</i> .....	341
ANDREI ROGATCHEVSKI	
<i>Театральный критик как герменевт:</i>	
<i>Николай Андреев о Театре D40</i> .....	365
IVANA RYČLOVÁ	
<i>Hermeneutická metoda jako klíč k interpretaci hry</i>	
<i>V. Sigareva Plastelína</i> .....	381
ŽANETA PITTNEROVÁ	
<i>Feministické nazeranie na metaforu v poviedkovej tvorbe</i>	
<i>Uršule Kovalyk, alebo ako „naučiť staré slová novým kúskom“</i> .....	393
JANA RACLAVSKÁ	
<i>„Za Późne“. Nowele Wiesława Adama Bergera</i> .....	405
<b>III. PŘÍLOHA: Z DĚJIN FILOZOFICKÉHO MYŠLENÍ</b> .....	<b>413</b>
CHARLES SANDERS PEIRCE	
<i>Evolutionary Love (Evoluční láska, přeložil Libor Pabel)</i> .....	415
<b>Závěrem: „Vyznání“ a „údiv“</b> .....	<b>437</b>
<b>Jmenný rejstřík</b> .....	<b>443</b>
<b>Věcný rejstřík</b> .....	<b>447</b>
<b>About the authors</b> .....	<b>451</b>



## **Vďaka, pán profesor! (K 80-tym narodeninám prof. PhDr. Miroslava Mikuláška, DrSc.)**

*„Archimedes žiadal jediný bod, z ktorého by svet vypáčil. My potrebujeme jeden bod v sebe, o ktorý by sme sa mohli oprieť. Nemusí to byť hmotný bod. Ved' to najprítomnejšie je duchovná podstata sveta i nás samých. Základ našej duchovnej vlasti.“*

*Pavol Strauss*

Svojho času som v liste profesorovi Miroslavovi Mikulášskovi písal o vyjdení prvých troch zväzkov *Zobraného literárneho a mysliteľského diela Pavla Straussa*; podotkol som pritom, že toto Zobrané dielo je (a hlavne bude) názorným, presvedčivým obrazom a dokladom toho, ako sa z pahorkatiny slovenského ducha a myslenia zdvihla jedna osemtisícovka... A keď sa raz zdvihla, už sa neodstane.

Ešte skôr ako prof. Mikulášek mohol dostať môj list, prišla mi od neho jeho monografia *Umění interpretace. „Techné hermeneutiké“*, ktorú vydala Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici r. 2009. V prílohe tejto monografie – medzi základnými textami, dotýkajúcimi sa hlbinného prieniku do „duše“ literárneho diela – nájdeme aj **cyklus úvah Pavla Straussa *O slove*** (jako bol uverejnený v našich Listoch PS č. 3 (2006). A v závere spomínaného diela medzi fotografiami 32 svetových filozofov všetkých čias nájdeme aj Pavla Straussa – v peknom susedstve z jednej strany s **Pavлом Florenským**, a z druhej strany s **Tomášom Špidlíkom**.

Toto všetko sa odohralo v čase, keď sa rozhárala polemika okolo Daniškovho obvinenia, že Strauss mlčal, keď mal prehovoriť... A práve prof. Mikulášek mi umožnil pochopiť, ako si my často dáme kritikom vnútiť perspektívu pohľadu a ako chtiac-nechtiac akceptujeme jeho prevrátenosť hodnôt. Neuvedomujeme si pritom, že sa tak dostávame do rozporu práve s Pavlom Straussom, ktorý nám o kritikovi a kritike odkázal toto:

*„Kritika vždy viac povie o kritikovi než o kritizovanom. Ľudia vidia v iných vždy alebo vlastnú vznešenosť, ak sú vznešení, alebo špinu, ak sú špinaví. A sú takí sebeckí, že myslia, že všetko dianie dejinné, ak im je výhodné, je*

***skonštruované pre nich, ak im je neprajné, je omylom. A všetko je len skúška Božia. V zlom, či nesklamú, v dobrom, či obstoja.***“ (*Ecce homo*)

(Na inom mieste Pavol Strauss hovorí: „Mne nik nemôže vyčítať, že som kolaboroval s bývalou červenou diktatúrou, naopak, žil som ako **vnútorný emigrant** (podč. J. R.). A preto sa čudujem, že VPN je paraván na rozfrkávajúce jedovatých slín. To, že tá revolúcia, primárne mladých, je stigmatizovaná ušľachtilosťou a kresťanskými cnosťami. To však nevyučuje vtipného polemického ducha. V súvisi s tým mi napadá Rilkeho tvrdenie, že kritika povie najviac o kritikovi.)

Pravda, nájdú sa u Straussa aj miesta, ktoré akoby dávali Daniškovi za pravdu, napr.: „*Myslím, že naša doba sa nemôže líšiť od iných dôb. Ani ľudia v nej, ba ani spisovatelia. Sú i charakteroví bedári a kus kvality až po genialitu je v nich. – Neslobodno ani zamieňať ich politické kotrmelce s ich dielom. A tak sa vedome chcem opakovať: Môžem si niekoho cez jeho dielo vážiť, ale pritom s ním absolútne nesúhlasím.*“ (*Nádhera nečakaného*)

Dovoľávať sa týchto Straussových slov by však bolo namieste iba vtedy, keby sme mali do činenia s „politickými kotrmelcami charakterového bedára“.

\*

Spomínané „zmúdrenie“ nie je však to hlavné, čo Mikulášskova koncepcia „Umění interpretace“ vo vzťahu k dielu Pavla Straussa prináša. Je vôbec čosi zázračné v tom, že sa takto časovo stretajú: vyjdenie Zobraného diela Pavla Straussa a vrcholiaca fáza hľadania vedeckého „paradigmatu“ „umění interpretace“ prof. Mikuláška, ako je zafixovaná v spomínanej monografii, a najmä v jej „predchodkyni“: „*Zření duchovního kosmu*“ a „*ars interpretandi*“. Anatomie literární hermeneutiky (Ostrava, 2008). (Pripomeňme si P. Straussa: *Náhody sú nutnosti, ktorých úzadie nepoznáme.*)

Vyjdením Zobraného diela Pavla Straussa sa totiž otvára fáza komplexného, všestranného štúdia a výkladu (interpretácie) jeho diela. A tu sa ono môže ocitnúť na osudovej križovatke. Alebo bude „podrobené“ procedúram prevládajúcich, panujúcich modernistických smerov v súčasnej literárnej vede, alebo sa mu budeme približovať z tej perspektívy, akú nám ponúka koncepcia prof. Mikuláška. Alebo „uchopíme“ Straussa v perspektíve doby, z ktorej práve vychádzame, alebo v perspektíve doby, do ktorej vstupujeme.

Ak sme už raz prijali Straussa ako *d'alekobudúcnostného autora a mysliteľa* (porov. náš článok „O straussovskom slove *budúcnostný*“, Listy PS č. 7, [2007]),



logicky sa žiada, aby sme sa ho zmocňovali budúcnou metodológiou interpretácie.

Je odôvodnené predpokladať, že v dobe, ktorú žijeme: v dobe „*duchovní vyprahlosti*“ (T. Špidlík), „straty duchovného centra v ľudskom bytí“ (N. Berd'ajev), v dobe „ducha bezmyšlienkovitosti“ (A. Schweitzer), v dobe „extrovertného, neklidného, eticky i citovne plytkého, hrabivého a duchovne rozptýleného, „stádného človeka“ – v dobe „ztráty smyslu pro hodnoty duchovního řádu i schopnosti měřit umělecká díla jejich duchovní hloubkou“ (M. Mikulášek) – že v takej dobe prevládne v literárnej vede aj vo vzťahu k Straussovmu dielu prvý prístup.

A to neznamená, že sa interpret Straussovho diela bude v poznávaní artefaktu orientovať len na jeho „sestrojovani“, na morfológický „kalkul“ jako systém jeho formálných znakov, stabilných pravidiel a „učených schém“, na jednorozmernou „učenost“ postrádajúci začasť „etický“ stred, „duchovní centrum“ (M. Mikulášek).

Zatiaľ čo práve vo vzťahu k Straussovmu dielu umocnene platí, že „slovesné dílo jako „tropus ducha“ jeho tvůrce, „vyzářený stav“ jeho „duše“ (A. H. Armstrong), „refugium Slova“ „vtěleného“ do plynoucího eidetického slovesného vesmíru vyžaduje v umění interpretace stejně jako v samotné tvorbě soutok světského a duchovního, božského pramene, souznění „mysli“, „rozumového poznání“ (dianoetikon) a toho, co Augustinus Aurelius nazýval „mluvou srdce“ (verbum cordis) = „verbum interius“, „verbum intimum“ (M. Mikulášek).

Panujúce interpretačné postupy nie sú vstave pripustiť, že „novost“ poznání tkví v „duchu“ a ne v sofistikovanej pojmovej spekulácii eticky vyprázdnené mysli, ktorá ve své marnivé ctižádostivosti „přebíhá bezradně z předmětu na předmět, klouže po jejich povrchu“ a vsugeruvává své „otrocké a zbabělé pocity jiným“ (B. Vyšeslavcev).

Na rozdiel od toho „lidé duchovního ražení nemají duši *disastrální*, ale *sofianickou*, neboť „skrytý smysl“ světa viděného vskutku objeví, vnímá a pochopí duchovní intuici jen „čisté srdce“ člověka osvíceného moudrostí: a té se nelze naučit, „k ní se dá jen dozrát...“ (M. Mikulášek).

Pravdaže, relativistická mentalita dnešného človeka hneď namietne, že každý interpretačný prístup „má čosi do seba“, a preto – povedané parafrázou dávneho Maa – „nech kvitnú všetky techniky interpretácie“. Je tu však jeden „háčik“ kardinálneho významu. Na hrane dvoch epoch sa situácia maximálne vyhranila

a začalo platiť „alebo – alebo“. Presne v zmysle Straussových slov, že „*Pán Boh všetky cesty zatarasí a zostane len zvislý směr*“. Namiesto doterajšej pestrej palety nekonečných svojvoľných prístupov, zostal směr jediný; **svojvôľu vystriedala „prísna pravda“**.

Ako hovorí Miroslav Mikulášek: „Stejně jako filosofie i věda o literatuře pojímaná jako abstraktní poznání výlučně teoretické“, skončila v podstatě „svůj vývoj a patří nenávratně minulosti“ (řečeno v návaznosti na V. Solovjova, na jeho proslulou tezi z úvodu k jeho knize *Krize západní filosofie*). T. Špidlík, domýšlející danou Solovjovovu reflexi, dochází k přesvědčení, že intence tlumočit „duchovní vidění světa v racionálních pojmech“ nemůže dovést badatele k jinému výsledku než k „ateismu“, ke klamným schémátům „sekularizované kultury“. Tradice „pojmově uchopovaného poznání“ je nevyhnutelně střídána kontemplativní tradicí „duchovědnou“, i kdyby se to jejím odpůrcům – lidem, „u nichž vliv nitra téměř neexistuje“ (jak psal o nich E. Delacroix), – sebevíc přičilo. Sama „učenost“, zbavena mravního středu, je symptomem „klimakteria“ duchovnosti, resp. duchovní „slepoty“.

Ono by to všetko mohlo vyzerat' ako zbožné priania, ako chiméry, z ktorých si táto doba robí otvorený posmech. Mohlo by... Nebyť toho „podfuku Ducha Svätého“, ktorý nám tak presvedčivo prorokoval Pavol Strauss – a on ozaj vedel, čo hovorí:

*„Dochádza ku kultúrno-duchovnému paradoxu. Zo systematického zriekania sa evanjeliového posolstva sa stal čisto rozumový výplod ducha, mravov a premýšľania, ktorý ale nakoniec dôjde na svoj pôvod a z celosvetového antikresťanstva dôjde, vďaka „podfuku Ducha Svätého“, k pôvodnému presvedčivému prameňu z pôvodných duchovných zdrojov znovu vyvierajúcich večných právd.*

*Ak nebude budúci svet kresťanský, nebude ho vôbec. Stála obmena privedie svet „ad fontes“ (k prameňom), do blízkosti Kristovej. Dejinné prevraty budú duchovné prívraty.“ (Nádhera nečakaného)*

Vďaka teda, a ešte raz vďaka, pán profesor Mikulášek, za toto poznanie. Budúce interpretácie diela Pavla Straussa sa majú o čo spoľahlivo oprieť. Budeme sa tešiť na ich výsledky.

*prof. PhDr. Július Rybák, CSc.*

## K metodologii humanitních věd na FF OU

Na Filozofické fakultě Ostravské univerzity se v r. 2005 a 2007 uskutečnila setkání nevelkého kolektivu badatelů – filosofů, literárních vědců, filosofujících přírodovědců, právníků i spisovatelů přemýšlejících o otázkách spjatých s metodologií umění interpretace uměleckého textu. Shromáždění badatelé soustředili své vědní úsilí na promyšlení otázek filozofické, literárněvědné a „hlubinné“ hermeneutiky v interpretačním aktu; věnovali pozornost proměnám umění interpretace v toku věků (mj. i přínosu slovanských myslitelů pro metodologii „ars interpretandi“ v minulosti i současnosti); pojednávali i o problematice provázanosti poznatků humanitních, sociálních a přírodních věd („eidetické biologie“) ve výkladu uměleckých jevů i uměleckého procesu. Přednesené referáty a diskusní příspěvky směřovaly k následujícím tematickým okruhům: filozofická a hlubinná hermeneutika, interpretace a rozumění, dekonstruktivismus a interpretace, hermeneutika a interpretace práva, život jako hermeneutická a biologická kategorie, „ztvárnění života příběhem“ a interpretace dějinného procesu prostřednictvím historického románu, hlubinně hermeneutické aspekty vztahu románu a mýtu, „vnitřní forma“ a „duchovní zření“ uměleckého artefaktu, otázky hermeneutické interpretace v literárně-vědné slavistice.

O dané vědní problematice pojednávala i konference, která se konala na FF OU v Ostravě 13.–14. 4. 2010. Ukazuje se, že trvalou badatelskou pozornost si žádá problematika aplikace nových metodologických a interpretačních postupů při reflexi uměleckého díla i vývoje umění vůbec. Zde se dostává do popředí stále ještě v uměnovědě i v umění interpretace nedocenené využití myšlenkových podnětů augustinovské tradice, tj. metodologický význam *vnitřního slova* („verbum interius“) a *slova srdce* („verbum cordis“), kategorií rozvíjených v nové době H.-G. Gadamerem. Uvedené pojmy, jakož i termíny „logos endiathetos“, „logos proforikos“ se ukázaly jako inspirativní při výkladu tvarových podob a dimenzí artefaktu, neboť umožňují hlubší reflexi složitých otázek provázanosti jeho „vnitřní a „vnější“ formy“. Stabilní vědní pozornosti si zasluhují i nejednoduché vazby „předporozumění“, „zkoumajícího rozumění“, „duchovní

auskultace“, „chápání“, „divinace“ v metodologii humanitních věd, a to v návaznosti na přínos hermeneutických teorií v jejich historickém vývoji. Poznání strukturních konfigurací artefaktu se stále výrazněji opírá o podněty jak narativní hermeneutiky, tak i dodnes nedoceněné spirituální teologie a také o inspirace hermeneutických přístupů v psychologii (interpretace „snů“ a „duše moderního člověka“) aj.: hledání „duše“ díla v aktu duchovního poznání („synésis pneumatiké“) uměleckého textu, hledání vycházející z reflexe archetypové hermeneutiky (C. G. Jung, J. Hillman) a také z hermeneutiky, resp. estetiky teologické (T. Špidlík, M. Altrichter, M. I. Rupnik) vtiskující výkladu uměleckého díla hlubinný duchovědný rozměr, nadále zůstává programovou intencí novodobé „techné hermeneutiké“.

Organizátoři konference vnímají nutnost soustřeďovat a vlévat myšlenkovou energii účastníků nevelkého sympozia do reflexe konsilience literárněvědného, historického, filozofického, lingvistického, právního, esteticko-teologického a diskursivního myšlení, které by vyústilo v konstituování polyfunkčního, „duchonosného“ (M. Altrichter) vědního „paradigmatu“ umění hermeneutické interpretace.

*prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.*

*prof. PhDr. Jaroslav Hroch, CSc.*

*doc. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.*

*PhDr. Jan Vorel, Ph.D.*

Stejně jako konference je i tato kolektivní monografie věnována významnému životnímu jubileu prof. PhDr. Miroslava Mikuláška, DrSc.

*J. Vorel*

# I. Teorie a metodologie hermeneutiky

---

*„Věda bez svědomí  
je jen ztroskotáním duše“*

*F. Rabelais*



# Filosofie jazyka Hanse-Georga Gadamera

Jaroslav Hroch

## H.-G. Gadamer's Philosophy of Language

**Abstract:** *The article deals with H.-G. Gadamer's philosophy of language. Gadamer's conception of language stems from his analysis of the structural and dialectic features of the Socratic and Platonic dialogues, which are based on the principle of Logos that supersedes the subjective opinions of participants in the communication process. The author of this study also shows that Gadamer's thesis on a dialectical, historical and projecting character of understanding is based on the opinion that there is fundamental ontological connection between understanding ("Verstehen") and the dialectical process of a speech event ("sprachliches Geschehen"). The true reality of speech communication involves the shared interpretation of the world which makes moral and social solidarity possible.*

**Key words:** *Gadamer, Heidegger, speech, speech event, Logos, dialectics, dialogue, understanding, solidarity.*

**Contact:** *Masaryk university, Faculty of Arts, Department of Philosophy, e-mail: jarohroch@seznam.cz*

Pokud bychom chtěli postihnout podstatné rysy filosofie jazyka v díle Hanse-Georga Gadamera (1900-2002), nemůžeme se podle mého názoru vyhnout otázce základních myšlenkových a metodologických podnětů vývoje filosofického myšlení tohoto nejvýznamnějšího představitele hermeneutiky 20. století. Předně je třeba říci, že podstatný vliv na Gadamera měli v době přípravy jeho habilitační práce (1924-1928) velký znalec dějin antické filosofie a zvláště díla Platónova Paul Friedländer, teolog Rudolf Bultmann, nejvíce však zakladatel fundamentální ontologie Martin Heidegger. Asi v polovině dvacátých let 20. století dojížděl také Gadamer do Freiburgu na přednášky E. Husserla. V této souvislosti chci též připomenout, že Gadamer v Marburgu kromě filosofie studoval též teologii a zvláště klasickou filologii.

Otázkou jazyka se Gadamer z určitého zřetele zabýval již ve své habilitační práci o Platónovi, kterou obhájil na marburské univerzitě v roce 1928. V této studii, knižně vydané v roce 1931 pod názvem *Platons dialektische Ethik*, se projevuje snaha o syntézu podnětů Husserlovy fenomenologie, kulturně-filologických koncepcí německé duchovnědy a některých aspektů esteticko-uměleckého přístupu k antickým filosofickým textům.

Jakou metodu používá Gadamer v této práci? Jako jeden z prvních aplikoval *postupy fenomenologie* při analýze filosofických textů z období antiky. Přitom se pokusil se prokázat, že i při rozboru těchto textů je fenomenologická metoda přínosnější a produktivnější než tradiční metody filologické nebo geneticko-historické. Zároveň v práci *Platónova dialektická etika* usiloval o nalezení styčných bodů mezi metodou fenomenologické deskripce na jedné straně a tradicí antického dialektického myšlení na straně druhé, vycházející podle Gadamerova názoru ze skrytého principu jednoty slova a věci, řeči a skutečnosti. Metoda fenomenologické deskripce, usilující o postižení vztahu jednotlivých výpovědí v rozhovoru k „*dialogické skutečnosti*“, by měla vést – prostřednictvím „*analýzy skutečných životních fenoménů*“ i „*pojmové a názorné síly jazyka, v němž žijeme*“ – k postižení harmonie činu a řeči, ergonu a logu, který je podstatným „*životním zákonem sókratovského dialogu*“. (GADAMER: 1977: 72)

Ve své koncepci sókratovsko-platónského dialogu Gadamer do jisté míry navázal na názor německého kulturního historika Wilhelma Gundoldfa, že platónské dialogy je třeba chápat jako specifickou formu zachycení rozporů mezi lidmi, která nachází své ztělesnění v dramatu. V této souvislosti usiluje Gadamer postihnout základní strukturní a dynamické prvky Platónovy dialektiky. Její výchozí principy nachází ve *filosofickém tazání*, které jednoznačně preferuje *otázku* před odpovědí. Protikladná stanoviska jednotlivých mluvčích sókratovsko-platónského dialogu tak mají především rozvíjet proces hledání pravdy, který vede k na podkladě rozvíjení věcných souvislostí k *věcnému porozumění* [„*sachliche Verständigung*“] – zde se nepochybně projevuje vliv známé fenomenologické teze „*K věcem samým!*“.

Z tohoto hlediska je proto třeba pohlížet na Gadamerovu důrazně proklamovanou tezi, že řeč je „*řečí samotného rozumu*“. (GADAMER 1965: 379). Sepětí jazyka a racionality můžeme totiž podle Gadamera nejméně postihnout v hermeneutickém rozhovoru, založeném na dialektice otázky



a odpovědi, který v návaznosti na tradici sókratovsko-platónského dialogu umožňuje nalézt cestu k pravdě. Podle Gadamera znamená tedy snaha o dosažení pravdy totéž jako *být na cestě* („unterwegs“). Směr této cesty určuje *logos*, tj. dialektická podstata řeči („Sprache“) a zároveň prostředek smíření mezi partnery rozhovoru.

Při interpretaci sókratovsko-platónského dialogu vychází Gadamer ze svého názoru o dvojitým významovém obsahu termínu *logos* v antické tradici. V řeckém filosofickém myšlení měl totiž *logos* jakožto sjednocující princip veškeré skutečnosti a zákon vztahů mezi lidmi a mezi člověkem a světem dva základní významy: *rozhovor* (řeč) a *rozum* (zákon). Mnohovýznamovost pojmu *logos*, který je výrazem snahy vyjádřit mnohostrannost a proměnlivost skutečnosti v jednom principu, ukazuje i sémantický rozbor jeho významu například v kontextu zlomků řeckého filosofa Hérakleita, předního představitele řeckého dialektického myšlení. Zatímco například George Thompson (THOMPSON 1958: 266) rozeznává tři základní významy Hérakleitova pojetí pojmu *logos*: rozmluva, rozum a ratio (ve smyslu kvantitativního poměru), Július Špaňár (ŠPAŇÁR 1958: 140 – 149) uvádí v souvislosti s Hérakleitovou koncepcí logu celkem osm významů: 1. shromažďování, sbírání 2. počítání, počet, 3. míra, poměr, 4. zákon, 5. formule, vzorec, definice, 6. důvod, příčina, 7. řeč, slovo, 8. pověst, sláva, hodnota, význam.

Na podkladě svého fundovaného studia antické filosofie nachází Gadamer skrytý princip antické dialektiky v jednotě slova a věci, rozumu a skutečnosti. Pokud tedy chceme prostřednictvím logu dosáhnout pravého vědění, měli bychom se – jak uvádí Gadamer ve své knize *Platónova dialektická etika* (1. vydání 1931) – oddat a otevřít „*živelné moci a postupujícímu pohybu řeči*“ (GADAMER 1983: 15) Ve své interpretaci sókratovsko-platónského dialogu chápe Gadamer řeč („Sprache“) jako ztělesnění *dialogického* charakteru pravdy, jako cestu k porozumění. V takovém pojetí antické tradice a její koncepce řeči a dialogu lze podle Gadamera spatřovat historické kořeny evropské kultury a jejích ideálů demokracie a tolerance.

Základní inspirativní teoretické zdroje této své snahy odkrýt skryté etické principy platónského dialogu nachází přitom Gadamer především v Heideggerově hermeneuticky orientovaném filosofickém myšlení. To se ukazuje například v Gadamerově interpretaci etického smyslu Platónova dialogu *Filébos*, podle níž může být nalezení dobra uskutečněno prostřednictvím dialektického pohybu "*sebeporozumění lidské existence*", vycházejícím ovšem z řečového dialogu

(GADAMER 1983: 49) Východiskem a jistým metodologickým předpokladem tohoto hermeneutického procesu je tzv. *předporozumění* ("Vorverständnis"), které je založeno na všeobecném úsilí všech partnerů dialogu o *dosažení dobra*. Primární gnoseologickou podmínkou dialektických a etických zkoumání rozvíjených v Platónových dialozích musí být proto podle Gadamera „*starost o jednotu a totožnost toho, o čem je řeč*“. Obecný a pospolitý charakter etické dimenze tzv. předporozumění je tak primárním základem a zárukou možnosti „*porozumět dobru v jeho bytí*“.(GADAMER 1983: 51, 41. K tomu srov. Gadamer 1991: 13-19). Gadamer přitom dochází k závěru, že v Platónově pojetí neznamena již idea dobra pouhé jsoucí, nýbrž fundamentálně ontologický princip, který je podstatným východiskem bytí a tím i schopnosti člověka porozumět sobě samému.

Pro rozvoj metodologie humanitních věd jak ve dvacátém, tak i na počátku jedenadvacátého století mělo podstatný význam Gadamerovo dílo *Pravda a metoda*, které poprvé vyšlo v roce 1960. Tento Gadamerův *opus magnum* významně ovlivnil vývoj kontinentálního filosofického myšlení v jeho výrazném příklonu k jazyku, při němž se „*evropská filosofie setkala s tzv. lingvistickým obratem filosofie anglosaské*“ (GRONDIN 1997: 157-158, HROCH 2002: 49-58). Neměli bychom též pominout Gadamerovy zásluhy o rehabilitaci praktické filosofie, o rozpracování hermeneutických základů kritické teorie společnosti a jeho inspirativní přínos pro aplikaci hermeneutiky například v oblasti práva, teologie, estetiky a literární vědy.

Od počátku padesátých let 20. století usiloval Gadamer rozpracovat základy *filosofické hermeneutiky*, která by měla překonat abstraktní ontologické principy tradiční metafyziky i mechanistické a scientistické teorie vědecké racionality. Ve své práci *Pravda a metoda* vychází Gadamer – ve zřejmé kontinuitě s Heideggerovou fundamentální ontologií i s tradicí sókratovsko-platónského dialogu – z teze o dějinném a *řečovém* charakteru procesu *rozumění* („*Verstehen*“), který je založen na dialektice pravdy a omylu. Proti ideálu platné vědecké metody vyzdvihuje proto filosofická hermeneutika ty způsoby zkušenosti, které existují "mimo vědu" (tj. zkušenost filosofie, umění a dějin) a nemohou být proto "verifikovány jejími metodickými prostředky". Přitom však Gadamerovi nešlo o vytvoření systematické metodologie duchovních věd nebo o stanovení všeobecné teorie významové interpretace, respektive pravidel rozumění, nýbrž především proklamoval svou snahu o postižení toho, „*čím vpravdě jsou duchovní*

vědy nad jejich metodické sebeuvědomění a co je spojuje s celkem naší zkušenosti o světě“ (GADAMER 1965: XXVI, XXVII).

V návaznosti na fundamentální ontologii M. Heideggera v jeho díle *Bytí a čas* považuje Gadamer *rozumění* („Verstehen“), pojímané ve smyslu „způsobu realizace dějinnosti lidského pobytu“, za ontologický základ života člověka. (Gadamer 1967: 73) „*Rozumění je původní charakter bytí lidského života samého.*“ (GADAMER 1965: 246) Struktura rozumění má proto podle Gadamera charakter projektu, tj. poukazuje k budoucnosti tak jako ontologická dimenze Dasein: „*Způsob bytí lidského pobytu je nyní ontologicky pozitivně určen. Není to pobyt v přítomnosti, nýbrž do budoucnosti.*“ (GADAMER 1965: 500)

Abychom do větší hloubky pochopili ontologickou dimenzi Gadamerovy koncepce jazyka, je třeba věnovat pozornost vývojovým proměnám fundamentální ontologie Martina Heideggera od druhé poloviny třicátých let 20. století. V tomto období dochází totiž k Heideggerovu *obratu* („*Kehre*“) k tzv. *existenciálně mytickému myšlení*, jež v úsilí o překonání tradiční metafyziky nacházelo své inspirativní zdroje nejen ve starořecké mytologii, nýbrž i v interpretaci zen buddhismu v díle D. T. Suzukiho. (SUZUKI 1970: 3-75) Pro Gadamerovo pojetí jazyka byl v mnohém inspirativní Heideggerův názor, že problém bytí lze postihnout pouze v jazyce velkých básníků tragického osudu, jako byli například dramatik Sofoklés, nejvýznamnější představitel básnického expresionismu Georg Trakl a především romantický básník Friedrich Hölderlin. (HEIDEGGER 1981: 38, 40, 46-47)

(Man, de: 284). Toto zdůraznění ontologického charakteru jazyka jakožto „domova bytí“ nepovažoval ovšem Heidegger za výraz úplného přerušení vztahu k původní problematice tzv. fundamentální ontologie, nýbrž za pokus o hlubší promyšlení své ontologické otázky po smyslu bytí: „*Tento obrat není změnou stanoviska 'Sein und Zeit', nýbrž v něm se pokus o myšlení teprve dostává do dimenze, kterou zakoušel 'Sein und Zeit', a sice ze základní zkušenosti o zapomenutosti bytí.*“ (HEIDEGGER 1976: 328) Kontinuita Heideggerova filosofického myšlení se projevuje především v tom, že se v období po „obratu“ stává východiskem nikoliv pouhá reflexe *Dasein* o bytí, nýbrž právě bytí samo, chápané ve své odlišnosti od jsoícího. Heideggerův existenciálně mytický jazyk nemá být proto projevem nějakého mystického osvětlení, ale údajně „přirozeným“ výsledkem důsledného filosofického myšlení, jež usilovalo překonat jistou

nedostatečnost původního transcendentálně fenomenologického pojetí v díle *Sein und Zeit*. Z metaforického a mnohovýznamového charakteru myticky poetického jazyka se proto Heidegger pokouší postihnout *proměnlivost, skrytost a neuchopitelnost bytí*, tedy ty ontologické charakteristiky, které jsou podle jeho názoru obtížně zachytitelné metodologickými prostředky transcendentální fenomenologie. (HEIDEGGER 1983: 89)

Gadamer totiž oceňuje Heideggerovo úsilí o nalezení jazyka, který by byl schopen překonat pojmové prostředky tradiční metafyziky a „vyjádřit výmluvnými pojmy nevyjádřitelné“, přičemž se této snaze stavějí do cesty jazyková schémata, fráze a klišé našeho každodenního, ale zvláště žurnalistického jazyka. Přitom vcelku akceptuje Heideggerovu tezi, že problematika řeči může být adekvátně postižena pouze v ontologické dimenzi, zároveň se však do jisté míry snaží vyhnout extrémně iracionalistickým a mystickým prvkům Heideggerovy filosofie. Po stránce ontologické chápe Gadamer řeč („Sprache“) jako hybnou, proměnlivou, spontánní a dialektickou entitu, a proto v jeho díle *Pravda a metoda* má velkou důležitost kategorie tzv. *řečového dění* („sprachliches Geschehen“).

V této snaze o postižení ontologické dimenze jazyka usiloval proto Gadamer o zprostředkování mezi Heideggerovou koncepcí skrytosti a odkrytosti bytí v jazyce a mezi antickou tradicí zkoumání vztahu slova a věci, řeči a myšlení. Na podkladě rozboru Platónova dialogu *Kratylos*, v němž je exponována složitá problematika přirozeného či konvencionálního původu jazyka, Gadamer zdůrazňuje, že „*řeč je něco jiného než pouhý systém znaků k označení předmětných celků*“. (GADAMER 1965: 393-394)

V souvislosti s kompromisním řešením obou protikladných teorií jazykové geneze odmítá Gadamer jak jednostranný konvencionalismus, tak i extrémně naturalistické pojetí slova jakožto bezprostředního zobrazení věci. Na druhé straně však zastává názor, a to ve zřejmé návaznosti na Platónovy úvahy o mimetickém vztahu mezi označujícím a označovaným, v němž by slovo napodobovalo věc v její jsoucnosti (Platón 1935: 59), že „*ke slovu přistupuje záhadným způsobem vázanost na 'zobrazené', sounáležitost s bytím zobrazeného*“ (GADAMER 1965: 394) Ve své koncepci vztahu jazyka a bytí vychází Gadamer podle mého názoru ze správné teze o neidentitě znaku a obrazu, který podle něho získává svou znázorňující funkci nikoliv od subjektu, nýbrž ze svého věčného obsahu. (HUBÍK 1983: 115-120) Zdá se mi však, že tato Gadamerova teorie zobrazení umožňuje

vlastně hypostazovat řeč na svébytnou skutečnost v podobě primárního ontologického média, z něhož může být teprve odvozena *lidská zkušenost o světě* („*menschliche Welterfahrung*“).

Přes svou snahu vyhnout se některým mystizujícím prvkům Heideggerovy koncepce uvažuje Gadamer o tajemství a zázraku řeči („*Wunder der Sprache*“), který nedokážeme zcela odkrýt a vysvětlit. Vlastní záhada a tajemství řeči tkví také v tom, že ji nikdy nemůžeme zcela zvládnout. Podle Gadamera můžeme myslet pouze v nějaké řeči a toto zachycení našeho myšlení v řeči je hlubokou záhadou, kterou řeč předkládá myšlení.

Gadamer také ukazuje – například ve studii *Člověk a řeč* z roku 1966 – že zkoumání pojmu řeči již předpokládá povědomí o řeči. Toto povědomí je však výsledkem reflexe, kterou myslící subjekt již zakládá na neuvědomovaném procesu řeči. Člověk je tak podle Gadamera v procesu myšlení a řeči rozdvojen, poněvadž je nucen zaujmout odstup vůči sobě samému.

Řeč není možné chápat jako prostředek, který spojuje naše vědomí se světem. Nepředstavuje nějaký třetí instrument mezi znakem a nástrojem. Gadamer přímo zdůrazňuje: „*Řeč není vůbec žádný instrument, žádný nástroj. K podstatě nástroje totiž náleží, že zvládneme jeho použití, že jej bereme do ruky, respektive do rukou, a že jej odkládáme, když splnil svou službu. To se nedá chápat v tom smyslu, jako bychom brali přichystaná slova do úst a pak je vraceli do všeobecné slovní zásoby, kterou disponujeme.*“ (GADAMER 1967: 95) Taková analogie je podle Gadamera proto falešná, poněvadž se nikdy nenacházíme v podobě nějakého vědomí, které stojí proti světu, a nechápeme se nástroje porozumění v jakémsi téměř bezřečovém stavu. Spíše jsme ve veškerém vědění („*Wissen*“) o nás samých a v našem vědění o světě již obklopeni řečí, která je nám vlastní. Tím, že se učíme řeč, učíme se podle Gadamera poznávat svět, poznávat jiné lidi a v neposlední řadě také poznávat nás samotné.

Učit se řeč tedy nespočívá v tom, abychom se naučili používat nějaký příruční nástroj k označování světa, s nímž jsme již obeznámeni a seznámeni. Naopak, učit se řeč znamená, že dosahujeme poznání a důvěrné znalosti světa, který se s námi teprve prostřednictvím řeči setkává.

V souladu s koncepcemi Heideggerovy fundamentální ontologie odmítá Gadamer zakládat podstatu řeči na individuálním vědomí, i když pochopitelně uznává, že řeč nemůže být realizována bez existence jednotlivých vědomí.

Významným rysem řeči je proto její *nesubjektivnost* („Ichlosigkeit“) Podle Gadamera hovoření, vyprávění („Sprechen“) nepatří do sféry *Já*, nýbrž do sféry *Ty*, neboť skutečností řeči je duchovní skutečnost pneumatu, ducha, který sjednocuje *Já* a *Ty*. (Gadamer zde navazuje na Platónovo pojetí poznání a rozumění jakožto rozhovoru duše se sebou samotnou). Skutečnost řeči tedy spočívá v *rozhovoru* („Gespräch“).

Z uvedeného je zřejmé, že Gadamer plně souhlasí s tezí L. Wittgensteina, že neexistuje soukromý jazyk. „*Kdokoliv mluví řečí, které nikdo nerozumí, vlastně vůbec nemluví.*“ (GADAMER 1967: 98) Řeč není podle Gadamera něčím, co může být přisuzováno individuálním lidským subjektům. Řeč je *my*, v níž máme přisouzeno naše místo vzhledem k někomu druhému, a ve které individuum nemá žádné vymezené ohraničení. To však znamená, že musíme překročit naše vlastní osobní limity rozumění a neulpívat pouze na formálně logické analýze věty, abychom porozuměli. (GADAMER 2007: 107). A to se děje v živém dialogu. Veškeré společné žití v pospolitosti je podle Gadamera společné v řeči a řeč existuje pouze v rozhovoru, v konverzaci. (Obdobný názor má také Richard Rorty.)

K postižení vlastního charakteru řeči je však třeba podle Gadamera také použít pojem *hry*. Základní struktura hry s její lehkostí, svobodou, prožitkem a radostí z dění je totiž analogická s ustrojením rozhovoru, v němž řeč uskutečňuje. Přitom pojem hry nelze odvozovat z individuálního vědomí toho, kdo si hraje. To, jak se navzájem dostáváme do rozhovoru a zároveň jsme tímto rozhovorem dále unášeni, již nezávisí na vůli jedince, nýbrž na vnitřním zákonu *věci*, o kterou právě jde v rozhovoru. Proto Gadamer při svých úvahách o procesu poznání a rozumění klade již ve svém díle *Pravda a metoda* důraz na *konání věci samé* („Tun der Sache selbst“).

V poslední části svého referátu bych chtěl zdůraznit, že po napsání svého díla *Pravda a metoda* jde Gadamer ve svém pojetí jazyka dále, neulpívá pouze na snaze o postižení ontologické a gnoseologické dimenze jazyka. Souvisí to se stále větší pozorností, kterou věnuje jeho hermeneutické myšlení sociálním a kulturním vědám, a *otázkám společenské komunikace*.

Gadamerova snaha o sepětí jeho koncepce rozumění a jazyka s dějinným odkazem evropské filosofie a kultury dostává ve společenské dimenzi svůj výraz v jeho snaze o další rozpracování kategorie *solidarity*, jak to ukazují zvláště jeho

studie z poslední čtvrtiny 20. století. Svou koncepci solidarity v nich zakládá na tzv. „substanciálních skutečnostech života“, k nimž patří jak různé integrativní formy vzájemných lidských vztahů, tak i sociální, právní a politické instituce. (Gadamer 1976: 47) Ve svém úsilí o renesanci *hermeneutické tradice dialogu a solidarity*, postavené proti scientisticky pojaté racionalitě, zároveň poukazuje, a to zvláště od osmdesátých let 20. století, na hrozící nebezpečí zneužití vědy a techniky, byrokratizace, faktické ztráty svobody a "extrémní izolace všech", která „*spočívá v nevyhnutelné závislosti na politice médií*“. (GADAMER 1999: 72)

Gadamer zdůrazňuje neoddělitelnost jazyka, myšlení a rozumění, stále více však také upozorňuje na skutečnost, že jazyk je jakýmsi repozitoriem, pokladnicí kultury. Jazyk odkrývá myšlenkové formy různých kultur, přitom významné texty ztělesňují tyto myšlenkové formy způsobem, který umožňuje jejich stálost a přenositelnost a zároveň to, že mohou být interpretovány a přeinterpretovány každou novou generací. Gadamer ve svých studiích, například *Řeč a rozumění*, ukazuje, že jeho pojetí jazyka se radikálně odlišuje od koncepcí scientistických, které přistupují k jazyku abstraktně, v termínech logických výroků, a přitom neberou žádný ohled na kulturní kontext. Je přesvědčen, že jazyk konstantně utváří a nese s sebou společenský charakter naší orientace ve světě. Je to sdílená orientace, předivo sdílených porozumění, tento navzájem sdílený svět, který umožňuje společenskou solidaritu. (GADAMER 2007: 96)

Je zajímavé, že Gadamer přímo dává do kontrastu svou koncepci jazyka a rozumění, která je založena na vzájemně sdílené solidaritě, a tzv. scientistické koncepci jazyka. Podle něho charakteristická plochost, bezkrevnost a abstraktnost těchto koncepcí je dána právě tím, že nejsou založeny na povědomí vzájemné solidarity v lidské společnosti. V tomto kontextu dokonce Gadamer ve studii *Řeč a rozumění* zdůrazňuje *politický* význam svého pojetí jazyka: v rámci tzv. technologického vědění totiž dochází k nebezpečné absenci kontrolních mechanismů. To se děje právě tehdy, když toto technologické vědění zcela oddělíme od kontextu společenské solidarity, která umožňuje, aby lidská společnost byla skutečně lidskou. (GADAMER 2007: 96-98) Tedy právě povědomí solidarity podle Gadamera umožňuje, abychom dosáhli dimenze hermeneutické zkušenosti o světě.

Pravým hybným činitelem hermeneutické zkušenosti není proto podle Gadamera ten, kdo zná všechno lépe než ostatní, nýbrž ten gnoseologický subjekt,

který se tak poučil z dialektického charakteru zkušenosti, že je připraven přijímat zkušenosti nové. Poněvadž tato zkušenost o světě je zároveň řečovou zkušeností, je třeba podle Gadamera také v dějinách filosofie "*domyslet až do konce pojmovou a názornou sílu řeči*". Dějiny filosofie mohou být proto chápány jako nikdy nekončící pokračování sókratovsko-platónského dialogu, kde „*na Platóna navazují Aristotelés a Hegel, Kant a Heidegger, Whitehead a Wittgenstein*“.  
(GADAMER 1977: 257, 258)

### Summary:

The article deals with H.-G. Gadamer's philosophy of language. Gadamer's conception of language stems from his analysis of the structural and dialectic features of the Socratic and Platonic dialogues, which are based on the principle of *Logos* that supersedes the subjective opinions of participants in the communication process. According to the view of the author of this article Hans-Georg Gadamer places stress on the historical and lingual dimension of understanding, which is also the most important property of a human being. The author of this study also shows that Gadamer's thesis on a dialectical, historical and projecting character of understanding is based on the opinion that there is fundamental ontological connection between *understanding* ("Verstehen") and the dialectical process of *a speech event* ("sprachliches Geschehen"). However, we cannot consider this process or flow of speech only as a free, creative activity, as it is in Schleiermacher's theory of understanding, because Gadamer refuses subjectively and psychologically oriented conception of hermeneutics. The true reality of speech communication involves the shared interpretation of the world which makes moral and social solidarity possible.

### Bibliografie

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2. Auflage. Tübingen: Zweite Auflage, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1965. XXIX+524S.

GADAMER, Hans-Georg. *Kleine Schriften IV. Variationen*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1977.

GADAMER, Hans-Georg. *Platons dialektische Ethik. Phänomenologische Interpretationen zum Philebos*. (Přetisk vydání z roku 1931.) Hamburg: Felix Meiner, 1983. ISBN 3-7874-0578-5.

GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč*. 1. vyd. uspořádal Jan Sokol, přel. J. Sokol a J. Čapek. Praha: OIKOYMENH, 1999. ISBN 80-86005-76-3.

GADAMER, H.-G. Gadamer and Hermeneutics. Edited with an introduction by Hugh J.



Silverman. New York and London: Routledge: 1991. ISBN 0-425-90374-2. "Gadamer on Gadamer." s. 13-19.

GADAMER, Hans-Georg. *Gadamer in Conversation. Reflections and Commentary*. Ed. R. E. Palmer. New Haven and London: Yale University Press, 2001. ISBN 0300084889.

GADAMER, Hans-Georg. *The Gadamer Reader. A Bouquet of the Later Writings*. Ed. Richard E. Palmer. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007. ISBN 978-0-8101-1987-1.

GRONDIN, Jean. *Úvod do hermeneutiky*. přel. B. Horyna a P. Kouba. Praha: OIKOYMENH, 1997. ISBN: 80-86005-43-7.

HEIDEGGER, Martin. *Wegmarken*. Gesamtausgabe. Bd. 9. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung*. Gesamtausgabe. Bd. 4. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

HUBÍK, Stanislav. *Jazyk a metafyzika*. Praha: Academia: 1983.

HROCH, J. Between the Human and the Divine. Philosophical and Theological Hermeneutics. Ed. A. Wierciński. Toronto: The Hermeneutic Press, 2002. ISBN 0-9525333-2-4. „From Philosophical Hermeneutics to Depth Hermeneutics: Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, and Carl Gustav Jung“, s. 492-501.

PLATÓN: *Kratylos*. Praha: OIKOYMENH, 1994. ISBN 80-85241-44-7.

SUZUKI, Daisetsu Teitaro. *Mysticism Christian and Buddhist*. London: Macmillan, 1970. ISBN 0-691-09849-2.

ŠPAŇÁR, Julius. Význam slova Logos u Hérakleita z Fezu. *Slovenský filozofický časopis*. 1958, r. 13, č. 2, s 140–149.

THOMSON, George. *První filosofové. O staré řecké společnosti II*. Praha: Svoboda, 1958.



# O krásnu, věření a Krásném. Předinterpretace

Michal Altrichter

## About Beauty, Believing and Beautiful. Beforehand-interpretation

**Abstract:** *Contribution: develops the dialectics between objectifiable (thematicable or graspable in terms) and unobjectifiable (personal) beauty. In case of the beauty of things, then it can be categorized in terms; but in case of the beauty which is the reference to complex dimension of person, then there must be a transition from axiomable principle to spiritual paradox.*

**Key words:** *Aesthetic category; personal beauty; spiritual paradoxis; personalism.*

**Contact:** *University of Olomouc, Faculty of Theology, Department of Pastoral and Spiritual Theology, e-mail: altr@cmtf.upol.cz*

*A byly pohnuty a rozrušeny v nitru svém i povahy železné...<sup>1</sup>*

## Vanutí krásných předmětů

Díváme se na tolik krásných předmětů a pokládáme si otázku: *jak vznikly*. Nemáme prozatím potřebu definovat, co se rozumí „krásným“, co znamená „klást otázku“. Jednoduše tady jsme, a pozorujeme, že „vše“ je mnohem širší, než jenom to, že se budeme rozumově dotýkat předmětů, pít se za poznáním techniky jejich zhotovování, ptát se po tom, k čemu co slouží, nebo kolik že mincí toto vše pokrylo. Jsme tady a netěkáme; předměty na nás dopadají samy. Samozřejmě, (krásné) předměty nikdy nejsou „světem o sobě“, bez souvislostí či konkrétních

---

<sup>1</sup> VÁCLAV BENEŠ–TŘEBÍZSKÝ, Miličova kletba, in *Sebrané spisy*, II, Topič, Praha 1893, s. 4. Sugestivní pasáž, v níž plamenný kazatel Jan Milič se svrchovanou obratností na vládnoucím dvoře vysvětluje, co vše je v jeho kraji krásné.

vztahů. A přesto vidět jenom (tedy nejdříve) „je“, znamená přijít k tomu, co je podstatné a neztrácet se – nerozpouštět se – v „okolí“.

Je pobídkou k hutnému rozlišování, vstupujeme-li do krásného prostředí, a je na nás si říci, k čemu se přikláníme: zдалipak je primární (k nám) vstupující řeč krásy, anebo blokáda z naší strany – jevíci se sice jako legitimní a učenlivá – že totiž ti, kdo tvořili, výtečně se možná měli, byli snad adekvátně honorováni, nevěděli třeba mnoho o jednotlivostech všedního dne, holedbali se, příliš bděli nad svým jménem. Jdeme k podstatě, nebo k tomu, co se „pro nás“ jeví? Uchvátí nás primárně *krása sama*, anebo naše bolavá projekce toho, čeho se nám nedostává? Snad lze ještě říci, že krása nás přiměla k intenzivně krouživému pohybu.

Neznejšťujme, slyšíme-li, že *kosmos krásy*, vytvářený *několika* umělci zároveň, předpokládá službu *jediné* ideji. Navzdory tomu, že ten, kdo se dennodenně dotýká „předmětu svého zájmu“, si střeží vlastní zkušenosti, přístupy či hájemství osobních pravd. Není tudíž samozřejmé, že dva umělci mohou pracovat na stejné ideji. Snad se i domluvili, případně před sebou mají tučnější odměnu, říkáme si. Pokud však umělec pracuje, nikdy nevytváří jenom podle předem připraveného scénáře. Jeho systematičnost má komplexnější pravidla.<sup>2</sup> A ke všemu, lidský duch, který ví o svém „vím“, tak nerad ustupuje ze svého stanoviska. Co přiměje tyto umělce, aby pracovali zároveň? Dostačuje překotné nadšení, pokud se objevují plynulejší reálie mentálních trampot?

Chceme pod všemi oprávněnými sociologicko-psychologickými důvody rovněž zahlédnout – nebo spíše v nich samotných – rozměr *duchovní*. Pod pohyblivým je věrné *ano* celku, nezviklatelná garance, že počátek díla nezahyne v protisměrech. Tento rozměr odkazuje na zralou svobodu ducha nejen kvůli „někomu“, ale – chceme-li v naší úvaze postoupit ještě dále – v Něm (uvnitř Něho). V Tom, který *toto* s umělcem všechno prožívá.<sup>3</sup> Ba dokonce kvůli Svému (Jeho) přebývání v něm. Lekáme se slova *zralost*, pokud nezakusíme spočinutí v Něm. Z pravého mlčení, přesahující nejkrásnější rozhovory, vyrůstá tvořivé

---

<sup>2</sup> Srov. CANNE, J. *Culture et communication*, PUG, Grenoble 1995, s. 102n; dále CAUSSAT, P., *De l'identité culturelle. Mythe ou réalité*, Desclée de Brouwer, Paris 1989, s. 25n.

<sup>3</sup> Srv. GIOVANNI PAOLO II. Lettera agli Artisti (4 Aprile 1999). *Acta Apotolicae Sedis* (AAS) 91, 1999, s. 30.

slovo. Nechceme se bát toto téma předložit, nemíníme před ním prchat. Ale také nesmíme jím mávat jako korouhví při odpírání svobody jinakosti těm, kteří stojí opodál. Zpřetrhaná spojitost krásy a životních dramát toho, kdo je zasažen Jím, bude vždy představovat nesnadné nastolování otázky po nacházení vzájemné důvěry a přetlumočitelnosti vlastní kompetence.

## **Krásné a Dobro pospolu**

Vraťme se ke vztahu nás a krásného předmětu. Dřívější klasici duchovního života hovořili o formaci lidského nitra, o „askezi srdce“, pokud máme přistupovat k určitým hodnotám. Nenabádali k amputaci či omezování, ale spíše k pohledu na to, co v nás roste (anebo dokonce k pohledu na Toho, Kdo sám se v nás rozrůstá), kde poté postupně opadávají falešná stanoviska s vědomím, že se takto odhaluje plnější smysl a zakouší reálnější celek. To, že si naši klasici někdy zahartusili i při tématu *askeze* (jako náš v mottu vzpomínaný Jan Milíč z Kroměříže), patří k hledanému postoji vůči životu: kde nám jde o vitální osobní hodnoty, cílíme leckdy mimo, anebo ve svých experimentech dozajista i tápeme.

Otevírali témata: vidění krásného celku (a těšení se z něho; v našem případě z krásných předmětů, které *již* tady jsou) má být dominantnější, nežli zastavení se nad nefungujícími částmi. V bibli, ihned na počátku knihy *Genesis*, se seznamujeme s Hospodinovým sdělením: *Je to dobré*. Vzápětí, o kousek dále, ovšem čteme: *Není dobré, aby* (člověk byl sám) atd. Jak je možné, že na počátku stojí „Je-to-dobré“ a záhy následuje „Není-dobré-*aby*“? Hospodin konstatuje to, co je vlastní člověku: tím se událostem člověka radikálně přibližuje; tak je mu blízko. Slůvko „*aby*“ představuje nezměrnou paletu životních dramát.

My neuneseme trvalé tempo milování, konstantní rytmus v přijímání vyhraněného dobra, plynulé zakoušení krásy, a jsme příliš těkaví, než abychom žili jenom z podstaty. Proto i přes poplašné vidiny, kazy, míříme k plnosti. Do absolutního počátečního *Dobra* dorůstáme bolestivou cestou, která ty nejzávratnější hodnoty relativizuje: říkáme si, není dobré, že umělec je ješitný; není dobré, že nepracuje nezištně; není dobré, že jeho umění nevyrůstá z moudrosti, ale z honby za podružnými důvody.

Krásu nelze oddělovat od trvalého dobra (svatosti). Krása se současně stává dvojakou a lživou, pokud její strážce přestává žít naslouchání jejímu Dárci. Tato tragédie se nejvíce vyostřuje ve sféře umění, která je tvůrčí službou kráse, coby obdarování ze strany Dobrého.<sup>4</sup>

Existují fáze, kdy sbíráme, abychom si předměty ohmatávali; shromažďujeme, abychom zapomněli na břemena odpovědnosti, přepjatě kupíme dohromady, abychom kupené ukazovali (i k jejich potěše) druhým. Samotu, tetelící se vášnivostí, bychom mohli popsat až příliš hbitě. Nemoralizujme, pokud vidíme dílčí lidské slabosti, ale dívejme se na *událost života člověka v kráse* pohledem na celek a na to, co bylo provždy zachováno. Harmonizující vděčnost za nezeslabenou krásu nechť usměrní malátné pocity. Proto musí docházet k askezi *dívání se*, k touze upřednostňovat trpělivě celek. Postoj takové poznenáhlu duchovnějši svobody nepřezírá nezbytí vyslovovat adekvátní sankce a pojmenovat dílčí vezdejší nefunkčnosti. Ale znamená: že dříve rozrostlá krása kvůli dobru uspořádává neklid našeho zúženého horizontu vidění.

Křížením oněch vzájemností se však nejen naše postoje očisťují, ale i vytváření krásných předmětů získává na autenticitě.

Naštěstí však máme v sobě přespříliš zakódovaný dotek onoho nezviklatelného *Dobra* – absolutního, počátečního – které nám nedopřeje se spokojit s tím, že by v nás jakoby vítězilo to, co nefunguje, co „není-dobré“.

Tím, že krása nenechává člověka klidným, ale představuje zásadní křížovatku pro (1) příklon k celku, anebo naopak (2) k jednotlivým šerednostem, deviacím, nefunkčnostem, pootevívá se v nás rozlišování: buď (1) tím, že jsem překročili stín sebe sama (což lze jen ve spojení s „n/Někým“), jsme se nechali doopravdy strhnout podstatou-krásou, anebo (2) hyneme pod údery nekonečně vtíravých souvislostí (vzájemností, fenoménů). Vyloučíme-li další „třetí“ cestu, pokušení papouškovat to, co se děje bez nás, aniž bychom si to přáli (analogicky: budeme vše míjet, jako by nebylo), představují ony vzpomínané dvě cesty bazální životní postoj, mající důsledky i v jiných oblastech života (třeba: naslouchání druhému; zakotvení i při dopadajících antinomiích života; mlčení, které je svobodou neplahočit se za sebezdůvodňováním). Zápas o krásu není nikdy zápasem se stíny, ale o vlastní identitu.

---

<sup>4</sup> Srov. PLATÓN, *Prótagoras*, 325c.

## Proč nefunkčnost není posledním slovem

Zopakujme si naši „větu“: tím, že jsou rozličné předměty vedle sebe, odkazují na radikální (a obtížně analyzovatelnou) toleranci jejich zhotovitelů, která není jenom *naučeným* způsobem chování, ale vyvěrá z hlubšího člověka nitra. Z toho, co je mu vlastní bytostně, třebaže ještě nebylo poodkrýváno, objeveno.

Můžeme se donekonečna odpovědně zamýšlet nad leckterými excesy v dějinách každodenního života, například nějakého kláštera, ale nemůžeme přinejmenším zanedbávat jedno centrální *faktum*. Pokusme se jej ozřejmit otázkou: může excesivní člověk konstantně pracovat, mohou vykolejení lidé po celá staletí, co trvá život rodiny nějaké spirituality, vytvářet krásné věci? Může žít pohromadě, po celý den jak léta běží, rozviklaná rodina vyhraněných jedinců? Může vůbec „zlovolný“ vytvářet krásné? Ze života četných umělců víme, že „způsobnost pro vybočení z meze“ mohla být pro někoho i denním chlebem, ale přesto týmová práce originálních lidí ve službě jediné ideji nemůže být kontinuálně nesena jenom trpěnými bizarnostmi či rozestupy svojskostí. Nečiňme tyto psychologicky slabší důvody silnějšími, ale tím, že delší čas snad sami vezíme v nejistotě, zakoušíme-li mimoběžnost různých mentálních světů vlastního mikrokosmu, asi se dokážeme nad nefunkčností oněch lidských daností koncentrovaněji zamyslet.

Krásný předmět vlastně nemůže být vystaven toliko na bázi přirozené logiky poptávky-nabídky. Ověřovaný talent cizelovaného umělce na jedné straně, potměšilost těch, kteří krásným předmětům nemíní přijít na chuť a odsouhlasit jejich smysluplnost na straně druhé, se budou navzájem střetávat. Avšak přesto ze všech stran na nás bude „vykukovat“ *Něco*, jakási uspořádávající idea, která nejen dokáže motivovat k překonávání obtíží (standardně vnějších, ale i oněch rafinovaně vnitřních), dopřávat samotný impulz pro *tvář krásy právě jako takové*, a bude, o čem již déle hovoříme, paradoxně sjednocovat rozličné světy umělců, kteří, každý originálně, přistupují k *témuž* (což se spíše při samotné realizaci zakouší coby tíživě *odlišné* – nakolik jsou podle Gaussovy křivky kladeny nároky na specifičnost); připusťme snad i to, že tato idea dopřává, že krásný předmět je nadčasový (lidská malost či kolosální přeryvy dějin nesmetly obrovskou kulturu věků)... Tedy shrňme tyto i další asociace v jednu větu: pročpak i při

neoddiskutovatelném chybování „krásný předmět“ trvá? Anebo, pokud věc (předmět) odkazuje na pochybného nositele, proč krása nehyne?

### Širší horizonty porozumění

Krásné předměty nás vyučují paradoxům, takže spatřujeme člověka v bohatší celistvosti. Nejde o probuzení se z nějaké estetické zahálčivosti. Ale krása sama se v nás obtiskla (i nevědomě, ovšemže v pravý čas se dotek ozývá), takže počáteční *Dobro* – i jako: vidění do dálky, spatřování subtilit ve vzájemné provázanosti, vpíjení souvislostí do jednoho komunikativního bodu – se nenechává zapomenout, takže ulpívání na jednotlivosti nás nakonec může zneklidnit k pozitivnímu východisku. Nepostačíme si se separáty, s výseky a částečnými extrakty. Naopak. Vidíme „brokátky či volánky“,<sup>5</sup> ale přitom najednou nahlížíme spíše *krásu* oděvu; pozorujeme „kočár“, ale více soucítíme s tím, kdo v něm musí hájit barvy před kráse nepřejícími (a víme, že třeba přijet „povozem svatého Františka z Assisi“: pěšky, nezanechá dojem na těch, kteří si přejí – bohužel – vidět *jenom* „kočár“), kteří o těchto krásách zdaleka nechtějí cokoli slyšet.

Dokážeme i vidět v kontextu slabůstky těch, kdo měli slovo a vliv, aby krása mohla postupně vyrůstat.<sup>6</sup> Deviace ustupují zásadnějším, celistvějším pohybům růstu jediné krásy. Vždyť odpovědní, kteří krásu „zadávají“, náramně pociťují, jak jsou jim krásné předměty křehce svěřeny.<sup>7</sup> A že se tupost, tvrdost vůči ostatnímu světu, najednou může proměnit v kletbu, kde není světlo, východisko, ba ani prožitek z toho, čeho se – co by krásné – dotýkají.

Bolestivý dotek trní vlastního života může u někoho přinést přehlédnutí velikosti druhého. Mlčky žít život unaveného člověka snad i zahrnuje, že zrobusní

---

<sup>5</sup> Srov. SCHINZEL, J. *Maxmilian Joseph, Freiherr von Somerau-Beeckh: Kardinal Fürst-Erbischof von Olmütz* (1836–1853), Richter, Wien – Oldersdorf – Leipzig 1912, s. 134.

<sup>6</sup> Nejde o protimluvu, pokud jsme si na počátku našeho příspěvku uvedli, že má promlouvat krásný předmět sám; nemůžeme sice vyloučit kontext vzniku krásného předmětu, ale smíme usilovat o *epoché a ataraxii* (zdržení se soudu a duševní klid) a objasňovat konotace (předmětu) až *po* uspořádávajícím doteku oné čekající krásy. Až poté lze celistvěji nahlížet jeho souvislosti.

<sup>7</sup> Srov. FEYERABEND, P. *Science in a Free Society*, New Left Books, London 1978, s. 40. Krása pro ně nepředstavuje její vlastnění (*Seinshabe*).



citlivost pro tolikeré nezbytnosti všedního dne. Ponor do krásy se však nemůže odehrát jen jedenkrát. Krása bývá družná. Paměť na krásné věci zase nedopřeje zapomenout. Odmítne utonout v nesnázích. Úporné nálady budou proměňovány vztahem ke krásným předmětům. A nemluvme abstraktně: je tak významné, že si člověk uvědomuje, jak sklouzává do kýče a podprostřednosti. Co je hezké, ještě není krása.

Askezi není jenom připravenost k sebekritice, ale umění nechat se ozářit vznešeností. Čas prověřil, jak člověk, zasažen krásou, smýšlel. Velká díla se tvoří v ozáření, třebaže nejsou ihned patrná. Nyní je snad i více pootevřen onen čas příhodný, v němž krása může zase plněji prozářit.

### **Víc než jen pocitovost**

Trápí nás, čteme-li v historické dokumentaci o některých církevních pamětihodnostech, že třebaže ten či onen chrám byl krásný – a nyní přichází onen autorský dovětek – církev si to mohla jednoduše „dopřát“ (pohled na figuríny, které jako *perpetuum mobile* co chtějí, konají). Anebo: když kněží vcházeli do liturgického průvodu („kráčeli územím nebezpečným pro čest“) – ze sdělení se dovídáme, že – je to typický odraz toho, co bylo nahromaděno na úkor druhých. Při tématu „opulentní večere na zámku“ autor zase dodává: jedlo se, pilo, o běžném životě se zhola nic nevědělo.

Na totéž téma si otevřeme jiného autora, kde se naopak báječně podotýká: chrám byl krásný, takže v něm lidé byli osvěžováni hledaným pokojem, dokázali se na sebe těšit, byli najednou vnitřně sjednoceni, v onom prostředí tak oblažující krásy. Při tématu „liturgický průvod“ onen autor zdárně předesílá: všichni měli radost, že tam kráčí jejich známý přítel-kněz, který jim tolikrát moudře pomohl, a že uprostřed šedi najednou jsou schopni pozdvihnout mysl ke kráse. A na téma „hostina“: jak je nádherné, že se lidé dokážou při jídle setkávat...

Znějí u předchozího jenom naivní sentimentalismy, nerealizovaná zbožná přání, anebo snad pouhé projekce nepoučeného autora? *Krása má svůj kontext, který můžeme objevit až poté, když ona sama (krása) v nás vyvstala jako první.*

Dále: jsou překrásně rekonstruovány budovy jistého řeholního objektu. Na jedné klenbě je vepsáno: děkujeme těm a oněm měšťanům za finanční podporu

našich chudých studentů. Otevřu si jistou časovou studii a dovídám se: tito mniši dokonale ožebračovali ony měšťany atd. A proto: krása především rozpouští závist naší malosti.

Nenecháme-li se ozářit krásou, vystydneme zhrzenostmi a regionálností. Krása, samozřejmě, nechce připustit, že bychom měli ospravedlňovat zlá počínání, přehlížet je, či se jimi nezabývat. Nemůže odvádět pozornost od toho, co člověka doopravdy trápí. Vždyť podle Mojžíše Krásný promluvil v trnovém keři. A neshořel, třebaže hoří. Chce však dopřát, aby počáteční *Dobro* – to, že již toužíme po autentické a neodejmutelné plnosti – bylo dominantní a zároveň uspořádávalo to, co následuje (často coby vzájemnosti plné falše, omylů a lidské křehkosti).

### **Zakoušení vztahovosti**

S tím souvisí úvaha o tom, že *krása je vztahová hodnota*. Krása vyžaduje sdílení. Jsme-li s krásným předmětem v komunikaci, odkazuje nás na svého původce.<sup>8</sup> A hovoříme-li s původcem, ba dokonce i s jinými (kolegiálními) původci (k vrcholům lidského ducha se totiž přichází z různých stran), abychom vnímali, že existují společné body a že hodnoty nejsou bolestně nepropojitelné a distancující se, jsme pozváni zablédnout – ovšem jenom coby vztahově – *Původce* původců. Jako když říkáme, že v rodině vítězí *l'esprit* ženy, je tam její rukopis, tak analogicky vnímáme, že krásou, třebaže má tolik podob, je představován *On*. Vidět a nenechat se strhnout protichůdnými interpretacemi (ovšemže, i ty odkazují na nezměrnou kulturu hledání společné Krásy), ustupuje živé *Podstatě*. Nemůže jít o virtuální bod, ale o komunikující *Život*.

Mluvíme-li o vztahovosti, dodáváme, že existuje činná reciprocita. *On* sám vstupuje do toho, co se mezi námi vytváří.<sup>9</sup> Stojíme-li pozorně před krásnými předměty, shledáváme, že nám jsou odkrývány coby dary, které odkazují na

---

<sup>8</sup> Srov. ÉLIADE, M. *La nostalgia des origines*, Gallimard, Paris 1971, s. 103.

<sup>9</sup> Srov. GILSON, E. *Platonisme, Aristotelisme, Christianisme*, Seuil, Paris 1996, s. 62. Jako my (coby jsoucno) dorůstáme díky činnosti do bytí, celku života, *On*, coby Celek života sám, nemůže nebýt činný (*esse – actum*), aniž by se nesděloval.

Dárce. Onen „cíl“, že totiž v sobě máme tíhnutí k plnosti, ke sdílení o tom, a k zakoušení ryzosti, není vnější přísada, účelová věta, nýbrž slyšení jediného přebývajícího osobního Krásného.

*Víra* obsahuje vějíř významů, ale především, ve své ušlechtilé etymologii,<sup>10</sup> odkazuje na drama *věření*: představuje „zakoušení vztahu“. Praxe je pak mírou naší upřímnosti. *Věřit* odpovídá onomu *žít vztah*. Nevěříme v „něco“, ale především někomu. „Krásné předměty“ naplňují vztahem, posilují víru, pakliže jsme ozářeni *Jediným*; vedle leckterých rozbitých bůžků, vedle tak zmnohonásobněné komunikace, můžeme být *Jím* přesto uchopeni. Rozhodnutí se pro krásu sahá dále, než jen k ihned čitelným jasným důvodům; krásu zakoušíme srdcem a ta je antitezí toho, co se jeví *pouze* navenek.

*Thesaurus* krásných předmětů poukazuje na vítězství vzácné souhry s Dobrem, které je krásnější, nežli to, co dějinně uvázlo jako kaz. Univerzální, nadpartikulárně poučený duch vdechl místu nepřehlédnutelnou krásu. Bystrá inteligence nemůže být zaměstnána tretkami. Chyby se na cestě ke kráse napořád dělaly, ale tím, že jsou toliko částmi lidského tápání, nesetrou *Dobro* – živě přítomný vnitřní Celek, jenž v nás jednou provždy krásně promluvil: *Je to dobré*. Odkrývá se.

## Zusammenfassung

In der Diskussionsbeitrag *Über das Schöne, den Glauben und das Ästhetische die Vorinterpretation* entfaltet sich die Dialektik zwischen Objektivierender (begriffserfassender oder thematisierender) und Unobjektivierender (persönlicher) Schönheit. Wenn es sich um Sachschönheit handelt, dann lässt sie sich kategorisieren; wenn aber die Schönheit ein Hinweis auf komplex Dimension einer Person ist, dann muss es zum Übergang vom axiomatisierenden Prinzip zum spirituellem Paradox kommen. Das Paradox fängt dann an, wenn die Anwesendbarkeit der persönlichen Schönheit in der Sache haftet.

---

<sup>10</sup> Srov. heslo „víra“ (*foi*), in SOURIAU, E., *Vocabulaire d'Éstetique*, PUF, Paris 1990, s. 53n.



# K synestézii a penetraci uměleckých forem artefaktu jako „duchovního organismu“

Miroslav Mikulášek

Synaesthesia and penetration of art forms of artifact as a “spiritual organism“

**Abstract:** *The hermeneutic essay deals with artifact as „nexus“ of forms (respectively oscillating set of „fractals“), with „synaesthesia“ (the ability to transpose tropes of one kind of art into the forms of another) and with process of revealing spiritual essence in the way of Platonic „aitia eidetiké“.*

**Key words:** *Artifact, imaginary existence, „nexus“ of forms, image organisms, orchestration of constitutive elements „synaesthesia“ of art forms, interpretation, „revealing of the internal by the external“, spiritual anamnesis of tropes, synergetics of exegetic approaches, „techné hermeneutiké“.*

**Contact:** *University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies.*

Umělecké dílo jako dějiště oscilací myšlenek i příběhů o lidských osudech je mnohotvar, tajemný „nexus“, spletenec vibrujících, permanentně mezi sebou oscilujících, srůstajících struktur (zkratk a množiny „fraktálů“<sup>1</sup>, „střípků“ citů, představ atp), vlnících se, myšlenkově provázaných (v časové koordinaci) v neustálém sepětí a vnitřním dějovém napětí všech jeho obrazových i kompozičních segmentů. Stavební elementy díla nejsou tudíž jen bezobsažnými, formálními, myšlenkově indiferentními komponenty jeho konstrukce, jeho žánrově strukturního „eidosu“. „Každý tvar, ať abstraktní, anebo geometrický,“ podle pozoruhodného ruského malíře V. Kandinského, „se vyznačuje vlastním

---

<sup>1</sup> Už dávno před učenci dnešních časů teolog a filosof Mikuláš Kusánský vycítil, že „vesmír se tříští do bezpočtu možností a novým úkolem, který stojí před člověkem, začíná prostupovat neklid, který člověka již neopustí“ (viz ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo, 1998. ISBN: 978-80-7203-892-3, s. 188.).

vnitřním zněním, představuje specifický duchovní fenomén.“<sup>2</sup> Promlouvá jím „nitro“ tvůrce díla toužícího „odlít myšlenky“<sup>3</sup> do esteticky sugestivních uměleckých forem, které – jako „hloubka, barva...linie, pohyb, obrys, fyziognomie“ – jsou současně „větvemi Bytí“ (podle M. Merleau-Pontyho<sup>4</sup>): jimi prostupuje „smysl“ artefaktu i ztvárňovaného jím dění vnějšího světa.

Právě těmito atributy, vlastnostmi, jevy, formami výrazu a předměty symbolického významu tvůrce extrahuje poznání fyziognomie bytí ze „skrytosti“, poznání, jež pak „promlouvá“ v jeho „vnitřním dialogu“ „okem malíře, duchem filosofa, řečí básníka“ (M. MERLEAU-PONTY): obrys vlnivé, „esovité“ či trhavé, přerývané linie v kresbě, modulace světelné škály „barev“, „harmonie“ odstínů, odlesků, „vzduchu a světla“, tj. poezie „tahu štětce“ („koloritu a kouzel štětce“) v malbě,<sup>5</sup> stejně jako akordy a sled tónů („nářek ideálního“, Hegel) v melodické linii či kompozici („adagio“ v sonátě) hudební skladby a stejně jako „trópy“ (symboly prožitků, myšlení i citových stavů) připlouvající v podobě „snových vidin“ k poetické duši tvůrce „na vlnách imaginace“ a přetavující jím nažité do veršů, nejsou v tkáni uměleckého díla izolovanými logismoi (pojmové myšlení), nejsou pouhými invenčními komponenty architektiky, ale uměním kontemplativního, „duchovního živlu“: záhadná „řeč“ čar, křivek, bodů, tónů, sugestivních slov je se svou multivalentností jevem existenciálního rázu (obnažujícím skrytou modalitu zobrazeného bytí, jeho smysl); je přirozeně výrazem stavu my-sli svého tvůrce, způsobem mluvy jeho nitra, senzibility, výronem jeho citového a duchovního života, a současně je osobitou kvalitou kreativně-mysteriózního dosahu: „fragmentární logos“ – „kvítek na papíru“ sice „neroste ani nevoní“ (jak psal ruský literární kritik I. Kirejevskij<sup>6</sup>), ale jeho obraz, „mluva linií“ metaforicky umocněná

---

<sup>2</sup> KANDINSKY, Vasilij. *O duchovnosti v umění* (přel. A. Pelánová). Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-08-4, s. 53.

<sup>3</sup> Přitom „myšlenka velkých umělců...nepotřebuje ani celou postavu k tomu, aby se vyjádřila“, „na jakémkoli fragmentu mistrovského díla“ lze poznat „duši jeho tvůrce“ (RODIN, Auguste. *O umění*. Praha: SNKLaU, 1961, s. 78).

<sup>4</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 32.

<sup>5</sup> Viz DELACROIX, Eugen. *Deník*. Praha: SNKLHaU, 1956, s. 520.

<sup>6</sup> KIREJEVSKIJ, I. V. *Kritika i estetika*. Moskva: Iskusstvo, 1979, 362 (pis'mo A. Chomjakovu, 15. července 1840 g.).

básníkovou „slovní magií“ je schopna zjevit skrytou „duši“ věcí a zasáhnout mysl vnímajícího čtenáře. Vskutku je tomu tak, že „dva verše nám často řeknou více, i nás více obohatí,“ jak psal umělec slova, „než to nejzávažnější dílo sepsané vynikajícím učencem. Aby věc nabyla na vážnosti, je nutno ji zpoetizovat.“<sup>7</sup>

„Slova“ jsou „médiem poezie“ a ona básníková podivuhodná, kouzelná „hra se slovy“ (ono „kouzelné zaříkávání“, jak ho nazval kdysi Ch. Baudelaire), dává umění, uměleckému dílu svou emocionální sugestivností, „slovní magií“ či „alchymií“ poeticko-hudebně laděný tvar, který vypovídá o vnitřním světě básníka, o elegickém naladění jeho duše, přináší „zvěst“ o bytí člověka ve světě; současně však „slovo“ svou „magičností“ přináší „Offenbarung“ (jak psal V. Černý v souvislosti s královskou tematikou gotiky), tj. „vyslovení podstaty věcí, jejich zjevení, dotvoření a duchovní vykoupení z absurdity pouhé fyzické existence“ (V. ČERNÝ<sup>8</sup>).

Všechny atributy, rysy atp. tvůrčova obrazového výrazu jsou dokladem asociativní provázanosti uměleckých forem, ať už vyslovují „slovem“ pravdu krásy a z ní vyzařující ně-hu, citové okouzlení nebo realizují poetickým obrazem „sen v bdění“ (T. S. Eliot) či exponují „vzpomínku“ (element epická) múzičností<sup>9</sup>, tj. přinášejí „muzikalizaci“ logu v podobě „hudby slov“, „znějícího nitra“ básníka i hudebního skladatele promlouvajícího „tónem“ své „duše“ („zvuk...závisí na duši“ [sv. Augustin<sup>10</sup>]) nebo odkrývají oku vnímatele harmonii kresby a barvy ve výtvarném obraze jako výrazu krásy, něhy a pravdy umělcova „srdce“: „...když jsem se nenaučil malovat, používám slova a věty tak, jako barvy a linie,“ vyslovoval se spisovatel-prozaik. „Takže svou povahou malíř, a spíše ještě hudebník, začal jsem k vyjádření sebe používat sílu umění“ (M. PRIŠVIN<sup>11</sup>).

---

<sup>7</sup> MILLER, Henry. *Big Sur a pomeranče Hieronyma Bosche*. Olomouc: Votobia, 1998. ISBN 80-7198-315-2, s. 297.

<sup>8</sup> ČERNÝ, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (I.) Středověk*. Jinočany: 1996. ISBN 80-85787-99-7, s. 210.

<sup>9</sup> „Vzpomínka...se stává múzickým principem epiky“ (BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 225).

<sup>10</sup> AURELIUS AUGUSTINUS. *Vyznání*. Praha: Kalich, 1990. ISBN 80-7017-301-7, s. 460.

<sup>11</sup> Cit. podle knihy *Julo Rybák čítá a prekladá M. M. Prišvina*. I. Záznamy zo zápisníka 1973-1975 (přel. M. M.). Prešov: Vyd. Michala Vaška, s. 89.

Viz *Mozart v dopisech* (uspořádal, přeložil a poznámkami opatřil F. Bartoš). Praha: Editio

„Neumím psát poeticky; nejsem básník.  
Neumím řeč tak uměle rozvrhnout,  
aby dávala stín a světlo; nejsem malíř.  
Neumím ani posunky, ani pantomimou  
vyjádřit své myšlenky a city; nejsem tanečník.  
Dovedu to však tóny; jsem hudebník.“

W. A. Mozart (v dopise otci z 8. 11. 1777\*)

Svět hudby svou univerzální mluvou tónů pozvedá člověka do tajuplných sfér jeho vědomí, snad nedostupných jiným druhům umění. Ruský myslitel 20. st. A. F. Losev v knize *Hudba jako předmět logiky* (1920-25) psal o „bezedné hlubině hudby“, která „je už z pohledu svého *eidos* cosi mimoprostorového“: akcentoval skutečnost, že byla „ve starověkých náboženstvích velmi často symptomem a symbolem orgiastického bésnění, extatických kultů a pokusů o vysvobození se z pozemských pout všeho druhu a zákonů ‚individuace‘, probíhajících ve snaze rozplynout se v šíleném živlu prvotního života“; v úhrnu konstatoval, že „hudba je život, tedy také seberozpor a sebevzdor“ a „proto je chaos“, „přitom ale není ničím jiným, než životem *čísel*. Ano, život čísel,“ uzavíral svou dílčí úvahu, „taková je podstata hudby“<sup>12</sup> („čistě a alogicky vyjádřená předmětnost života čísel“).

Předmětem fenomenologické analýzy hudby Losev učinil její formální figuralitu (rytmus, metráž, takt, tonalitu apod.), kategorii nepřetržitě plynoucí množiny tónů viděl jako „eideticko-materiálně naplněnou strukturu čísla“, jako strukturní kvalitu, alogickou konkretizaci, „čistě inteligibilní strukturu čísla“.<sup>13</sup> Ve svém pojednání A. F. Losev navazoval na G. W. F. Hegela, patrně však s jeho metodologickou koncepcí a přístupem k hudbě vedl jakoby skrytý spor. V druhém svazku své *Estetiky* (díl třetí: Systém jednotlivých umění), v druhé kapitole třetího oddílu (Romantická umění) pojednávající o hudbě Hegel píše: „...cit jako takový má určitý obsah, tón jako pouhý

---

Supraphon, 1991, s. 69.

<sup>12</sup> LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2006. ISBN 80-86715-63-9, s. 86.

<sup>13</sup> Dtto, 197, 198., s. 203.



tón je však bez obsahu; musí proto být uschopněn teprve uměleckým pojednáním, aby do sebe pojal výraz vnitřního života.<sup>14</sup>

Tón ve své podstatě (jako „smyslové jsoouco“) je vskutku jev „bez obsahu“ (inhaltlos), tj. svého druhu „alogický *eidos*“<sup>15</sup> („inteligibilní figura“), jak pojmově Losev dotváří Hegelovo prosté konstatování. Podle Hegela „hudba se ujímá tónové duše“ (vyjadřuje „živel citu“), „bere za svůj obsah subjektivní nitro samo s tím, že je zjeví ne snad jako vnější tvar a objektivně postavené dílo, nýbrž jako subjektivní nitřnost“, je to umění, kde „příboj proudících tónů“, „svět rychle odeznívajících tónů vpadá bezprostředně uchem do nitra mysli a ladí duši k sympatickému spolucítění“: „Lidská srdce, nálada mysli (die Stimmung des Gemüts) je vůbec ona sféra, v níž se komponista musí pohybovat,“ píše Hegel, „a melodie, toto ryzí zaznívání nitra, je nejvlastnější duši hudby. Neboť tón nabývá opravdu oduševnělého výrazu teprve tím, že je do něho vložen cit a že z něho opět vyznívá“<sup>16</sup> („...und die Melodie, dies reine Ertönen des Inneren, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Aus-druck erhält der Ton erst dadurch, dass eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt“<sup>17</sup>): „...svobodné rozeznění duše v poli hudby je teprve melodie“ = „poetická stránka hudby, řeč duše...“<sup>18</sup> („Das Poetische der Musik, die Seelensprache...“<sup>19</sup>).

Veškerá indiferentnost světa tónů je transformována kreativností lidské mysli, prochází výhni emocionální energetiky duchovní invence v procesu tvoření. „Chaos“ či proud znějících tónů je nesen, upravován, ztvárňován, utvářen tím, co činí hudbu výjimečným jevem – harmonií, kontrapunktem, rytmem a oduševňován nikoli „číselnou figuralitou“, ale obsahem života „srdce“ – s jeho touhami a láskami, života prostoupeného všemi „odstíny radosti, veselí, žertu, vrtochu, výskotu a jásání duše“, stejně jako všemi „gradacemi úzkosti, ustaranosti, zármutku, žalování, trudu, bolesti...“, jak píše Hegel: „Tón je již mimo obor umění jako citoslovce, jako výkřik

---

<sup>14</sup> HEGEL, G. W. F. *Estetika II.* (přel. Jan Patočka). Praha: Odeon, 1966, 182.

<sup>15</sup> LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*, cit. d., s. 134.

<sup>16</sup> HEGEL, G. W. F. *Estetika II.*, cit. d., 174, 173, 182, 180, 174, s. 198.

<sup>17</sup> HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*. Band II. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1965, s. 307.

<sup>18</sup> HEGEL, G. W. F. *Estetika II.*, cit. d., s. 193.

<sup>19</sup> HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*. Band II., s. 298.

bolesti, jako vzdech, smích, nejživějším bezprostředním vyjádřením duševních stavů a citů, je to „ach“ a „och“ našeho srdce“ („...soustředěnost v nitru se hudbě stává jejím původním předmětem“ [G. W. F. Hegel<sup>20</sup>]).

Pro Loseva hudba je „říší alogična“ („alogicky vyjádřená [...] předmětnost života čísel daných v aspektu čisté inteligence“), „alogicky“ plynoucí „*eidos*“<sup>21</sup> („hudební *eidos* je *eidos* meonální amorfnosti a jinakosti ve vztahu k *eidos*“), zaměřující se „na konstrukce meonální podstaty“ (meón = ne-jsoucnost [M. M.]): „Amorfnost, chaos a mlha hudebního bytí musejí být projeveny jako takové. To proto, že právě tento projev dává hudbě formu. A to jmenovitě formu amorfnosti.“<sup>22</sup>

Z Losevových exaktních, dialekticko-fenomenologických formulací hudebního bytí akcentujících „logické struktury“ hudby se jakoby vytrácí jejich hlubinné existenciální podloží, citová energie světa tónů, s jejich vibracemi, utvářejícími bytí člověka a zasahujícími jeho vnitřní svět (byť Losevovy citace děl I. Turgeněva a V. Odojevského [na s. 61-65] exaktnost výkladu sugestivně proměňují). Jistá separace hudebního „*eidosu*“ od sféry „citu“, „energetiky emocionality“ v tvůrčím aktu (hudba = „mluva citu“) vykazuje intenci k redukování světa tónů na emocionálně a eticky vyprázdněnou a indiferentní „hru“ intelektu. Přemýšlení o „po-hyblivé amorfnosti“ hudby totiž vedlo Loseva k tvrzení, že „při absenci dialektického cítění“ lze upadnout „do sentimentálně-intelektuální úvahy o tom, že hlavní není myšlenka, nýbrž cítění, že hudba je mluva citu, a do dalších podobných vulgarit“ (sic! – M. M.).<sup>23</sup>

Přitom Losevova charakteristika hudebního bytí postihuje při vši své exaktní pojmové preciznosti i ambivalentnosti jeho „hyletickou“ podstatu: často se snažíme, píše Losev, „obsah“ hudby zprostředkovat obrazy, avšak nikoli prostě obrazy (neboť hudba nesnáší žádný prostor), ale obrazy *symbolickými*, které poukazují na jakési nevyslovitelné tajemství, jež se pod těmito obrazy skrývá.

---

<sup>20</sup> HEGEL, G. W. F. *Estetika* II., cit. d., 178 [HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*. Band II., cit. d., s. 273]).

<sup>21</sup> LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*, cit. d., s. 112.

<sup>22</sup> Dtto, 114, 113.

<sup>23</sup> Dtto, 115. (Pro G. W. F. Hegela „die Musik“ = „...sie ist die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet“ [HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*. Band II., cit. d., s. 262]).

A právě toto tajemství je předmětem hudby. Toto tajemství nelze rozčleňovat. Nelze je vystavovat na odiv. Srdce toto tajemství mučivě a zároveň sladce cítí; ono vře v duši. Toto tajemství je věčným chaosem všech věcí. Je jejich odedávna a odvěká podstata. Tím, že hudba nasycuje naši představivost, doléhá na ni tajemstvím a činí naši představivost symbolickou a mystickou, nutí tyto obrazy při jejich vnější (prostorově-viditelné [optické]) rozkouskovanosti si v sobě přesto stále uchovávat tajemství určité mystické slitosti a vzájemného prolínání.“<sup>24</sup>

„Každá struktura“, nepochybně, „je *eidos*“ (A. F. LOSEV<sup>25</sup>), vědecky seberepeticivnější scientifikálně-technologický výklad jeho tvarových podob nicméně neodpovídá na otázku, odkud se hudební *eidos* bere, z čeho se rodí, vyvěrá, čím je nesen ve svém „bytí“, trvání. Losevův fenomenologicko-dialektický výklad hudebního „eidosu“ se přesto při vši jeho obdivuhodné vědní exaktnosti dotýká autorovou podivuhodnou „invencí“ duchovního rozměru zkoumaného předmětu (což bylo vlastní právě Hegelovi). Přes všechnu racionalitu výkladu hudby jako „množiny“ tónů („nekonečně malých jednotek“) a jejího srovnávání s matematikou Losev na této cestě dospívá k pozoruhodné myšlenkově ambivalentní rozvaze: „Hudba je hyleticky eidetická“,<sup>26</sup> „je navíc také umění. Je výrazové a symbolické vytváření předmětu. Tady hudba přetřává veškerá spojení s jakoukoli matematikou,“ píše Losev. „Rezolutně a navěky se od ní odlišuje. Je sice pravda, že hudba nezbytně žije hyleticko-eidetickým vytvářením, kromě toho však vždy žije ještě také výrazově-symbolickým vytvářením. Hyletismus hudebního předmětu je vyjadřovací a výrazový. Takže zatímco matematika *logicky* vypovídá o čísle, hudba o něm vypovídá *výrazově*. Nesleduje tedy prostě logickou podstatu čísla (i když je třeba eideticky i hyleticky dáno), ale sleduje takovou bytnost, kterou lze korelovat se *smyslovým meónem* a která se z tohoto důvodu změnila z čistě významové bytnosti na bytnost symbolickou, neboť symbol je identita logická a senzuální. Je to střední sféra, do níž se matematika nedostává.“<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*, cit. d., s. 63.

<sup>25</sup> Dtto, s. 200.

<sup>26</sup> „Hýlé, řec. filozof. pojem; pův. dřevo, stavivo. V hýlozoismu látka obdařená vnitřním pohybem – životem, od Aristotela většinou chápána jako beztvárá a pasivní, mající však schopnost být formována“ (viz *Všeobecná encyklopedie* ve čtyřech svazcích, díl 2. Praha: Vydal Nakladatelský dům OP, Diderot, 1997, s. 208).

<sup>27</sup> LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*, cit. d., s. 124.

Je to sféra stimulující vzestup k vyšším rovinám poznání tajemného světa umění, což reflektoval i švýcarský uměnovědec, filosof dějin a kultury J. Burckhardt s jemu vlastním básnický moudrým nadhledem: „Tváří-li se poezie, sochařství a malířství stále ještě jako zobrazovatelky lidského života,“ psal v knize, v níž shrnoval svůj pohled na svět, „představuje hudba jen jeho podobenství. Je to kometa, kroužící kolem lidského života v nesmírně vysokých a dalekých oběžných dráhách, náhle se mu přiblíží tolik jako téměř žádné jiné umění a umožní člověku pochopit nejniternější city. Jednou je fantastickou matematikou a jindy jen duší, nekonečně vzdálenou a přece tak blízkou.“<sup>28</sup>

„A právě ona matematika („matematizování“ zvuku apod. – M. M.)...otevřela ‚kosmos‘, který vyvedl i tón, totiž naše znalosti o tónu,“ píše přemýšlivý badatel naší doby, „smě-rem k tajemství...“: „*Hudba je vnitřním životem tónu*“, a „tón“ „*darem stvoření v nás*“, „darem a přebýváním krásy v nás“ a „...mezi námi“ (M. Altrichter<sup>29</sup>). „Sestup do lůna“ tónů, které se zmocňují stejně jako „slova“ „vědomí celého člověka“<sup>30</sup>, je schopen proměnit duchovní život nejen uměnovědce, ale i člověka, který jim vnímavě naslouchá a prodělává hlubinnou osobní metamorfózu, přerod vědomí v duši. „Tón“ otvírá „**paměť srdce**“, takže hudbou vchází do jejího středu. Tón jako ‚paměť dechu‘ se vepíše do srdce“, současně „otevřít paměť slova“; hudba s jejím tajemstvím obestřeným kontrapunktním prolínáním v hlubinách tvůrčí paměti „božské imaginace“ a životodárných, duchonosných vrstev jsoucna vyrůstá „z nesmírně kultivovaného nitra, zavlažovaného bolestí“. <sup>31</sup>

Snad jen hudba – živel světa „citů“, výron „srdce věcí“ (F. Nietzsche<sup>32</sup>) – je schopna vyslovovat obsah „nitra“ člověka a zjevovat mu „tónem“, znějícím snad

---

<sup>28</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Úvahy o světových dějinách*. Praha: Odeon, 1971, s. 174.

<sup>29</sup> Viz ALTRICHTER, Michal. „*Duchovní*“ a „*duševní*“. Příspěvek z pohledu teologie narativní. Velehrad: Refugi-um Velehrad-Roma, 2003. ISBN 80-86715-02-7, s. 174, 158, 167, 173, passim.

<sup>30</sup> ALTRICHTER, M. *Tonální koherence jako antropologický fenomén*. In: LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*, cit. d., 15, 11; viz zvl. přemýšlivou partii „Antinomie“ a „metaharmonie“ hudebního tónu v knize ALTRICHTER, M. „*Duchovní*“ a „*duševní*“. Příspěvek z pohledu teologie narativní, cit. d., s. 154-208).

<sup>31</sup> ALTRICHTER, Michal. „*Duchovní*“ a „*duševní*“, cit. d., s. 183-184.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha 1923, s. 84.

doslova z kosmických výšin smysl vesmírného dění se všemi jeho nadčasovými, metafyzickými dimenzemi: jak skladby W. A. Mozarta (andante z *Sinfonia Concertante Es dur*, adagio z *Koncertu pro klarinet a orchestr A dur*, larghetto z předsmrtného *Klavírního koncertu B dur*, závěrečný nonet „*Gente, gente, all' armi, all' armi*“ i arie „*E Susanna non vien*“ z *Figarovy svatby*), tak i L. van Beethovena (allegro con brio symfonie c moll *Osudová*, *Óda na radost*, závěrečný sbor ze symfonie d moll *Devátá*, andante molto mosso F dur *Pastorální*, adagio sostenuto klavírní sonáty cis moll *Měsíční svit*, f moll *Appassionata*) a také díla F. Chopina (zvl. onirická larghetta z klavírních koncertů *f-moll* i *e-moll*) – nejsou hudbou z tohoto světa, jsou emanací „harmonie sfér“, „mluvou nebes“, zpěvem samotných „andělských kůrů u trůnu božího“ (jak by snad řekl F. Liszt nejen o Chopinovi).

Hudba – svět tónů, s jejich volným plynutím, harmonií, rytmem, tonalitou, metrem – je „říší alogična“ (resp. organické jednoty, slitosti tónů a akordů, „totožnosti logična s alogičnem, nitra s vnějškem“<sup>33</sup>), současně – s jejich „polyfonií“, „kontrapunktem“ (univerzální architektonikou „mluvy tónů“) a „synestézií“ (řec. synáisthēsis – souznění), tj. schopností přenosu smyslových podnětů i obrazovosti jednoho druhu umění do jazyka či „eidosu“ umění druhého, originální modifikace-převodu světa tónů na bázi asociativní vázanosti do jiného bytí (jinakosti), představ a obrazů vizuálních – je nejpodivuhodnější, univerzální, vesmírnou „mluvou“ uměleckých forem: jako „hudba slov“ je dávno vnímána „poezie“ (slovní magie), jako „magie barev“ malířství, jako „hudba v prostoru, jakoby ztuhlá hudba“ („die erstarrte Musik“<sup>34</sup>) je nazírána „architektura“, jako magické „zaříkání“, sestup „duše do kamene“, „do kamene vkletá hudba“ je nahlížena „skulptura“ (A. Rodin).

Jde tedy o svět imaginativních forem s jejich souladem a rezonancí slova, zvuku (tónu), kresby, malby, plastiky vnášejších v obrazový organismus díla orchestrací všech jeho konstitutivních složek „krásno“<sup>35</sup> – jako „výron božstva“, „světlo ducha“

---

<sup>33</sup> LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*, cit. d., s. 134.

<sup>34</sup> Nazval ji tak W. F. SCHELLING ve svých přednáškách o filosofii umění (v Jeně v letech 1802-1803 a ve Würzburgu v letech 1804-1805 [*Filosofie umění*, 1859, § 107]); cit. podle MICHAJLOV, A. B. *Architektura kak zastyššaja muzyka*. In: *Antičnaja kul'tura i sovremennaja nauka*. Moskva: Nauka, 1985, s. 234.

<sup>35</sup> I pro Aurelia Augustina bylo „krásno číslem‘ spirituálním“ a „poslední příčina čísel“ „... jen v duši se vznáší a v myslí umělce spočívá jako zákon umělecký“ (*De musica*. VI, 12). Cit. podle

i tep lidského „srdce“: „Tím že ‚dílo svítí‘, je životem srdce,“ píše M. Altrichter (= „označení“ užívané v tzv. „františkánské filosofii hudby“<sup>36</sup>).

Jev „synestézie“, věčně probíhající proměna jednoho druhu umění na druhé, pohyb transponující v obrazových kompozicích řád zvuků, barev, tvarů do jiných podob a poloh výrazu je možná úhelná formotvárná síla, substanciální zákon tajemného procesu „tvoření“ i filozofického poznání, jak ho kdysi odkrýval a postihoval H. Hesse, když napsal, že „každý přechod z dur v moll v nějaké sonátě, každá proměna nějakého mýtu či kultu, každá klasická, umělecká formulace“ není při meditativním nazírání „nic jiného než přímá cesta do nitra tajemství světa“.<sup>37</sup>

*„Když sochař zakresluje dílo do prostoru ze všech stran,  
je to zařikání, které umožňuje, aby duše sestoupila do kamene.“*

*A. Rodin*

O synestézii forem umění jako výronu jevů „duchovního kosmu“ vnímavě uvažoval A. Rodin: podle něho „malířství, sochařství, literatura, hudba jsou si mnohem bližší, než se obecně myslí. Všechna tato umění vyjadřují to, co cítí lidská duše tváří v tvář přírodě. Liší se jen výrazovými prostředky“: „...literatura má tu zvláštní schopnost,“ vyslovoval se v rozhovoru se švýcarským publicistou P. Gsellem, „že může vyjadřovat myšlenky, aniž sáhne k obrazu. Může například říci: *hluboké přemýšlení vede velmi často k nečinnosti*, a nepotřebuje vytvořit postavu zamyšlené ženy neschopné pohybu. Tato schopnost,“ uvažoval Rodin, „pohrávat si s odtažitými pojmy prostřednictvím slov, to je možná přednost, kterou literatura má proti ostatním oborům v oblasti myšlení.“ Na rozdíl od literatury, rozvíjející „příběhy, které mají začátek, prostředek a konec“ a spojující „do jednoho řetězu události“, z nichž lze vyvodit „závěr“, umění výtvarná vskutku

---

ALTRICHTER, Michal. „*Duchovní*“ a „*duševní*“, cit. d., s. 179).

<sup>36</sup> ALTRICHTER, Michal. „*Duchovní*“ a „*duševní*“, cit. d., s. 175.

<sup>37</sup> HESSE, Hermann.: *Hra se skleněnými perlami*. Volvox Globator, Parnas, Praha 1996. ISBN 80-85769-91-3, s. 79-80.

neilustrují výjevy, segmenty námětu, zachycují „vždycky jen jednu fázi děje“, obsahující nicméně jeho „celý smysl“, hluboký „duchovní význam“, hnutí duše.

„Po pravdě řečeno,“ dodával Rodin, „je však všechno myšlenka, všechno symbol“.<sup>38</sup>

Je to právě Rodinovo sugestivní dílo, torzo-alegorie *Myšlenka* (z r. 1886<sup>39</sup>), které vyrostlo do poloh jinotajné inspirace – mnohovýznamového symbolu (zvolený název je možná autorovou mystifikací, odvádějící pozornost vnímatele od konotací „pravdy bytí“): torzo, do něhož sochař dovedl „vdechnout život“, „mluví“ – z mramorového bloku – výmluvným, na pohled nostalgickým „mlčením“. „Je to velmi mladá a velmi jemná ženská hlava zázračně něžných a oduševnělých tahů,“ vnímavě vykreslil „portrét“ P. Gsell. „Je skloněna a obklopena září snivosti, jako by ani nebyla hmotná. Okraje lehkého čepečku, který stíní její čelo, vypadají jako křídla jejích snů. Ale její krk a dokonce i brada jsou sevřeny masivním, hrubým mramorovým blokem jako poutem, z něhož se nemohou nikdy vyprostit. Snadno porozumíme symbolu. Nehmotná myšlenka se vyvíjí v lůně bezvládné hmoty a ozařuje ji odrazem svého lesku; marně se však snaží uniknout z těžkých okovů skutečnosti.“<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Viz RODIN, Auguste.: *O umění*. SNKLaU, Praha 1961, s. 74-77.

<sup>39</sup> Jeden z myšlenkově výmluvných portrétů Rodinovy žáčky a „věčné múzy“ Camilly Claudelové (1864-1943) – vytesaný z jednoho mramorového bloku, vystavovaný zprvu pod názvem *Hlava* (posléze *Meditace*). S nadanou sochařkou pojily Rodina tvůrčí i osudově zauzlené citové vztahy (řadu let byla jeho tvůrčí inspirací i milovanou bytostí): definitivně se přetřaly v r. 1895, krutě otráslы psychikou mladé ženy a vyústily v její nervové onemocnění, které se posléze završilo mnohaletým martyriem (1913-1943, paranoidní psychóza) v ústavu pro choromyslné v Montdevergues (kam ji – ihned po smrti Camillina otce, který nad ní po dobu svého života držel ochrannou ruku, – vyobcovala její rodina a odsoudila tak k doživotní „osamělosti“). „Camille žila až do roku 1943, ale už se nikdy neuzdravila“ (D. Weiss v „dovětku“ ke svému románu *Nahý jsem přišel na svět*. Román o A. Rodinovi, 1963).

<sup>40</sup> Viz RODIN, Auguste. *O umění*, cit. d., s. 76.



A. Rodin: *Myšlenka*, 1886

Nicméně P. Gsell se ve svém pojednání, resp. uveřejněném rozhovoru s A. Rodinem, neodvážil dotknout (v jinak pozoruhodné, emocionálně však poněkud odosobněné či jakoby nedopovězené uměnovědné charakteristice) složitosti citových vztahů a tvůrčí symbiózy sochaře i portrétované jím mladé ženy<sup>41</sup> (patrně snad jen z podtextu charakteristiky – „marně se [...] snaží uniknout z těžkých okovů skutečnosti“), což umělec podal sám, vtěsal do „mramoru“ – snad podvědomě, v záblesku hlubinné intuice – ve své tak záhadné, až profetické

---

<sup>41</sup> „Jaká byla? ‚Hrdé čelo, překrásné tmavomodré oči, velká ústa, spíše vzdorná než smyslná, mocná kštice kaštanových, červenohnědých vlasů, jež jí spadaly až k bedrům“ (DELBÉE, A. *Camille Claudelová*. Praha: Melantrich, 1998. ISBN 80-7023-266-8, s. 5.).



imaginativní kreaci – sošném obrazu-portrétu „nitra“ Camilly Claudelové; do něho Rodin doslova „zaklel“<sup>42</sup> i sám sebe, své tušení – vizi skrytého vnitřního světa talentované budoucí sochařky, který většina lidí nevidí: portrét – most vzklenuť mezi „duší“ modelu a „vidoucností“ tvůrce – zjevuje, jako by anticipuje – odkrývání tajemství: vytušenou pravdu osudově a trýznivě se zauzlivších v budoucnu lidských vztahů obou tvůrčích osobností.<sup>43</sup>

Z portrétu krásné mladé ženy vane duševní drama, niterný smutek – snad z „tušení“ svého „fata“, budoucího bezútěšného, tragického osamění, snad i pochopení „marnosti“ vše-ho usilování, z pochopení strastiplného ženského údělu, z hlubin podvědomí se vynořujícího trpkého poznání, že život lidský může být plný hořkosti, soužení i protivenství a vskutku jen oněch „...několik radostí přetnutých nezapomenutelnými žaly“ (jak viděl život M. Pagnol); „prostorový tvar“ – sošný portrét zrcadlí duchovní svět, citovou tíhu, „stesk“ (rub „slepé iluze lásky“, slitiny „bolesti a slasti“) romantické „duše“ uvězněné v hmotě tělesna, zakleté v chladu „kamene“ skutečna stravujícího psychické síly člověka. Pro bytost, která byla svrchovaně obdařena talentem, imaginací i vzácným smyslem pro Krásu a snad podvědomě vycítila osudové zmarnění svého snu – „života srdce“, onoho „božského uzlu vztahů“, bez něhož nelze žít, – není úniku z mučivého sevření, tlaku necitelného jsoučna. Záhadné „torzo“, zachycující teskný pohled bezradné či bezbranné „duše světa“ – „Krásy“, která tuší v okamžiku mlčenlivého „vnitřního zření“, že touha po lásce zbloudí v labyrintu pomíjivého pozemského bytí, je ztělesněním trýznivého zásahu „osudu“, jeho drtivé životní „prasíly“.

Nejen malíř, ale i sochař „dešifruje tvář člověka“<sup>44</sup> ve svém napohled „statickém“ optickém obrazu předmětu: jeho inkarnace intuitivní „četby života“

---

<sup>42</sup> „Umělec je zaklet ve svém díle“ (HUYGHE, R. *Řeč obrazů*, cit. d., s. 116).

<sup>43</sup> Schopnost předvídat, vytušit složitost lidských vztahů je dána zvl. umělci; i přemýšlivý, vnímavý renesanční filosof-teolog však už dávno byl schopen vycítit, rozpoznat, že „obraz“ je „projevem pravdy“ (MIKULÁŠ KUSÁNSKÝ. *O vrcholu zření* (přel. K. Floss). Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-582-8, s. 20.).

<sup>44</sup> M. Merleau-Ponty v odkazu na H. Bergsona (viz MERLEAU-PONTY, M. *Chvála filosofie*. In: MERLEAU-PONTY, Marcel, LÉVI-STRAUSS, Claude, BARTHES, Ronald. *Chvála moudrosti* (sb.). Bratislava: Archa. ISBN 80-7192-216-1, 1994, s. 19-20.

portrétované bytosti odhaluje „tajemství“ její „fyziognomie“ (= „zjevování nitra zevnějškem“<sup>45</sup>), odkrývá vytušenou, hlubinnou „pravdu“ jejího osudu. Podle O. Spenglera: „Ideu osudu může dát jen umělec – portrétem, tragédií, hudbou“<sup>46</sup> – uměním, které ve svých vrcholných kreacích – je „dotekem krásy“.



C. Claudelová: *Valčík* (1892)    Claudelová: *Hráčka na flétnu* (před 1905)

Intuitivní vhled interpreta do básnické metafory, sochy, obrazu vytvořeného jeho tvůrcem, nemusí být „přesný“ (jak píše J. Hillman<sup>47</sup>): nicméně „mytická senzibilita“, s níž tvůrce díla proniká skrze „viditelné“ k „neviditelnému“, k podstatě zobrazovaných jevů, umožňuje i interpretovi umělcova artefaktu, aby z něho dobýval poznání skrytých charakterových siločar portrétované bytosti: z mlčenlivé „myšlenky“ vryté umělcem do podoby-tváře portrétu by interpret měl umět vyčíst „vnitřní“ pravdu povahy portrétovaného člověka, vše, co osvětluje jeho niterné pocity, bolestné prožitky, stav mysli, to, co naznačuje osudový moment jeho biografie, ráz jeho autentických bytostných duševních problémů; vnímavý interpret by měl být prostě schopen pochopit a tlumočit umělcovo svědectví o hlubinném tajemství portrétované bytosti i sebe sama, vidět „zrcadlení

---

<sup>45</sup> SCHELLING, G. W. J., von. *Drobné spisy a fragmenty*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-689-1, s. 86 (Antropologické schéma).

<sup>46</sup> Viz rus. vyd. SPENGLER, O. *Zakat Jevropy*. Novosibirsk: Nauka, 1993, s. 182.

<sup>47</sup> HILLMAN, James. *Klíč k duši: cesta za objevením individuálního smyslu*. Praha: Portál, 2000, ISBN 80-7178-393-5, s. 100.

umělcova srdce na všech předmětech“, které tvořil (jak o tom mluvil sám A. Rodin<sup>48</sup>). Ostatně, tak dávno poznal už Mikuláš Kusánský, vnímavý filosof a teolog 15. st. po Kr., že „obraz“ je „projevem pravdy“ (*Na vrcholu zření*, 1464<sup>49</sup>).

Napiše-li protagonistka tragického příběhu z přelomu 19. a počátku 20. st. po dvaadvaceti letech svého vyobcování ze života, tvůrčího vykořenění i duševní trýzně nezhojitelného vnitřního osamění, v němž dohasínal její život – „Byla jsem svržena do propasti. Žiji v jednom, tak prapodivném, tak odcizeném světě. Ze snu, jímž byl můj život, je noční můra“<sup>50</sup> – pak krutou pravdu zmarněného génia lze uhadovat ze skrytého tajemství – její zahořklé, zatrpklé tváře, lze ji číst ze stresující proměny fyziognomie této krásné, bohem nadané a bez- citnými, mrzkými lidmi z vlastní rodiny psychicky zdeptané a na život rezignující ženy, která duševně vyhasínala ve svém „doživotním vyhnanství“.



C. Claudelová (kolem r. 1884) 1894 (doba rozchodu s A. Rodinem) C. Claudelová (kolem 1935)

<sup>48</sup> RODIN, Auguste. *O umění*, cit. d., s. 29.

<sup>49</sup> MIKULÁŠ KUSÁNSKÝ. *O vrcholu zření* cit. d., s. 20.

<sup>50</sup> V dopise nakladateli E. Blotovi z 24. května 1935 Camilla Claudelová mj. napsala sama o svém tragickém údělu, o svém „životním románu“: „Ich bin in den Abgrund gestürzt. Ich lebe in einer so merkwürdigen, so befremdenden Welt. Vom Traum, der mein Leben war, ist dies der Alptraum“ (Archiv Judith Cladel, Lilly Library, Indiana University, Bloomington. Cit. podle REINE-MARIE PARIS. *Camille Claudel 1864-1943*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1989, s. 56).

I A. Rodin dospěl k poznání (jen jinými slovy vypověděl názor renesančního myslitele Mikuláše Kusánského), že „...obličej a pohyb vyprávějí celý příběh člověka“, že je to „celý román vepsaný do lidského těla“.<sup>51</sup> „Rez let“, trvalá psychická deprese, pocity životní bezvýchodnosti destruuji sebekrásnější tvář, zanechávají v ní bezútěšnou „brázdou smutku“ (jak „mluví“ fotografie Camilly C. ze závěru jejího života), ničí „třpyt inspirace“ (Byron), a byť i ochromují síly tvořivého ducha, nejsou s to popřít jeho opravdovost. Co však asi přesto v člověku – v situaci jeho odlidštěné existence, do níž byl „vržen“, – mučivě „bolí“, jak vytušili myslitelé obdaření citlivým srdcem – je „samota a opuštěnost“ (P. Strauss<sup>52</sup>).

*„Už ani malba, ani sochaření  
nezhojí duši, obrácenou výš –  
k Lásce, s níž vzpíná k nám své paže kříž.“*

*Michelangelo*

Podle samotného A. Rodina „tvary a postoje lidské bytosti nutně odhalují hnutí její duše. Tělo vždycky vyjadřuje ducha, jehož je slupkou.“<sup>53</sup> Jazyk slov se svou sdělovací funkcí je ve srovnání s plastikou nedokonalý, sama pouhá slovní deskripce „portrétu“ člověka není schopna tlumočit jeho citový rozměr, jeho veškerou „vizuální symboliku“<sup>54</sup>. Ať malíř či sochař, oba ovládají tajemství bezhlesé mluvy jimi stvořeného uměleckého díla: tajemství fyziognomie

---

<sup>51</sup> RODIN, Auguste. *O umění*, cit. d., s. 193.

<sup>52</sup> STRAUSS, Pavol. *Za mostom času* (Písanie bez konca). Vydalo Verbum v Košiciach 1993, 5.

<sup>53</sup> RODIN, Auguste. *O umění*, cit. d., s. 77.

<sup>54</sup> „...na obličej (člověka – M. M.), který nenaučil se přetvářce,“ psal kdysi už E. Swedenborg, švédský filosof 18. st., „jeví se všecka hnutí mysli v přirozené podobě jako v otisku (proto obličej bývá zván ukazatelem myšlenek), a tudíž jeho duchovní svět v jeho přírodním světě; rovněž tak věci, rozumu se týkající, jeví se v řeči; a věci vůle v pohybech těla...“ (SWEDENBORG, E. *Nebe a peklo*. Praha: Jaroslav Emmanuel Janeček, 1932, s. 87-102; cit. podle LACHMAN, Gary. *Temná múza*. Vliv okultismu na literaturu 18. až 20. st. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2006. ISBN 80-7207-608-6, s. 263).

portrétovaného člověka (zjevující „archetypickou pravdu“ „osudů“ jeho „duše“ i citový stav, „pravdu citu“ samotného tvůrce portrétu, jeho vidění světa i vnímání Krásy), je eidetická intuice tvůrce schopna dešifrovat, zjevit a umocnit jiným typem „výmluvnosti“, působivým zrakovým<sup>55</sup> obrazem, zhmotnělým tvarem úplně a „naráz“ („účin‘ okamžiku“), podat bez hromadění slov, bez mnohomluvných slovesných period a popisů, bez nichž se spisovatel nemůže obejít při tvorbě svého díla (nemluvě o mnohoslovných exegetických promluvách interpreta posuzovaného artefaktu, což pokorně sám přiznávám).

\*

Předivo básnických trópů, tvarů, vrypů dlátem sochařské obraznosti, tahů štětce, palety barev a stínů či škály tónů nesoucích trsy dílčích, vnitřních „duchovních významů“, pronáší vytvořeným uměleckým dílem v úhrnu jeho citový náboj i výsledný duchovní „mysl“ („duchovní“ význam „obrysu“ ukázal, podle Ch. Baudelaira, už J. K. Lavater); tato živá, organická tkáň tvarů, kontemplativně a emocionálně vibrujících uměleckých obrazů je způsobem „mluvy nitra“, je „mluvou srdce“ samotných tvůrců děl, „zrcadlí“ jejich povahu, „duši“ a sděluje v hávu krásy nalézanou jimi a poznanou pravdu“: skrze vytvořený estetický obraz, tvar, tropus „mluví duše k duši, a ne učenost k učenosti“ (cituje E. Delacroix postřeh „paní Caveové“ z jejího pojednání o umění „portrétu“<sup>56</sup>), vyznačuje citovou a myšlenkovou energii tvůrce a zasahuje jí – někdy harmonizuje, jindy jitrí – „vnitřní svět“ vnímatele.

„Obraz“, ať už v podobě sochy, básně či malby, je vskutku niterým poznáním, „vědění a moudrostí“ (jak uvažoval už Plótínos podle „piktogramů“ na stěnách egyptských chrámů<sup>57</sup>). A byť „hrubí a hmotní duchové“ mají za to, že „malba nesní, nemyslí, nemluví“, skutečný umělec ví, že právě ona – díky svému magickému „kouzlu“, sugestivní „němé“ a přitom tak výmluvné „řeči“ – „je mostem mezi duši

---

<sup>55</sup> „Na začátku *Metafyziky* Aristotelés píše,“ konstatuje A. Kříž, „že všichni lidé mají zálibu v smyslových vjemech, zvláště ve vjemech zrakových, a že zrakový smysl přispívá k našemu poznání více než smysly ostatní“ (viz pozn. A. Kříže k Aristotelově *Poetice*. ARISTOTELÉS. *Poetika* [přel. A. Kříž]. Praha: Nakl. Petr Rezek, 1999, s. 414).

<sup>56</sup> DELACROIX, Eugène. *Deník*, cit. d., s. 521-522.

<sup>57</sup> PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Rezek, 1994. ISBN 80-901796-2-2, s. 97 (o duchovní kráse).

malíře a duši diváka“ (E. Delacroix<sup>58</sup>), je „poezií, kterou lze vnímat očima“ (Leonardo da Vinci). Zejména „ikona“, náboženský obraz východokřesťanských církví, „posvátný předmět“, sakrální symbol „vizuální teologie“ (namalovaný obraz Boha a jeho svatých), vydechuje „duchovní energii“,<sup>59</sup> promlouvá k „duši“ nábožensky cítícího člověka, ježto – jako „evangelium pro oči“ (podle „teologie obrazu“) – je místem citového, mysteriózního „setkání mezi Stvořitelem a lidmi“,<sup>60</sup> místem naděje na pro-buzení a spásu lidské duše.

Jak myšlenkově vágní je vnímání výtvarného umění jinak úctyhodného literárního vědce pohybujícího se obdivuhodně volně v časově odlehlých epochách literárního vývoje, když napsal, že „literatura je nositelem myšlenek, a výtvarné umění nikoli“, že „duch nachází výraz jen ve slovu“ a „kniha je mnohem skutečnější než obraz“, že „je to jsoucno, s nímž navazujeme vztah, duchovní jsoucno, jehož jsme reálně účastní“, že „Logos se vyjadřuje výhradně slovem“<sup>61</sup> (tak dávno už Symeon Soluňský [†1429] soudil, že „...malba je tak pravdivá jako písmo v knihách“<sup>62</sup>).

Oč vnímavější je myšlenkový a citový svět samotného tvůrce, malíře období romantismu 19. st., který viděl v malířství „umění vznešené“ (ve srovnání s tím, v němž „myšlenka proniká k duchu pouze pomocí písmen, umístěných v určitém pořádku“) a který uměl napsat o Michelangelovi, že „dovedl hníst mramor a vdechl život plátnu...“ a že „konec konců co záleží na ostatním, dala-li vám příroda, ať v jakémkoli oboru, dar oživovat, probouzet život...dávat život, duši“. Oč vnímavější než citově strohý filolog je ve svých reflexích o umění přemýšlivý, vnitřně bohatý romantik, když napíše, že i „obraz“ přináší „vrcholné oduševnění, onen dech, jehož působením obraz přestává být obrazem a mění se v bytost, v *předmět*, a to předmět, který má své místo ve Světě a proto již nezanikne...“, a když říká, že bez duše „je vše marné, nic se nevytvoří“, že „budeš-li pěstovat svou duši, najde si možnost, jak se projevit. Vytvoří si řeč, která bude jistě tak dobrá jako alexandry jednoho nebo próza druhého...“:

---

<sup>58</sup> DELACROIX, Eugène. *Deník*, cit. d., s. 522.

<sup>59</sup> Viz ŠPIDLÍK, Tomáš. *Ruská idea*, cit. d., s. 305.

<sup>60</sup> Dto.

<sup>61</sup> CURTIUS, E. R. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-86138-07-0, s. 25.

<sup>62</sup> Cit. podle ŠPIDLÍK, Tomáš. *Důvody srdce*, cit. d., s. 84.

„Doména malířství“, psal E. Delacroix, to je „tichá síla, která mluví nejprve jen k očím a která nabývá a zmocňuje se pak všech schopností duše! To je duch, to je pravá krása, která ti náleží, nádherná malbo, tak urážená, tak zneužívána, vydaná na pospas zvěři, jež tě zneužívá; ale jsou srdce, která tě ještě nábožně přijmou; jsou duše, které se nespokojí ani frázemi, ani výmysly, ani duchaplnými myšlenkami. Objev se jen v své mužné a prosté drsnosti a vyvoláš čistou a ryzí radost...“<sup>63</sup>

Umělecké obrazy, obrazy-symboly, atributy, rysy tvorby, tvůrčího aktu světa imaginace nesou „duchovní významy“, jsou multihodnotové, představují myšlenkové „incitamentum“ (budí „myšlenky a sny“) pro situaci člověka ve světě, jsou „anamnetické“ (navozují „rozpomínání“, stesk lidského rodu po „ztraceném ráji“), jsou tvůrčím tajemstvím soutoku „božského a světského pramene“ a svědčí o tom, že umění je stejně jako sám svět nekonečně „pneumatoformní“.<sup>64</sup> A proto i ten, kdo tlumočí, interpretuje dílo umění, tento „zázrak“ tvořivého ducha, měl by být schopen kontemplace a přechodu od ryze „intelektuálního k duchovnímu vidění“, tj. měl by být schopen vnímat a chápat „duchovní smysl viděného“,<sup>65</sup> měl by být prostoupen touhou stát se v profánním, desakralizovaném světě stejně jako tvůrce uměleckého díla – „vidoucím duchovním člověkem“ (A. HUXLEY).

Tj. i slovesné dílo není jen formalizovaný systém postupů, ale multifraktální tvar, vnitřně kontrahovaná „krajina forem“, „krásně uspořádaný“ slovesný „vesmír“, organické „integrum“ se svým „duchovním ohniskem“, proniknuté „dechem jediného života“, „společnou duší“ (J. W. GOETHE<sup>66</sup>) a odkrývající

---

<sup>63</sup> DELACROIX, Eugène. *Deník*, cit. d., s. 88, 87, 54, 50.

<sup>64</sup> Tak dávno už A. Kříž (můj vzácný gymnaziální učitel) psal v komentářích k Aristotelově *Poetice*, že „umění je projev ducha. Má v něm převahu smyslové vnímání (dojmy zrakové, sluchové aj.) a obrazovost, ale základem je duchovní zážitek i duchovní činnost“ (ARISTOTELÉS: *Rétorika / Poetika*. Nakl. Petr Rezek, Praha 1999. ISBN 80-86027-15-5, pozn. na str 389).

<sup>65</sup> Viz ŠPIDLÍK, Tomáš. *Důvody srdce*, cit. d., s. 87.

<sup>66</sup> J. W. Goethe odmítal i samotný výraz „kompozice“: „Je to naprosto ničemné slovo,“ říkal v rozhovoru s J. P. Eckermannem, „za něž vděčíme Francouzům a jehož bychom se měli hledět co nejdříve zase zbýt. Jak lze říci, že Mozart *zkomponoval* svého ‚Dona Juana‘! *Kompozice* – jako by to byl nějaký kousek koláče nebo piškotu, který se umíchá z vajec, mouky a cukru! Duchovní výtvor je to, jednotlivost i celek z *jediného* ducha a kovu a proniknutý dechem *jediného* života,

„příčiny, na základě kterých jsou věci takové, jaké jsou” (Plótinos<sup>67</sup>). Přes všechny vnitřní disharmornie, zápasivý pohyb a „neklid” všech svých různorodých složek tento „živý organismus” tvarů (jehož „kentron”, stavební jádro či nosník představuje „obraz” jako emanace „vědění a moudrosti” [PLÓTÍNOS] i fantazie samotného tvůrce) tíhne k příčné jevové souvislosti, k rovnováze, „harmonii”. Danou vnitřní duchovní i tvarovou integritu světa uměleckých forem reflektovali stále vnímavěji i myslitelé mnohem pozdějších epoch. Podle O. Spenglera, myslitele počátku 20. století, nejen samotný „tvar“, ale ani „žádná nauka není jen systém, jen zákon, číslo, pořádek; každá z nich jako historický fenomén je živý organismus uskutečňující se v myslích lidí a určovaný osudem kultury“.<sup>68</sup> Právě umělecký „obraz”, „tropus ducha” tvůrce, tj. výtvar „duchovního kosmu”, jsoucna vůbec tíhne k „usebrání” roztržité mnohosti podob proměnlivého smyslového světa (vytvořením „pout”, přechodů, spojů [atraktorů]) a jejich usměrněním ke „středu” vtiskuje integrovanému slovesnému celku niterný smysl a „duchovní řád”.<sup>69</sup> A že „tvoření vede všude moudrost”, která se neskládá z „vědeckých pouček”, věděl narozdíl od filodoxů 20. století – už Plótinos.<sup>70</sup>

---

při němž tvůrce nic nezkušel a nekouskoval a nepočínal si libovolně, nýbrž při němž ho měl v moci démonický duch jeho genia, takže musil provádět, co mu onen duch přikazoval” (viz ECKERMANN, J. P. *Rozhovory s Goethem*. Praha: SNKLHU, 1955, 595).

<sup>67</sup> PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*, cit. d., s. 97 (*O duchovní kráse*).

<sup>68</sup> Viz SPENGLER, Oswald. (Špengler, O.): *Zakat Jevropy*, cit. d., 499 (z ruš. přel. M. M.). O. Spengler snad jako nikdo jiný v jeho době, době, kdy psal své fundamentální dílo *Untergang des Abendlandes* (1911-18) chápal umělecký proces jako vyústění ani ne tak pouhého „dialogu“, ale „polyfonie kultur“, artefakt viděl jako jev penetrace uměleckých druhů a forem, jako živý, „duchovní organismus“ s příznačným pro něj aktem „výběru“ konstitutivních prvků, jejich metamorfóz a „asimilací“, přivtělením toho, co je artefaktu „afinní“, co je doslova jeho jedinečnou, žánrově-genetickou, t. ř. „krevní skupinou“, jeho žánrově-genetickým kódem.

<sup>69</sup> Podle rakouského fyzika, průkopníka kvantové teorie E. Schrödingera, „živý organismus” má „udivující schopnost soustředit v sobě ‚proud řádu‘ a tak unikat úpadku v atomární chaos” (viz GLEICK, James. *Chaos*, cit. d., 303).

<sup>70</sup> PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*, cit. d., 93 (*O duchovní kráse*). Možná že právě pod vlivem Plótína německý učenec C. J. H. Windischmann (přeložil „Místa z Plótina“, která poskytl v srpnu 1805 F. W. J. Schellingovi) dospěl k poznání, že si znenáviděl „veškerou scholastiku, jejímž nejvyšším cílem a jedinou radostí je formule“ (viz BEIERWALTES, W.: *Platonismus a idealismus*, cit. d., 214).



Přístup odkrývající jev „vnitřní formy“ verifikuje i poznání z oblasti věd přírodních (fyziky s nelineárními procesy, stochastickou dynamikou), poznání souvislosti, propojenosti „intuice“ a „holografického“ obrazu světa. Ve světle daného poznání, konstituujícího v současnosti ve „vědosloví“ „synergetiku“ (synergetickou univerzální metodologii<sup>71</sup>) jako komplementární směr bádání, prezentovaný v úvahách badatelů jakými byli L. von Bertalanffy, I. Prigogine, H. Haken aj., je možno říci, že i umělecké dílo je imaginativním jsoucnem „explicitního řádu“, „vybaleným“ či emanujícím z vnitřně „svinutého“ významového „řádu implicitního“<sup>72</sup>: „celkovost“ globální charakteristiky je obsažena „v jakémisi zárodečném stavu už uvnitř částí“, ve formě tzv. „jádra“ („vnitřní forma“ - M. M.), které lze postupně, kontinuálně „rozvinout ve známý celek“<sup>73</sup> „explicitního řádu“, povrchových struktur, tj. narativních fenotypů vygenerované žánrové formy“; vzniklý harmonický celek pak vyzařuje množinu smy-slových konotací vytvářených synergií dvou energií = inspirace „božsko-lidské integrity“<sup>74</sup> a zjevuje „hlubiny lidské duše“ (F. M. DOSTOJEVSKIJ) s její „vnitřní“ mluvou a „vnitřním plamenem“. Jak psal svého času Max Dvořák, je to cesta, kterou kdysi razil už Michelangelo, cesta, která „vede k tomu, že nad přírodou a formou nabývá převahy duch a cit“.<sup>75</sup>

„Cit je všechno, nepoměrně více než rozum a kružidlo,“ zdůrazňoval i A. Rodin. „Jím pak se dosahuje pravdy, rozptýlené a skryté pod povrchem jevů. Tato pravda je podstatou všeho dění života a její výraz je věčným cílem všech umění. Umělec se s ní musí ztotožnit, odhalovat pod povrchem svou vlastní pravdu vnitřní.“ A ve své *Závěti* znovu psal: „Umění je jenom cit. Avšak bez znalosti objemů, proporcí, barev, bez obratnosti rukou je i nejživější cit

---

<sup>71</sup> Viz knihy DANILOV, Ju. A. *Roľ i mesto sinergetiki v sovremennoj nauke*. Ontologija i epistemologija sinergetiki. Moskva: 1997; *Sinergetičeskaja paradigma*. Kognitivno-komunikativnyje strategii sovremennogo naučnogo poznaniija. (Pod red. L. P. Kijaščenko.) Moskva: 2004.

<sup>72</sup> Viz podnětné myšlenky J. Hermacha obsažené v jeho úvaze *Intuice a holografický obraz světa*. In: *Intuice ve vědě a filozofii*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993, s. 266-274.

<sup>73</sup> Viz RAJCHL, J. *Intuice a náhodné procesy*. In: *Intuice ve vědě a filozofii*, cit. d., 278.

<sup>74</sup> ŠPIDLÍK, Tomáš. *Důvody srdce*. Nakl. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 141.

<sup>75</sup> DVOŘÁK, Max. *Umění jako projev ducha*. Praha: Vydal Jan Laichter, 1936, s. 158.

ochromen.“ Později, vědom si toho, že nelze oddělovat „živou emoci“ od „racionálního vnímání“, se vyslovil v tom smyslu, že „žádná náhlá inspirace...nemůže nahradit dlouhou přípravnou práci; ta je nezbytná, aby se zrak seznámil s tvary a proporcemi a aby se ruka naučila poslušně tlumočit příkazy citu“. O výrazových prostředcích výtvarného umění nicméně dodával s básnickou – až mysteriózní vnímavostí: „*Je to svět citů, je to oblast, kde se tvary a barvy přeměňují ve světle lásky.*“<sup>76</sup> Jakoby se zde ozýval duch romantiků přelomu 18. a 19. století, kteří oduševňovali přírodu a svět lidských vztahů a poetizovali imaginativní vnímání, magické vidění světa „okem srdce“, čehož se tak zoufale nedostává emocionálně bledé intelektuální mysli mnohých současných uměnovědců:

*„Každé přírodní formě, skále, plodu, stromu,  
kamenu do silnice vsazenému,  
jsem dal život: viděl jsem, že mají cit,  
spojil jsem je s citem: celá ta masa  
leží v nějaké kvasící duši, a vše,  
co bylo kolem mne, dýchalo vnitřním smyslem.“*

*William Wordsworth (The Prelude)<sup>77</sup>*

Oduševňováním „viditelného“ i „neviditelného“ světa, odkrýváním Aristotelova „světa příčin“ („aitia eidetiké“) zrodu uměleckých tvarů i jevů lidského bytí, vnímavým studiem toho, „odkud vid do látky přichází (PLÓTÍNOS: Enneady [O duchu, idejích a jsoucnu]), tj. vstupem (prolomením dogmatismu „čistě gramatické roviny“ výkladu) do „vnitřní formy“ vytvořeného artefaktu, k jeho anamnetickému stavebnímu „jádru“ se tak techné hermeneutiké stává „otvíráním“ „duše slova“ a skrze ni i „duše“ uměleckého díla i epochy jeho zrodu: „otvíráním mysli“ samotného tvůrce i oslovovaného jím čtenáře, průnikem k duchovní podstatě umění i samotného života, zkoumáním „mravního univerza“ jevů bytí a dění světa se tak hermeneutická exegeze stává

---

<sup>76</sup> RODIN, Auguste. *O umění*, cit. d., s. 26, 57.

<sup>77</sup> Cit. podle HILLMAN, James. *Klíč k duši*, cit. d., s. 97.

v myšlenkovém a duchovním úhrnu nikoli „bezcitnou učeností“ protkanou intelektuálním chladem, ale svěbytným druhem či součástí sféry „mravní astronomie“ (F. HEMSTERHUIS, NOVALIS).<sup>78</sup>

## Summary

The essay stems from the term of “synaesthesia” (Greek *synáisthēsis* – consonance), the ability to transfer sensual impulses and imagery of one kind of art into language or “eidos” of the other art; the ability to converse the world of tones into the other existence (otherness), images and visual pictures. Exegesis of a particular artefact – a mysterious, enigmatic bust of a beautiful young woman, a statue-portrait called *A Thought* (A. Rodin, 1886) is a try to look into – through the prism of “synaesthesia” with its overrun to the sphere of sculpture – the core of history of the tragic relationship of two unusual sculptors A. Rodin (1846-1916) and C. Claudel (1864-1943). According to open-minded interpreters of art phenomenon the, “artists are veiled in their art”. “Techné hermeneutiké” is the key of interpretation as it “opens the mind” of individual creators.

---

<sup>78</sup> Viz MIKULÁŠEK, Miroslav. *Hledání „duše“ díla v umění interpretace*. Ostrava: Ostravská univerzita, Nakladatelství Tilia, s. 256-261. ISBN 80-7042-669-1 (Ostravská univerzita) ISBN 80-86101-96-7 (Nakladatelství Tilia)



# Language and Reason in Philosophical Hermeneutics

Nicholas Davey

**Abstract:** *The paper suggests that the two most important arguments in Gadamer's Truth and Method which merit further development concern speculative language and its relation to hermeneutic reasoning. The argument suggests that, ultimately, it is not a given hermeneutic method that is philosophically significant but the virtues that are attached to the practise of hermeneutics itself.*

**Key words:** *Hermeneutics, Language, Method, Reason, Relations, Understanding*

**Contact:** *Professor of Philosophy, School of Humanities, University of Dundee, GB Scotland KY15 5NF, e-mail: j.r.n.davey@dundee.ac.uk*

## Introduction: Hermeneutics and the Language of Relations

*There is no thing without other things ...*

*(Nietzsche 1968 sec. 557)*

*The essence of a thing is its relationships and perspectives*

*(Nietzsche 1968 sec. 556)*

As we approach the 50<sup>th</sup> anniversary of the first publication of Hans-Georg Gadamer's *Truth and Method* (1960) some of its leading arguments should be brought under review. This *opus magnus* has achieved canonical status vindicating its own doctrine of historical effectiveness. The text transforms our sense of the hermeneutical past by moving decisively away from the empathetic tradition of Schleiermacher and Dilthey: difference rather than sameness becomes the basis of possible understanding. The text also develops a future horizon for hermeneutics by substantially expanding Heidegger's philosophy of language and shaping his concept of *Dasein* into a doctrine of enabling horizons. The book's stalwart defense of tradition spurred the growth of Habermas's critical theory and provides an articulate foundation for the reception theory of Hans Jauss and Wolfgang Iser.

Finally, Gadamer's defense of the phenomenological concept of horizon enables the works of Gianni Vattimo to offer positive redress to the bad infinity of the Derridean dissolution of meaning. Yet much in Gadamer's text remains hugely understated. Gadamer's influence on cognitive aesthetics and the impact of his theory of the speculative in language upon Modern Theology has yet to be fully measured. The text (and this is indicative of its richness) remains somewhat under-determined, an appropriate fate since no author be held responsible for the full development of her text.

Gadamer's *opus magnus* is mainly known for two key proposals:

Hermeneutic ontology: which insists that understanding is facilitated the cultural *a priori*'s of tradition and historical horizon.

Language ontology: "All Being that can be understood" Gadamer claims is "language".

Using the themes of ontology and language I propose to look backwards philosophically in order to look forwards hermeneutically to what philosophical hermeneutics might usefully become. This essay concerns itself with two related questions in philosophical hermeneutics. (1) *What does Gadamer actually mean by language? Is language restricted to the linguistic or does it embrace any set of significant relations?* (2) *What is the nature of hermeneutic reasoning?*

The first thematic to be addressed is, what does Gadamer mean by the statement, "All Being that can be understood is language" and, more important, by the qualifying remark "whatever language things may have".

Being that can be understood is language. The hermeneutical phenomenon here projects its own universality back onto the ontological constitution of what is understood, determining it in a universal sense as language and determining its own relation to beings as interpretation. Thus we speak not only of a language of art but also of a language of nature – in short of any language that things have.<sup>1</sup>

On the positive side, Gadamer *may* be echoing Goethe's conviction that everything particular in nature has a language that addresses us.<sup>2</sup> On the negative

---

<sup>1</sup> GADAMER, Hans-Georg *Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1989, p. 474-475. This text will be referred to as TM.

<sup>2</sup> GADAMER, Hans-Georg *The Gadamer Reader*, ed. R.E. Palmer, Illinois, Northwestern

other side, there are those such as Roger Scruton who dispute that art has a language. Art, he claims, could not be a language since if it were so, it would have to be a language without substantives – a language therefore, in which nothing could ever be said.<sup>3</sup> I shall defend the positive thesis that art and nature do indeed have a language and to grasp the implications of this opens a horizon of thought that extends significantly beyond *Truth and Method*. First, let me state the idea of text. In *The Relevance of the Beautiful*, Gadamer contends that “a text – is exactly what the word literally says: a woven texture that holds together ...in such a way that it stands in its own right”.<sup>4</sup> The idea of structure as a woven texture I will come back to. Now let me turn to *the Extant Fragments of Heraclitus*.

For Heraclitus, “people of no experience ... (are) ...uncomprehending of the rhythm in things” for rhythm is a type of measure. *Logos* is a type of arrangement according to a common measure in all things. *Logos* refers to proportionate arrangements which cannot be fully distinguished from the things arranged. Fragment 199 states, “Listening not to me but to the *Logos* it is wise to agree that all things are one”, that is all things are as one in which like texts each thing has its own feel, its own measure or rhythm.<sup>5</sup>

In Gadamer, the term *logos* oscillates between two meanings, “Reason” and “Word” in the substantive sense of “language” (*Sprachlichkeit*). The Platonic tradition conceives of *logos* as a monological reason whose forms and categories represent *and* express the singular metaphysical order of *Being*.. The Platonic tradition is in part shadowed by the Christian doctrine of the word (*verbum*). Normally, this doctrine is expressed as a singularity: there is a language of God’s creation which the Babel-like proliferation of natural language tends to corrupt. Here is our problem.

Why should we understand Gadamer’s linguistic ontology as implying a singular underlying linguistic foundation or as *the* language of Being? “Being

---

University Press, 2007, p.130-31. This text will be referred to as GR.

<sup>3</sup> SCRUTON, Roger *The Aesthetic Understanding*, London, St. Augustine Press, 1998, p.59.

<sup>4</sup> GADAMER, Hans-Georg *The Relevance of the Beautiful*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p.142.

<sup>5</sup> KIRK, G. S. AND RAVEN, J. E. *The Pre-Socratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p.188.

that can be understood is *language*”, makes no reference to the plural. Heidegger’s “*Der Sprache spricht*” is emphatically singular. Even if it is granted that the argument should be in the plural (Gadamer speaks in the terms of linguisticity), what is it about languages (plural) that would make them the singular ontological foundation of hermeneutics? I shall suggest that the “family resemblance” here concerns a relationality of pattern, a suggestion which can be explicated if I return to Heraclitus. This plural relationality of language suggests that reasoning in hermeneutics is primarily regional rather than universal, a suggestion which we will develop.

Heraclitus talks of “the measure in all things”. This is usually understood as implying that there is a singular (universal) measure in all particular things (i.e. a monological *logos*) rather than implying the quite different proposal that all singular things (families, groups, species) have their singular measure or rhythm. The distinction is between a single universal measure (logos) that rules all things, and the pluralistic thesis that all singular things have their own law or measure. The contrast is then between (1) a universal law, measure, rule or language for all and (2) a universality of relational patterns. I suggest that the latter offers a good description of linguisticity.

To speak of a universal linguisticity need not imply a universal language. The Sanskrit family of languages do not equate or translate in to the Ur-Altic groups and they in turn cannot be subsumed into the Mayan languages. Intermediary language groups facilitate a degree of exchange between these exclusive grammars. Philology thrives on the Rosetta stone principle: code one does not translate into code three other than via code two. If we accept that linguisticity is *language* and understand language to be a complicated nexus of sometimes asymmetrical patterns, then it is possible to take the next step and argue that there is indeed a “language of things” on the grounds that things (*Sache*) themselves are no more than languages, a systemic set of relations which can indeed be *read* in a number of ways. On this basis, it can be claimed that things do indeed have their language and that furthermore, in Goethe’s words, “nature speaks”. This points to a hermeneutical reasoning which is regional rather than universal in its aspiration.

The Italian philosopher Luigi Pareyson offers a statement pertinent to Goethe’s conviction. “It would be an error to believe that we can jump outside the process, somehow grasping the *arché*, the principle, the essence or the ultimate



structure. Rationality is simply the guiding thread that can be comprehended by listening attentively to the messages of things.”<sup>6</sup> Note that Pareyson is not speaking of a *reason* in things but of a rationality: things have their different *ratios*. Pareyson argues that interpretation seeks the “measure” of its text, its possible rule, or *logos*. If “reading” a text or a thing is a matter of understanding how sets of relations interact, the statement “I don’t understand engines” in effect says “I do not understand the effective relations between components”. If so art and nature can be read as texts, as part-whole structures with their different and differentiating measures. The hunter can “read” a track according to a “transcendental” mode of reasoning, i.e. he or she can decipher the meaning of track marks in terms of what currently lays beyond them i.e. an animal lame in one leg. In the same way, the pain and distress of people and environments are readable, they have their measure, they have an interpretable non-linguistic language.

If we formalise the axiom, “Being that can be understood is language” into Being that can be understood is the relationality of pattern, then certain advantageous consequences for hermeneutics follow:

1. If hermeneutic ontology implies a totality of symmetric and asymmetric relations, that totality can never be fully understood as any formulation of it will be always from within it.
2. The incomplete formulability of Being as relationality implies that it can only be better understood rather than completely understood.
3. Interpretation ceases to be a matter of subjective projection but a matter of transformative relationality. It is a question of the various sets of historical, cultural and social relations which form or “subject” both altering and being altered by the contiguous relations within its different proximities.

In conclusion, the thesis that Being which can be understood is language is vindicated in a double sense.

1. Being is (partially) understandable because it is a set of intelligible relations.

---

<sup>6</sup> VATTIMO, Gianni. *Beyond Interpretation*, London, Polity Press, 1994, p.109.

2. The configuration of these relations are the embodiment of different modes of interaction (i.e. interpretation).

Understood in this way, Gadamer's hermeneutics points to a relational ontology which makes the claim that "Being which can be understood is language" more intelligible and throws light on the character of hermeneutic interactions themselves. The "fusion of horizons" emerges as a cross-fertilisation of different patterns of semantic relation. So what of the second thematic, the nature of hermeneutic reasoning and how does it relate to the broader question of language as just discussed?

### **1. Philosophical Hermeneutics as an Elective Affinity**

Ernst Cassirer observed that no single author can realise the full determinate content of a new concept.<sup>7</sup> In the speculative field of that concept lie its as yet to be developed future determinations. Not just external historical circumstances influence the unfolding of a concept but its inner tensions too. Gadamer's concept of a philosophical hermeneutics has such tensions which guarantee it an historical after-life.

The concept 'philosophical hermeneutics' introduced in *Truth and Method* embodies a seeming contradiction in terms: how can there be a science of the sensual particular? Yet for hermeneutics to be philosophical, it must become a body of theory which transcends the particular text. But then, if successful, hermeneutics would cease to be hermeneutics i.e. of the particular. On the other hand, if hermeneutics is to illuminate the particular work, it must transcend the particular and become to a degree theoretical. The concept of philosophical hermeneutics houses a tension between a particularist and a theorist impulse which behave as elective affinities: the theoretical element requires exemplification in the particular whilst the particular elements gain their distinctiveness only within a reflective framework. The hermeneutical element within philosophical hermeneutics requires the philosophical and yet cannot become philosophy and yet, *mutandis mutandis*, the philosophical element requires the hermeneutical for

---

<sup>7</sup> CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of Forms*, New Haven, Yale University Press, 1980, p.1.

the sake of concrete exemplification as it cannot become a science of particulars without denying its interpretative operation. Here we have the riddle of hermeneutical reasoning. What philosophical case can be put for philosophical hermeneutics without turning it into what it is clearly not, another theory? And yet, if it is not in part theoretical, how does it prevent itself from becoming a contemplation of particulars between which comparison is impossible? What, then, is hermeneutical reasoning? How can it be both philosophically generalisable and yet aesthetically particular? *Truth and Method* opens the gate to this challenge and sixty years on it still demands a response. What the text demands is an account of recursive looping which is in effect a rediscovery of the need to re-articulate the part-whole relationship in hermeneutic reasoning.

## 2. A Hermeneutic Critique of Reason or Hermeneutic Reasoning?

Kristin Gjesdal's text *Gadamer and the Legacy of German Idealism* inadvertently shows how Gadamer's account of hermeneutic rationality offers a hermeneutical critique of reason but fails to explicitly develop a practical account of hermeneutical reasoning.<sup>8</sup> Gianni Vattimo observes that it is impossible to think nihilism (that is, to think in a post-foundational manner) without reference to classical metaphysics. Gadamer's account of hermeneutical reasoning is marked by the same negative co-relative. What hermeneutic reasoning is not is much clearer than what it is. Gadamer is opposed to the notion that reason authorises its own activity in an act of absolute self construction.<sup>9</sup> Instead of *apriori* self-legitimation, Gadamer employs two critical stratagems, immanent critique and historicist critique.

1. Immanent critique, a tactic deployed by Wolfhart Pannenberg and Theodor Adorno, judges the truth claim of (say) the Enlightenment (its ideal model of critical self-reflection) against the extent to which such an ideal has achieved historical realisation.<sup>10</sup> Thus, the truth claim of

---

<sup>8</sup> GJESDAL, Kristin. *Gadamer and the Legacy of German Idealism*, London, Cambridge, 2009.

<sup>9</sup> Dto, p. 121.

<sup>10</sup> PANNENBERG, Wolfhart. *Theology and the Philosophy of Science*, London, Darton,

hermeneutic dialogism should be judged by the extent to which philosophical hermeneutics effectively achieves undistorted dialogue.

2. Historicist critique asserts that reason never stands outside the historical circumstances of its deployment.<sup>11</sup> To the contrary, it is conditioned by circumstances it cannot validate from epistemic reflection. Critical thought depends on attitudes, beliefs and prejudices that guide reflection without being immediately accessible to it. Rather than denying the possibility of self-reflection, prejudices are the basis of openness to the world and, furthermore, tend only come to light in when the historical circumstances of a truth-claim become the focus of dialogue.

Hermeneutic reasoning opposes the rationalist concept of an ahistorical, autonomous and self-grounding reason with an account of the epistemological implications of affirming the ontological conditions of human *being* in the world. The possibility of hermeneutical reasoning formally resides in its grounding in the horizon of linguisticity (*Sprachlichkeit*). On the practical question of how hermeneutic reasoning works in the field, *Truth and Method* remains silent. Hans Herbert Koegler is, arguably, right: “hermeneutic reason ... does not provide a meta-order that can be expressed and reified as something above the interpretive experience”.<sup>12</sup> If method in the substantive sense is not at issue, but reasonable principles of interpretation are, what must be addressed are the poetics of hermeneutic reasoning itself.<sup>13</sup> What is the tectonic of such reasoning?

---

Longman and Todd, 1976, Chapter Three.

<sup>11</sup> GJESDAL, *op. cit.* p. 122.

<sup>12</sup> KOEGLER, Hans Herbert. *The Power of Dialogue, Critical Hermeneutics after Gadamer and Foucault*, London, MIT Press, 1996, p.6.

<sup>13</sup> It would be interesting to develop the connections between the Greek words for poetry and the word for making as both strands have a relevance to the hermeneutical conception of language making things happen.

## 2: Hermeneutic Rationality

Wolfhart Pannenberg argues that contrary to a popular prejudice words are not inexact: the sheer variety of synonym and metaphor offers the possibility of precision. The invocation of linguistic multiplicities creates surrounding fields of nuance and complexity by means of which a greater precision of meaning becomes possible. He comments, “This combination of definition and indefiniteness [...] exists in language: indeed, it is only because the words of a language are incompletely defined that propositions can be formulated with precision”.<sup>14</sup> This is perceived by Alexander Baumgarten and his logic of combinations.<sup>15</sup> Entailed within the linguistic combinations which make precision possible are also the conditions which make misunderstanding possible. I may intend something specific by a certain combination of terms but faux pas’s arise because ‘words have a life of their own.’ Substantive terms and core meanings are not monopolised by any discourse. Thus, without due care, words can suddenly

---

<sup>14</sup> “In so far as there exists for any semantic whole a context which transcends it, the whole itself possesses its meaning only in relation to that context, as its “reference” within it. It follows from this that no unity of meaning and no perception of meaning is autonomous in itself. Every specialised meaning depends on a final, all embracing totality of meaning in which all individual meanings are linked to form a semantic whole. Because every individual meaning depends on this whole, the latter is implicitly invoked in every experience of particular meaning. This is not to say that this semantic whole is somehow present in fully defined form in every perception of particular meaning, The proposition, in particular the affirmative proposition, possesses a relative autonomy of definition, as does a complete section of discourse, but they too are admitted into their “unexpressed semantic horizon”, within this they are surrounded by a greater or lesser area of definition, but beyond this the boundaries of meaning shade of into indefiniteness. This combination of definition and indefiniteness also exists in language: indeed, it is only because the words of a language are incompletely defined that propositions can be formulated with precise definition. . The proposition’s comparative autonomy of meaning exists as the semantic anticipation of an indefinite semantic whole which transcends it and which is revealed in the proposition and acquires explicit, though only partial, definition in it.” PANNENBERG, Wolfhart. *Theology and the Philosophy of Science*, (London, Darton and Ward, 1976, p. 216-7.

<sup>15</sup> The clarity of a perception (*regnum lucis*) is in relation to the obscurity of a surrounding perceptual field (*regnum tenebrarum*). See BAUMGRATEN, A. G. *Texte zur Grundlegung der Aesthetik*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1983. p. xiii.

switch to another line of reasoning or thinking. A switchback capacity in linguistic substantives allows one set of meanings entry to cross into another. The linguistic capacity for semantic switchovers or switchbacks is, we shall contend, a primary feature of hermeneutic reasoning.



Recent discussions of hermeneutic reason centre around the phrase the, ‘measure of reason’. Line A takes the following route: reason is understood substantively in the sense of a universal *logos* or Reason whilst Line B is akin to the invocation of a regional hermeneutics, one that is work- rather than discipline-specific. We can now develop the earlier references to Heracleitus, *logos*, rule and measure and connect them with our principal focus i.e. the nature of hermeneutic reasoning.

(1) On Line A to find in a text the measure of reason is understood as implying that the text exhibits the grand order of a common reason. This (somewhat Baroque) rationalist model takes a variety of forms: Cartesian aesthetics including Baumgarten, Leibniz and Wolff hold that in art and literature the principles of image, semantic and logical combination echo the ratios and proportions of a universal rational order but with varying degrees of distinctiveness. Traces of such rationalism are detectable in the historical debates about hermeneutic method. To alight upon a universalisable method of interpretation supposes that a variable set of proposals within texts or artworks are amenable to subsumption within a common intelligible structure. Indeed Line A characterises the universal claim of Dilthey’s hermeneutics: all human acts and

artefacts are concrete expressions of a variable but universal *Erlebniss-psychologie*.<sup>16</sup> And yet, Line A contains an embarrassment for hermeneutic thought.

Hermeneutic consciousness is inseparable from a deep awareness that both the objects and the act of interpretation are the products of specific historical circumstance. Any pursuit of an ahistorical model of hermeneutic reason is a contradiction in terms. The culmination of negative reaction against Line A is expressed by Gianni Vattimo in *Nihilism and Emancipation* where, he claims that the contemporary philosophical epoch has dissolved any ultimate foundation: ideas of universal truth, reason and humanism are always historically situated and “grasped from a particular point of view.”<sup>17</sup> Thus to seek a (singular) universal measure in all texts is to subordinate hermeneutics to reason and not operate in a hermeneutical manner at all.

(1) Line B contends that to discuss the nature of reason in an art work is to discern the reasonableness within it, to sense its intelligible structure, a structure that allows its elements to be perceived as an intelligible whole. Line B does not argue that ‘to get the measure of work’ is to see in it the reflection of a common logos. Line B is akin to the invocation of a regional hermeneutics, one that is work rather than discipline specific. The arguments of Luigi Pareyson are indicative of such interpretative regionalism: the task of interpretation is to grasp the “law” or measure of a work that is born within it.<sup>18</sup> Vattimo argues accordingly, that it “would be an error to believe that we can jump outside the process, somehow grasping the *arche*, the principle, the essence or the ultimate structure (of the work). Rationality is simply the guiding thread that can be comprehended by listening attentively...”<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup>“The epistemological problem is always the same. ” “How can an individual understand another person’s expressions objectively and validly? It is possible only on the condition that the other person’s expression contains nothing which is not also part of the observer. The same functions and elements are present in all individuals and their degree of strength accounts for the variety in the make up of different people. The same external world is mirrored in every one’s ideas...” Dilthey, Wilhelm. *Selected Writings*, ed.P. Rickman, London, Cambridge University Press, 1976, p. 262.

<sup>17</sup> VATTIMO, Gianni. *Nihilism and Emancipation*, Columbia University Press, 2008, p. xxvii

<sup>18</sup> VATTIMO, Gianni. *Art’s Claim to Truth*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 97.

<sup>19</sup> VATTIMO, Gianni. *Beyond Interpretation*, London, Polity Press, 1997, p. 109.

The argument assumes (as does Gadamer's aesthetics) that the art work is autonomous: interpretation must be attentive only to what shows itself in the text. It must not concern itself with what is extraneous to the text: i.e. authorial intent, social context or ideology. Line B has both positive and negative dimensions. The positive concern what may be described as the hermeneutic identity of work.

If by measure we understand a work's composition and by composition we refer to a positioning of parts that constitute a whole, then, measure and work are inseparable. A work is its measure and that measure is intrinsic to the work alone. The play of relations which interpretation seeks to discern and, some would argue, endeavours to put into play, establish a work's hermeneutic identity. Thus, when we talk of a work's measure, we talk of its internal ratios and self-established "laws".

The disadvantage of Line B is that it takes the reasoning out of hermeneutics. It relativises hermeneutic reasoning. The notion of measure relates only to an autonomous work limiting hermeneutic reasoning to the confines of that work. Comparison with other works is disallowed. John Shotter has recently argued that the task of theory is not to structure our thought but to guide us in our perceptions.<sup>20</sup> This may be so, and it is true to the spirit of Gadamer's invocation of *theoros* but such enhancement is limited if cross referencing beyond the confines of a work remains impossible. Line B destroys the possibility of reasoning about a particular.

Let us note the tensions between Line A and B. Line A has the universal aspirations of placing the elements of art works into an intelligible, surveyable structure. This would turn hermeneutics into a philosophy that subordinates the text to extrinsic principles of explanation ideological or cultural. Line A tempts hermeneutics to break faith with its historical constitution. Line B restricts itself to the autonomy of the work and restrains hermeneutics to an articulation of the internal ratios of a work. In consequence the dialogical conception of hermeneutics is broken: interpretation is limited to articulating a text's inner law rather than engaging with it dialogically.

---

<sup>20</sup> SHOTTER, John. "Co-creating Innovative Developments. A Practice from within a Practice", University of New Hampshire, Unpublished paper, 2009.



The conflict between Line A and Line B is of course false since hermeneutic reasoning cannot be either A or B but has to be a moderation of both A and B. Hermeneutical reasoning must be work-specific without collapsing into aestheticist particularism and, at the same time, bring to a work elements of reasoning which extend beyond the work without dissolving the latter into mere evidence. Hermeneutical reasoning must be a ‘fusion of horizons’ creating a space between the particularity of a work and the generality of reasoning about it. How then can hermeneutical reasoning allow a text to be nomothetic and ideographic at the same time? Hermeneutical reasoning can facilitate this oscillating movement or pulse because it is in part implicit in the vitality of language itself.

In approaching this question let us be clear about a key point. We are speaking not of ‘the thought of a work’ on the one hand and of a work of art that some how is either independent of or resists all thought on the other. Hermeneutic reasoning is more a movement of thought, a continuous woof and warp of argument between whole and part. The heft of such argumentation oscillates between a greater particularisation of a work and an expansion of its revelatory capacity to open insights beyond itself without denying its particularity. A model for this fusion is perception itself. Gadamer invokes Aristotle’s insight that *aisthesis* inclines to a universal.

(Aristotle) showed that all *aisthesis* tends toward a universal, even if every sense has its own specific field and thus what is immediately given in it is not universal. But the specific sensory perception of something as such is an abstraction. The fact is that we see sensory particulars in relation to something universal. For example, we recognise a white phenomenon as a man. Now, “aesthetic” vision is certainly characterised by not hurrying to relate what one sees to a universal, the known significance, the intended purpose, etc. but by dwelling on it as something aesthetic. But that still does not stop us from seeing relationships – e.g. recognizing that this white phenomenon which we admire aesthetically is in fact a man. Thus, our perception is never a simple reflection of what is given to the senses.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> GADAMER, Hans Georg. *Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1989, p. 90.

Gadamer also notes the tendency in language and thought to move from the particular to the more general and universal. A particular expression will invariably be read against a contextual linguistic or practical background. The movement between part and whole was something well understood by Schleiermacher and Dilthey. It was an understanding that Gadamer never demurred from.

Gadamer recognised the movement from part to whole in his account of philosophical reflection. Philosophical thinking is not linear but discursive.

When human thought passes from one thing to another – i.e. thinks first this thing and then that – it is still not just a series of one thought after another. It does not think in a simple succession, first one thing and then another. 22

There is a constant moving back and forth between a particular word and its related terms. In ordinary language the variation and vagueness of meaning in fact facilitates constant adjustments of conversation. In addition, a huge horizon of unspoken meaning is antecedent to speech and thought. Formal terminology tends to suppress it but attentive reflection on these terms can reverse such terminological ossification and reveal hidden lines of meaning in the semantic veins of analysed term.

Thus thought can turn for its own instruction to this stock (of meaning) that language has built up. 23

This is not an instance of verbal meaning being related to a general concept. Gadamer holds that speaking is not an act of subsumption by which something is subordinated to a general concept. The movement is not from particular to whole (general concept) but from particular to whole understood as a particular hermeneutic horizon. This particularity of circumstance is the hermeneutic horizon in which a particular term is placed and constitutes what Gadamer refers to as the speculative mode of language

To say what one means (...) – to make oneself understood – means to hold what is said together with an infinity of what is not said in one unified meaning and to ensure that it is understood in this way. Someone who speaks in this way

---

<sup>22</sup> GADAMER, Hans Georg. *Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1989, p. 423.

<sup>23</sup> Dtto, p. 429.

may well use only the most ordinary and common words and still be able to express what is unsaid and is to be said. Someone who speaks is behaving speculatively when his words do not reflect beings, but express a relation to the whole of being.<sup>24</sup>

A further connection between the notion of whole and the speculative is made in the following passage. Ontologically speaking,

Every word breaks forth as if from a centre and is related to a whole, through which it is alone word. Every word causes the whole of the language to which it belongs to resonate and the whole world view that underlies to appear.<sup>25</sup>

The whole that hermeneutic reasoning appeals to is not a fixed totality of meaning but rather all surrounding and possibly infinite nexuses of ever changing meaning antedating individual perceptions of meaning. To state the obvious: there is no final meaning hermeneutical reasoning can corral all particular perceptions of meaning within. The point we can now establish is this. To the question “*how then can hermeneutical reasoning allow a text to be nomothetic and ideographic at the same time?*” we can answer that it is precisely the speculative capacity of words and images that allow texts to refer beyond themselves without denying themselves. Indeed it is the switchback capacity of words that function speculatively which allow one set of meanings entry to another. The speculative capacity of language it can be claimed drives the movement within hermeneutical reasoning. There is an additional point of ontology to be made. When a word or image functions speculatively, a hermeneutic horizon of meaning which shapes the particular meaning does not exist apart from the particulars it informs but is inherent in it. Thus, with regard to our former question how can a particular work achieve nomothetic status (refer to what is beyond itself) without denying itself, a speculative ontology of language offers a resolving response. This will have some bearing upon what we understand as the movement of hermeneutic reasoning.

---

<sup>24</sup> GADAMER, Hans Georg. *Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1989, p. 469.

<sup>25</sup> Dtto, p. 458.

### 3: A Welsh Inter-lude

Before we pass to the next element in our discussion of hermeneutic reason, the speculative capacity of words suggests how the very fact of being a language speaker necessarily makes one vulnerable to sudden shifts of meaning both within and beyond one's hermeneutic horizon. Words are subject to in-f(1)ections of unanticipated meaning. The edges of words have open threads which can always be woven into other of textiles. Wandering through the wooded wetlands of Pembrokeshire you can still come upon a fairy tree, a tree whose branches are hung with pieces of turn cloth. Historically, the cloak, the shawl, the apron, or skirt were all woven items worn to embrace and protect the wearer from the hostile elements. When wounded or ill, the practice was to tear a strip of cloth from out of the hem of one's clothing and tie it to the healing tree and by so doing, it was believed, the healing powers of the tree could pass through the torn hem into the garment, surround the wearer returning him or her to health. The analogy with the speculative capacity of words need not be spelt out. Let us return to the question of hermeneutic reasoning which now can be seen as a movement of thought characterised and facilitated by a movement through and between the open edges of words.



#### 4: Part and Whole

The effort of hermeneutical reasoning (interpretation) to move from the particular to the broader horizon of meaning does not mean that we pass from one order of reasoning to another but rather from a specific determination of meaning to other unseen, forgotten or as yet unspoken determinations. We claim then that hermeneutical reasoning is not seeking a supposed static or foundational meaning. Rather, the point of such reasoning is to put a particular determination of meaning *into play with others* in a related grouping. This passage is not subsumptive i.e. from particular perception to general concept or theory. Rather the passage is both associative and expansive: it connects a determinate field of meaning to others more open and less determinate. The movement of hermeneutic reasoning does not deny the specificity of a work. To the contrary, it renders the work more specific. Echoing the earlier suggestion that the vagueness of linguistic meaning facilitates the precision of linguistic utterance, the ability of hermeneutic reasoning to connect a work with horizons of meaning that transcend it renders the work both more specific particular. In conclusion, hermeneutic reasoning can transcend a work without denying its particularity because it illuminates a given text by appeals to external determinations of thought which are implicit in the work itself.

The movement from particular to whole is characteristic not just of hermeneutic reasoning relating a particular work to its hermeneutical environment (what it affects and what affects it) but it is also indicative of perception. Gadamer describes a text as an entity whose various strands are bound together.

A genuine text... is exactly what the word literally says: a woven texture that holds together. Such language, if it really is a proper text, holds together in such a way that it “stands” in its own right and no longer refers back to an original, more authentic saying, nor points beyond itself to a more authentic experience of reality....<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>. GADAMER, H-G. *The Relevance of the Beautiful*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, *Aesthetics and Religious Experience* p.143 Gadamer may have derived the image of language as woven threads from Wilhelm von Humboldt who commented: “Man lives principally, or even exclusively with objects, since his feelings and actions depend upon his concepts as language presents them to his attention. By the same act through which he spins out

The analogy with a woven texture invokes and part-whole but although the texture analogy is poignant, it is misleading if understood as equating a text with a singular piece of woven cloth. A text is not so much singular as a particular multiplicity, a com-positioning of parts which do not have to be configured one way. The thematic nuances forming Elgar's symphonies sound very different when configured according by English or German musical ears. This does not imply a historical and cultural relativism. A text becomes the historical continuity of its multiple part-whole configurations.

Words, concepts, texts and hermeneutic reasoning all entail different densities of part-whole relations. As language speakers we partake in such relations, texts and works of art exhibit them and hermeneutic reasoning (interpretation) takes place within and, indeed, transforms them. This hermeneutic cross over of word, text and interpretive reasoning indicates why these sets of part-whole relations affect and interfere with each other. An amended analogy drawn from Wittgenstein's *Brown Book*.

Many words ... do not have strict meaning. But this is not a defect. To think it is would be like saying that the light of my reading lamp is no real light at all because it has no sharp boundary.<sup>27</sup>

The core beam – the standard meaning of a term – is in terms of hermeneutical association less important than its peripheral light. Often as not the peripheral associations bring a formal term to life in the mind of the reader. One person may associate switching on a table lamp with quiet twilight hours, for

---

the thread of language he weaves himself into its tissues" (WILHELM VON HUMBOLDT, "The Nature and Conformation of Language" in *The Hermeneutics Reader*, ed. Kurt Mueller-Vollmer, London, Basil Blackwell, 1985, p.105).

<sup>27</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Brown Book*, London, Blackwell, 2001. p. 27. Gadamer completely shares Wittgenstein's late won opposition to Frege's and Russel's insistence that for language to be of use within philosophical analysis, the sense of a word must be precise and determinate. Gadamer also sees the indeterminacy of linguistic meaning as being advantageous: "the human word is essentially incomplete...From this essential it follows that the human word is not one, like the divine word, but necessarily be many words. Hence the variety of words does not mean in ant way that the individual word has some remediable deficiency...because our intellect is imperfect –i.e. is not completely present to itself in what it knows- it needs the multiplicity of words", TM 425.

another it may invoke may invoke the harsh light of analysis and whilst for the suffering it may summons the cruelties of the interrogation room. The core meaning of a term is not as significant as the peripheral meaning since it is not the transmission of a technical term that transforms my understanding but the way a poet uses a word in such a way as to allow its transmitted meanings to bind into the open edges of by understanding. When this happens, the hermeneutic 'fit' of a word is altered, a new circuitry of associations lights up. In hermeneutic terms the peripheral areas of a word's beam are precisely the areas which facilitate cognitive movement between reader and text. This constitutes an objection to George Steiner's remark that, "Anything can be said and, in consequence, written about anything".<sup>28</sup> Despite the ubiquity of this post-modern conviction, our analysis of hermeneutic reasoning reveals its falsity: anything cannot be said about anything. For something of worth to be said about a text or art work, it must be demonstrably bound by metaphor, semantic association, simile or analogy to networks of meaning which reach beyond the text. For hermeneutic reasoning to operate there must be a compatibility of measure between the work and what it is associated with. Without that compatibility hermeneutic reasoning could not be reasonable i.e follow the threads that binds a text to horizons of meaning extending beyond its immediate boundaries.

## Conclusions

We have asked what are the poetics of hermeneutic reasoning? We noted that hermeneutic reasoning focuses necessarily upon the particular. This raised the question of how hermeneutic reasoning can reach beyond the particular in order to illuminate it. The answer lies in the speculative charge of a word or, in other terms, its switch-back capacity. Hermeneutic reasoning can pursue the speculative links which reach beyond a text but never the less inform it. The speculative charge of words and imagery recognises in effect the impossibility of restraining hermeneutic reasoning to a text: the switch-back capacity of images and words to suddenly transfer one to another network of associations renders the aestheticist isolationism of the Line B argument quite

---

<sup>28</sup> STEINER, George. *Real Presence*, London, Faber and Faber, 1990, p.53.

impracticable. This frees hermeneutic reasoning from the charge of being aestheticist: hermeneutic reasoning seeks what informs a work by referring to what lies beyond its immediate boundaries. At the same time, this does not render hermeneutic reasoning another theory i.e. only concerned to interpret a work by reference to an externally imposed framework. What prevents hermeneutic reasoning from being another theory is the ontological argument that the lines of historical meaning which inform a work are always inherent in that work. It is, then, the speculative power of language which on the one hand insures that hermeneutic reasoning will only ever refer to another nexus of meaning beyond a text and on the other will prevent hermeneutic reasoning being aestheticist. Language will always force a text beyond itself.

In conclusion, hermeneutic reasoning concerns the ability to move between various measures and proportions. It can do so on the grounds that both the language and the weave of its over all structure are ontologically inter-woven with other networks of meaning and association. Hermeneutic reasoning involves comparative “measures”. The ontological interweaving of text and context, text and associated text is a formal condition of an interpreter to beginning to move in time from one “measure” to “another”: patterns, connections, associations, nuances, informative juxtapositions, all these are possible because of the ontological dimensions of text and context. These combinatory possibilities are inherent features of network of logical and semantic connections that form the trans-textual connections which bind text, culture, language, and context together. Interpretation might be said to effectively realise combinatory possibilities which are already held within the given fabric of a text or texts. Hermeneutical reasoning therefore entails a responsive articulation to a given work’s measure, determining its “law” or rule. Such a “measure” is always comparable with other “measures”. Such an activity seems to offer a perfect account of hermeneutic rationality. Reasonableness of judgement is built up by praxis: the norms and measures of such reasoning are not extraneous to the objects of interpretation. It discerns the measure in a set of relations and accrued experience over time means that it is possible to compare and re-calibrate measures across time and culture. The only norms here are comparative. The measures of hermeneutic reason are built up from and in-between particular hermeneutic objects. There is no assumption of a universal norm or type of reasoning or *logos* which reaches beyond particular hermeneutic objects. Hermeneutic reasoning is nothing to do with discerning in things the order of a *logos au de’ la*. Such metaphysical nihilism is, however, the key to how



hermeneutical reasoning can and does remain hermeneutical in that it is restrained primarily to particulars and yet given that each and every particular is infused with the linguistic and cultural horizons that inform them, hermeneutic reason is not constrained to the particular alone. It is that infusion of what informs the particular with what is outside it that allows hermeneutic reasoning to range beyond the particular without aspiring to the status of a general theory or universal model of reasoning. Hermeneutic reasoning will therefore always be regional and never a theory in the classical sense. Its exercise will always be de-limited ontologically in that it will be guided by its grounding existential frameworks and always contained within the horizons of meaning inform and transcend the interpreted work. These conclusions not only secure our principal arguments but their ontological dimension opens a significant array of additional observations.

Reasoning since the Cartesian revolution has been understood as an activity of the cognitive subject. This attribution led after Nietzsche, Freud and Marx to the instrumentalist critique of reason: reason is exposed as a mere tool of the hidden motivations of the knowing subject. However, whilst the hermeneuticians of suspicion grounded reason in the sub-conscious motives of the subject, Heidegger and Gadamer base hermeneutic reason in the dispositions of *Dasein*: our awareness of being-in-the-world is an expression of (response to) our mode of being in the world. Bearing this in mind let us return to the term *participation*. Heidegger's major contribution to contemporary hermeneutics was to shift attention from part-whole relationships conceived as epistemologically analysable structures to such relationships conceived as ontological formations the temporality of which is paramount. Existence emerges as participation, participation in network of relations which relate to an indefinite totality or whole which is the past we have emerged from and the future we move towards. Stepping aside from these grand structures, participation, literally, taking part in something larger than oneself suggests that hermeneutic reasoning can be grasped as taking part in historical processes that influence the course of a certain line of thought. Hermeneutical reasoning does not operate *ex nihilo* but is in effect a passion: we respond to particular issues in particular circumstances. The knowing subject is moved by and drawn into certain historically nuanced subject-matters (*Sachen*). Nietzsche is

right: a thought comes when it wants, not when we want.<sup>29</sup> It does not, however, arrive arbitrarily but as part of a living hermeneutic horizon. In short, our disposal to certain poems, styles of thinking is initiated by the hermeneutic horizons we constitute our existential landscape. In later essays Gadamer talks of the movement of thought and perception.<sup>30</sup> The reference is not to the unfolding of a philosophical system but rather to the fact that thoughts move towards us and we find ourselves taken up in their movement: hermeneutical reasoning is participation in that movement. Firstly, this emphasises that hermeneutic reasoning is indeed a form of aesthetic reflection. It is not a mode of demonstration or proof but openness to where the movement in a line of thought takes one. Given the capacity the switch back capacity of words and concepts, hermeneutic reasoning emerges as practice of discovery and not a method of demonstration. It is the twists and turns of insight that one meets with along the path of reasoning that matter, not what a mode of hermeneutic reasoning set out to prove. This suggests once again that in hermeneutic reasoning the part whole relationship is indeed envisaged as participation. The principle of ontological grounding establishes that we are already fitted into language and its stock of thought. We *are* already or were already and still are coming towards ourselves. In *media vita* we find ourselves already in a “whole”. Hermeneutic reasoning presupposes and entails participation in a “regional whole” yet that whole contains neither a fixed past or an unavoidable future. The totality neither the past nor of the future is available to thought in a complete state.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> NIETZSCHE, Friederich. *Beyond Good and Evil*, London, Penguin, 1973, Section 17.

<sup>30</sup> “In Aristotle’s *Physics* there is the pure movedness, the *Da* of *Sein* becomes visible – and exactly through this it is also concealed! In the puzzling miracle of mental kind of motion, but not the kind that leads from something to its end. Rather, when someone is looking at something, this is when he or she truly sees it, and when one is directing one’s thinking at something, this when he or she truly sees it, and when one is directing one’s thinking at something, this is when one is truly pondering it. So motion is also a holding oneself in being, and through this motion of human wakefulness (*Wachseins*) there blows the whole breath of the life-process, a process that ever and again allows a new perception of something to open up.” (GADAMER, Hans Georg. *The Gadamer Reader*, ed. R.E. Palmer, Evanston, Northwestern Universit Press, 2007, p. 367.)

<sup>31</sup> PANNENBERG, *op. cit.* p.309.

“It (the totality) are still in the process of development. The future is still open, the world and mankind itself are still in the process of development. Because reality, and our own lives are temporal and historic, they are necessarily incomplete.”<sup>32</sup>

It is at this point that the notion of participation comes into its own. In responding to a received question or conceptual difficulty within our heritage, we not only explicitly shape the problem into something we find more satisfactory but we also implicitly do two other things. (1) In mediating a received problem we alter the nature of the intellectual past that gave rise to it: the mediation of the problem makes another vision of the totality of the past possible. (2) In mediating the past out of which an intellectual tradition arises, we also change how the future of that tradition is envisaged. Here the full dignity of hermeneutic reasoning emerges. Hermeneutic reasoning is no theory in the classical sense. It does not and cannot capture the every changing totality of meaning which shapes its operation. Hermeneutic reasoning will thus as Vattimo rightly claims always be locked into historical circumstance. And yet this does not really limit the scope of hermeneutic reasoning for insofar as its medium is that of words, concepts and images it will always be able to transcend one horizon of meaning and achieve another. Most important of all, however, insofar as hermeneutic reasoning participates in the movement of words and concepts, both the past and the future of a text hangs in the balance every time an interpreter engages with it.

## **Summary**

The key argument of the paper is that hermeneutic reasoning is not based on epistemological model relating whole and part but rather that hermeneutic reasoning involves participation in and transformation of the “whole” i.e. the cultural horizon which determines the possibility of any perception of a particular. Hermeneutic reasoning is a practice which mediates the environment which makes that practice possible in the first place.

---

<sup>32</sup> PANNENBERG, *op. cit.*, p.309.



# Marsilio Ficino a platonická láska

Lenka Naldoniová

## Marsilio Ficino and Platonic Love

**Abstract:** *The paper deals with Marsilio Ficino and his coined term “platonic love“ which is connected with the Academy founded by Ficino on the model of Plato’s Academy in Athens. Plato’s popularity in Renaissance Florence was helped by Ficino’s translations of all of Plato’s writings and by the politics of Cosimo de Medici who was particularly attracted to Plato’s philosophy and even gave one of his houses to Ficino for the renovation of Plato’s Academy. Ficino renewed symposium in the same way which was described in Plato’s dialogue Symposium. In Ficino’s commentary on the speeches of Symposium, his theory of love is exposed as well as the importance of amicus unicus Giovanni Cavalcanti and Giovanni’s ancestor Guido Cavalcanti, who was one of protagonists of the new poetic style “dolce stil nuovo“. Apart from the love exposed by the “stilnovisti“, we pointed out the similarities between the love which connects the members of the Florentine Academy and love as philia analysed by Aristoteles. The similarity between other Greek terms which describe different kinds of love help us to understand how important the role of God and metaphysics was in Ficino’s exposition of love; a role which has been forgotten in the later use of the term amor platonicus.*

**Key words:** *Marsilio Ficino, Platonic love, Cosimo de Medici, Florence Academy, Simposion, dolce stil nuovo, Giovanni Cavalcanti, Guido Cavalcanti, philia, eros.*

**Contact:** *University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Philosophy, The Czech republic, e-mail: lenka.naldoniová@osu.cz*

Pojem „platonická láska“ byl poprvé použit Marsiliem Ficinem ve smyslu pouta, které spojovalo členy florentské Akademie obnovené podle Platónova vzoru.<sup>1</sup> Ficino se stal dalším článkem řetězce platónské tradice, kterou obohatil

---

<sup>1</sup> Ficino pravděpodobně poprvé použil výraz „platonická láska“ kolem roku 1476-77 v dopise, jehož adresát byl Alamanno Donati: „Qualem igitur nostram fore potissimum Alamanne dicemus (sc. Amicitiam)? Certe cum non aliunde quam ab amore Platónico coeperit, haud aliter unquam quam Platonicam nominabimus. Siquidem in exponendis nuper commentariis nostris in

svými překlady. Původní Platónovy spisy byly během středověku téměř zapomenuty<sup>2</sup> a právě v období italské renesance se Platón stal centrem florentského filosofického dění, na něž měl vliv i Ficinův překlad celého Platónova díla z řečtiny do latiny. Tomu napomáhala i politika Cosima<sup>3</sup>, Pietra a Lorenza Medicejských, kteří se stali Ficinovými ochránci a mecenáty. Cosimo de' Medici dal Ficinovi podnět k rozvoji renesančního platonismu, který byl zcela odlišný od raného humanismu. Kristeller nesouhlasí s historiky, kteří vidí ve florentském renesančním platonismu odnož humanismu, ale vnímá ho jako „svébytné hnutí v rámci širšího kontextu renesanční filosofie“.<sup>4</sup> Tuto originalitu mu dávají právě nové zdroje, ze kterých Ficino čerpal své učení:

---

ipsum Platonis *Convivium* de amore compositis sic interim amare invicem nos incepimus, ut quam Plato illic veri amoris ideam fingit ipsi in nobis effinxisse atque perfecisse videri possimus (op: possumus). Ab hoc ipso deinceps amore Platonico Platonica quaedam amicitia nascitur... Ergo quid dubitas ulterius Alamanne, utrum Plato noster plures uno in corpore animas esse voluerit? Tantum abest quod in uno sint plures, ut saepe quodammodo vel contra contingere videatur, quando videlicet unam ferme in pluribus amicorum corporibus animam Platonico amore conflante perspicimus.“ Cit. in Kristeller 1988, str. 307. V poznámce 4 k 7. řeči. Commentary on Plato's Symposium, str. 174.

<sup>2</sup> Během středověku se zachoval jediný původní zlomek z Platonova *Timaia* (17a-53c) v Chalkidiově komentovaném překladu z první poloviny 4. století, který se stal centrem zájmu platoniků z katedrální školy v Chartres 12. století. Ve 12. století Jindřich Aristippos z Catanie přeložil dialogy *Menón* a *Faidón*. Až v 15. století se začínají rozvíjet překlady Platóna: „Ke skutečnému pronikání Platóna dojde až ve století patnáctém. Začne překladem *Ústavy* z pera byzantského emigranta Manuela Chrysolory (asi 1402) za pomoci Uberta Decembria (přičemž další Decembrio, tentokrát Petr Candidus, následně provede revizi textu). Proces pokračuje v osobě Leonarda Bruniho - ten přeloží dialogy *Faidón*, *Gorgias*, *Kritón* a *Obrana Sókrata*, dále *Listy* a Alkibiadovu řeč ze *Symposia* – a vyvrcholí překlady Platóna a Plótina pořizenými Marsiliem Ficinem (1484).“ De Libera 2001, s. 353.

<sup>3</sup> Machiavelliho svědectví nám přibližuje Cosimův charakter a politiku: „Cosimo byl velmi rozvážný, vážného a příjemného zevnějšku, velmi štědrý a dobrotivý. Nikdy nic nepodnikal proti stranám anebo proti vládě, nýbrž se snažil každému sloužit a získat si občany svou štědrostí. Jeho příklad ovšem zvětšil odpor vůči vládnoucím, avšak Cosimo byl přesvědčen, že tímto způsobem bude ve Florencii právě tak mocný a bezpečný jako každý druhý a že svými zbraněmi a přízní lidu bude mít převahu nad svými protivníky, jestliže jejich ctižádostí dojde k mimořádným událostem.“ Florentské letopisy, str. 208-209.

<sup>4</sup> KRISTELLER 2007, s. 47.

„Ficinův platonismus skutečně čerpal z mnoha zdrojů a předpokladů, které k humanismu neměly žádný vztah; spojení s raným humanismem je pouze jedním z mnoha aspektů, ze kterých se skládá jeho velmi mnohostranné myšlení. Florentská akademie představuje především novou fází v dlouhé a spletité historii platónské tradice a Ficino si byl plně vědom toho, že je jejím dědicem a vlajkonošem. Mezi jeho zdroje patřily nejen spisy samotného Platóna a starověkých platoniků, které obvykle nazýváme novoplatoniky, ale také spisy, které byly připisovány Hermu Trismegistovi a Zoroastrovi, Orfeovi a Pythagorovi, tj. spisy, které moderní věda odhalila jako apokryfní výtvořiny pozdního starověku, ale které Ficino podobně jako mnoho jeho předchůdců a současníků považoval za úctyhodné svědky prastaré pohanské filosofie a teologie, které Platónovi předcházeli a které inspirovaly Platóna i jeho žáky.“<sup>5</sup>

Zájem o řecký jazyk a antické rukopisy byl v této době také ovlivněn důležitou událostí, která napomohla hnutí renesance. V roce 1439 papež Evžen se nechal ovlivnit Cosimem a přesunul do Florencie koncil řecké ortodoxní církve a církve římskokatolické.<sup>6</sup> S jedním z protagonistů koncilu, s nikejským arcibiskupem Janem Bessarionem, přijel do Florencie velký odborník na Platóna, Gemistos Plethon, jehož přednáškám naslouchal i Cosimo de' Medici. Během těchto přednášek napadla Cosima myšlenka o založení Akademie ve Florencii, kterou uskutečnil až o několik let později, když adoptoval studenta medicíny Marsilia Ficina.<sup>7</sup>

Marsilio Ficino (1433-1499) byl nejstarším synem osobního lékaře Cosima de' Medici. Dietifeci Ficino doufal, že syn bude následovat profesi lékaře, proto poslal Marsilia z rodného městečka Figline Valdarno do Florencie, aby studoval nejprve humanistické obory a logiku a poté medicínu. Marsilio pravděpodobně nezískal žádný akademický titul.

Jeho učitelé latiny – Comandino di Simone Comandini a Luca di Antonio Bernardi da San Gimignano – nepatřili mezi nejvýznamnější humanisty doby, které si Ficinova rodina nemohla dovolit a to se odrazilo i na nižší úrovni jeho latiny.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> KRISTELLER 2007, s. 48.

<sup>6</sup> Basilejsko-ferrarsko-florentský koncil (17. ekumenický koncil) se konal mezi lety 1431-1445.

<sup>7</sup> HIBBERT 1997, s. 62.

<sup>8</sup> HANKINS, s. 269.

Kolem roku 1456 se začal Ficino učit řečtinu<sup>9</sup> za účelem studia původních platónských zdrojů, jež se staly tématem diskusí obnovené Platónovy Akademie. Znovuotevření platónské akademie napomohl i příjezd Řeka Jana Argyropula, který se usadil ve Florencii na Cosimovu žádost.<sup>10</sup> Argyropulos<sup>11</sup> probudil zájem o spekulativní metafyziku, která chyběla v humanistické kultuře, v níž převládala retorika a poetika.

Cosimo de' Medici daroval v roce 1462 Ficinovi vilu v Careggi u Florencie, což je považováno za moment založení platónské akademie ve Florencii.<sup>12</sup> Ve stejnou dobu Cosimo předal Ficinovi manuskript obsahující všechny Platónovy dialogy v řečtině a objednal si jejich překlad, jež Ficino ukončil v roce 1468. Bohatá Cosimova knihovna umožnila Ficinovi studovat i jiné řecké rukopisy.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Výuka řečtiny se ve Florencii stala proslulou po roce 1472: „Lorenzo se snažil smířit Pisánské s Florencií a s Medicejskými obrodou kdysi slavné, ale v té době upadlé university. Roku 1472 ji postavil do čela toskánských vysokých učených a osobně přispíval do universitního fondu částkou nejméně dvakrát tak velkou než obnos 6000 florinů ročně, udělovaný státem. Ostatně štědře přispěl také na náklady florentské university, která nyní měla pověst jediného učení v Evropě, kde se řádně vyučuje řečtině. Mezi přednášející patřili vědci takového kalibru jako Ioannis Argyropulos, Theodoros Gazes a Demetrios Chalkondylas, který roku 1488 spolu s Demetriem z Kréty vydal ve Florencii první tištěnou edici Homéra. Přicházeli se sem učit řecky studenti z celé Evropy. Thomas Linacre, který se měl stát lékařem Jindřicha VIII. a jedním ze zakladatelů Královské lékařské koleje, strávil ve Florencii takřka tři roky (1487-1490) a bylo mu dovoleno sdílet hodiny, které Chalkondylas dával Lorenzovým synům. Linacrovův přítel William Grocyn, který později jako jeden z prvních přednášel řečtinu v Oxfordu, dorazil roku 1488. Roku 1489 přijel další přítel William Latimer, který pak pomáhal Grocynovi a Linacrovovi překládat Aristotela do latiny. HIBBERT, s. 171-172.

<sup>10</sup> O pozvání Argyropula nás informuje i Machiavelli: „Cosimo byl také příznivcem a ochráncem literátů. Povolal do Florencie Argyropula, věhlasného řeckého učeně své doby, aby vyučoval florentskou mládež řečtině a jiným vědám.“ Florentské letopisy, str. 341.

<sup>11</sup> U Argyropula studoval řečtinu významný básník a znalec antiky Angelo Ambrogini, nazývaný podle rodiště *Poliziano*. HIBBERT, s. 122.

<sup>12</sup> MACHIAVELLI, s. 341-342. KRISTELLER 2007, s. 50.

<sup>13</sup> Cosimo de' Medici nechal nakupovat knihy po celé Evropě a na Blízkém východě. Nakupoval zejména v německých kláštrech a získal i 800 svazků od Niccola Niccoliho. Cosimova knihovna byla otevřena všem jeho přátelům a stala se vzorem i o generaci mladší Vatikánské knihovně. Za pomoci dědiců knihovna „nakonec obsahovala takřka deset tisíc kodexů latinských a řeckých autorů, stovky drahocenných rukopisů z časů Danta a Petrarky i ze starší florentské minulosti.“ HIBBERT 1997, s. 63. V poznámce Hibbert dodává: „Cosimo choval



V roce 1463 Ficino jako první přeložil do latiny *Corpus Hermeticum*, který byl podle tradice také Ficinem považován za dílo mudrce a proroka žijícího v antickém Egyptě.<sup>14</sup> Ficino byl přesvědčen, že Hermes Trismegistský, stejně jako Orfeus, Pythagoras a Zoroaster, otevřeli cestu Platónovi, jehož pravá filosofie je harmonicky komplementární ke křesťanskému náboženství.<sup>15</sup> Jak významné místo zaujal Platón v renesanční Florencii 15. století, dokazuje i zvláštní příprava na smrt Cosima de' Medici, který si na smrtelné posteli nechal od Ficina předčítat Platónovy texty. V křesťanské společnosti nebylo obvyklé věnovat poslední hodiny života učení pohanského filosofa.<sup>16</sup>

---

MEDICEJSKOU KNIHOVNU nejprve v Careggi a později v Medicejském paláci. Roku 1494 ji zkonfiskovala signorie a uložila pokuty ve výši až 50 fiorinů vypůjčovatelům, kteří knihy okamžitě nevrátili. Na návrh Savonaroly byla přestěhována do kláštera Sv. Marka. Roku 1508 ji vykoupil papež Lev X. a odvezl do Říma. Klement VII. ji r. 1532 opět vrátil do Florencie; byla umístěna do kláštera *San Lorenzo*, kde je dosud.“ HIBBERT 1997, s. 336.

<sup>14</sup> *Corpus Hermeticum* se dnes skládá ze 17 krátkých traktátů v řečtině, k nimž byl zahrnut i dialog *Asklepios*, který se dochoval pouze v latinské verzi. Prvních čtrnáct traktátů přeložených Ficinem, publikovaných v roce 1471, bylo shrnuto pod názvem *Poimandres* (podle názvu prvního traktátu) a dnes se nachází v knihovně Laurenziana ve Florencii. V roce 1614 kalvinista Casaubon dokázal, že traktáty pochází z období II.-III. století, což mělo zmenšit význam těchto textů, jejichž autor byl kladen na úroveň Mojžíše. Avšak texty nalezené u Nag Hammadi v roce 1945, mezi nimiž i další části dialogu *Asklépios* v koptském jazyce, potvrdily egyptský původ teoretického podkladu hermetického korpusu, přestože období tvorby samotných textů odpovídá Casaubonovým studiím. SCHIAVONE, V., *Natura e origini del "Corpus Hermeticum"*, in úvod k *Ermete Trismegisto* 2002, ss. 6-7.

<sup>15</sup> KRISTELLER 2005.

<sup>16</sup> Hankins popisuje podrobněji Cosimovu přípravu na smrt, na kterou si přizval i M. Ficina: „On the sixteenth of July, 1464, as Cosimo de' Medici lay dying, he called to his sickroom a young scholar whom he had supported in his studies, requesting that he comfort him with music and spiritual reading in his last illness. Entering Cosimo's chamber, towards dusk, the young man heard Cosimo lamenting the misery of this life and bemoaning the errors of humankind, "like one," wrote Ficino (for he was the young scholar), "who aspired to heavenly bliss." When Cosimo had finished his affecting speech "on the contempt of this life", Ficino spoke. "Xenocrates, a holy man and a beloved disciple of Plato, treated these same matters in his book *On Death*." "Render for me in Latin, Marsilio, what Xenocrates argued in Greek". Ficino did so. At one point in his reading, reaching a certain passage where Xenocrates described the sufferings of old age, Cosimo broke in with the exclamation, "How true!". At the end of the reading, Cosimo approved Ficino's rendering and bade him write down his translation. Some

Ficino také napsal komentáře k některým Platónovým dialogům, z nichž měl velký úspěch komentář k *Symposiu* z roku 1469, vypracovaný rok po dokončení překladu všech Platónových dialogů. Zde Ficino poprvé představil svou teorii lásky, podle níž pravá láska a přátelství nemohou být jednostranné a ve vztahu jsou zapojeny minimálně tři osoby – dva lidé a Bůh:

„Termín ‘‘platonická láska’’ znamená lásku, kterou podle Ficinova výkladu popisuje Platón. Mnohem častěji o ní Ficino hovoří jako o božské lásce. Ficino, a to je hlavním bodem jeho nauky, považuje lásku k jinému člověku pouze za více nebo méně vědomou přípravu k lásce k Bohu, která představuje skutečný cíl a pravý obsah lidské touhy a která je obrácena k lidem a věcem pouze prostřednictvím odrazu záře božské dobroty a krásy, jež se v nich může zjevovat. Tvrdí, že pravá láska a přátelství jsou vždy vzájemné. Ryzí vztah mezi dvěma lidmi je společenství, které je založeno na původní lásce každého z nich k Bohu. Nikdy nemohou existovat pouze dva přátelé; vždy musejí být tři, dva lidé a jeden Bůh. Bůh sám je neuchopitelné pouto a věčný strážce každého pravého přátelství, neboť opravdu milující miluje jiného člověka jedině kvůli Bohu. Jinými slovy, pravá láska a přátelství mezi několika lidmi má původ v lásce jednotlivce k Bohu a je tak převedena na základní fenomén vnitřního výstupu, který představuje jádro Ficinovy filosofie.“<sup>17</sup>

Pravá láska byl svazek pojící mezi sebou členy akademie, jejíž organizace se nepodobala jiným vzdělávacím institucím stejného názvu. Florentskou platónskou akademii tvořil kruh přátel, který se scházel za účelem filosofických diskusí.

---

eight days later Ficino returned, this time bringing with him some dialogues of Plato he had newly translated from the Greek. Cosimo had once again requested his presence ‘‘as soon as possible. And bring with you the book of our Plato *On the Highest Good*, which I think you have by now translated into Latin, as you promised. I desire nothing more ardently than to recognize the way that leads most commodiously to felicity. Farewell and come not without your Orphic lyre’’. Over the course of the next twelve days, Ficino read his Latin Plato to Cosimo and to his young grandson, Lorenzo, the future ruler of Florence, who was also present at Cosimo’s deathbed. On the twelfth day, having finished the *Parmenides* ‘‘On the One Principle of All Things’’ and the *Philebus* ‘‘On the Highest Good’’, Cosimo, ‘‘as though returning to enjoy that Principle and Good, was recalled from this shadow of life and approached the heavenly light.’’“ In HANKINS 1990, s. 267-268.

<sup>17</sup> KRISTELLER, 2007.

Přestože se učení akademie zakládalo hlavně na Ficinově zpracování Platónovy filosofie, měli přístup k diskusím a přednáškám i myslitelé jiného zaměření: např. Ficinův přítel Poliziano se více věnoval Aristotelově filosofii nebo Pico della Mirandola byl propojen se scholastickou tradicí ovládající Padovu a Paříž, přičemž studium hebrejštiny a arabštiny ho přiblížilo i k filosofii kultur zemí mluvících těmito jazyky. Setkání se účastnili i různí významní literáti a básníci jako Girolamo Benivieni, Lorenzo de' Medici a Cristoforo Landino, kteří navazovali na Ficinovu filosofii a Francesco da Diacceto, který se stal nejdůležitějším členem florentské akademie a Ficinovým následovníkem.

Jednou z důležitých aktivit akademie bylo obnovení hostiny podle Platónova vzoru v roce 1468. Ficino popisuje motivaci a organizaci hostiny v úvodu svého komentáře k *Symposiu*:

„Platón, otec filosofů, když 7. listopadu dosáhl 81 let, ukončil svůj život v den oslav svých narozenin poté, co se posadil ke stolu a pozvedl číši. Tuto hostinu, která zahrnuje Platónovo narození a smrt, oslavovali každý rok všichni antičtí platonici až do doby Plótina a Porfyria. Avšak po Porfyriovi po celých 1200 let byla tato slavnostní hostina vynechána. Konečně v naší době byla na přání slavného Lorenza de' Medici obnovena platónská hostina, jejíž přípravu si vzal na starost Francesco Bandino.

Tedy na 7. listopadu Bandino naplánoval hostinu, na kterou pozval devět platoniků, jež slavnostně přivítal ve vile v Careggi. Byli to M. Antonio degli Agli, biskup z Fiesole; Bernardo Nuti – rétorik; Tommaso Benci; Giovanni Cavalcanti náš příbuzný ctností duše a pro svou vznešenost všemi hodovníky zvaný „Eroe“<sup>18</sup>; dva z rodu Marsupini, Cristofano a Carlo, synové básníka Carla. Nakonec Bandino si přál, abych já byl devátý: aby se díky připojení Marsilia Ficina k výše jmenovaným dosáhl stejný počet Múz.

A když bylo jídlo odneseno, Bernardo Nuti vzal Platónovu knihu, která je nazvaná *Hostina Lásky*: a z této hostiny četl všechny proslovy, při čemž žádal hodovníky, aby každý vysvětlil jednu z nich. Všichni s tím souhlasili a po losování připadla první Faidrova řeč na Giovanni Cavalcantiho, řeč Pausania na Antonia Teologa, ta Eryximacha, Lékaře, na Ficina Lékaře, a podobně Aristofanova,

---

<sup>18</sup> Termínem *Eroes* Ficino označil demony Venušiny (řeč 6, kap. 5).

Básníka, na Cristofana Básníka; stejně tak ta mladého Agathóna na Carla Marsupina a na Tommase Benci připadla rozprava Sókratova, ta poslední Alkibiadova zbyla na Cristofana Marsupina.

Všichni s tímto přiřazením souhlasili. Ale Biskup a Lékař museli odejít – jeden za léčením duší, druhý za léčením těl – proto jejich řeči dostal Giovanni Cavalcanti: ostatní se k němu pozorně obrátili, aby si ho poslechli. Tedy takto začal mluvit.<sup>19</sup>

Ze jmenovaných účastníků zaujímal výjimečné postavení Giovanni Cavalcanti. V dopisech Ficino nazývá Giovanniho *amicus unicus*, napsal mu mnoho intimních dopisů a také věnoval Cavalcantimu původní verzi komentáře k Symposiu, v němž měl Cavalcanti důležitou roli.<sup>20</sup> Nejenže zde komentuje první tři řeči ze Symposia, ale Giovanni je také zmíněn Cristofanem Marsupinim v sedmé řeči na závěrečný Alkibiadův proslov ve spojení s jeho předchůdcem Guidem Cavalcantim. Hned na začátku sedmé řeči se Cristofano Marsupini obrací k Ficinovi:

„Marsilio Ficino, rodina tvého Giovanniho je pro mě zdrojem velké radosti: kromě kavalírů doktríny a jasného díla zplodila i Guida filosofa, svědomitého strážce své Vlasti a ve svém století vynikajícího nad všemi v pronikavosti logiky. Následoval sokratickou Lásku slovy a zvyky. On svými verši uzavírá to, co bylo vámi řečeno o Lásce. Faidros se dotkl původu Lásky, když řekl, že z Chaosu se

---

<sup>19</sup> „Platone, Padre de' Filosofi, adempiuti gli anni LXXXI della sua eta', il VII dì di Novembre, nel quale egli era nato, sedendo a mensa, levate le vivande, finì la sua vita. Questo convito nel quale parimente la natività e il fine di esso Platone si contiene, tutti gli antichi Platonici insino al tempo di Plotino e di Porfirio anni MCC si pretermessono queste solenni vivande. Finalmente ne' nostri tempi il famosissimo *Lorenzo De' Medici*, volendo il Platonico convito rinnovare, la cura di esso a Francesco Bandino commesse. Con ciò sia cosa adunque che il Bandino avesse ordinato onorare il VII dì di Novembre, invitati nove Platonici, con regale apparato nella villa di Careggi gli ricevette. Questi furono M. Antonio Degli Agli, Vescovo di Fiesole; Maestro Ficino, Medico; Cristofano Landino, Poeta; Bernardo Nuti, - Retorico; Tommaso Benci; Giovanni Cavalcanti nostro familiare che per la virtù dello animo, e per la nobilissima apparenza sua da' convitati era chiamato Ero; duoi de' Marsupini, Cristofano e Carlo, figliuoli di Carlo, Poeta. Finalmente il Bandino volle ch'io fussi il nono: acciò per Marsilio Ficino a quegli di sopra aggiunto, il numero delle Muse si ragguagliasse.“

FICINO 1998, s. 17.

<sup>20</sup> ALLEN, s. 135.

zrodila. Pausanias rozdělil Lásku na dva druhy, nebeskou a obecnou. Eryximachos předvedl svou velikost, když ukázal, že dva typy Lásky se ve všech druzích nachází. Aristofanés objasnil to, co se děje v jakékoli věci, v níž je přítomen tento mocný bůh a přitom dokázal, že jím jsou spojeni lidé, kteří dříve byli rozdvojeni. Agathón pojednával o ctnosti a její potenci dokazujíc při tom, že jako jediná blahoslaví člověka. Nakonec Sókratés, poučen Diotimou, řekl v souhrnu, co vlastně je Láska, o kterou se jedná, kde se zrodila: z kolika částí se skládá, a k jakým cílům míří a jakou má cenu. Guido Cavalcanti filosof dovedně vše uzavřel do svých veršů.<sup>21</sup>

Ve Florencii byl Guido Cavalcanti společně s Dantem hlavním protagonistou tzv. „dolce stil novo“ (sladký nový styl), za jehož zakladatele je považován Guido Guinizelli z Bologni. Podle Kristellera to byla právě provensálská a toskánská poezie, co připravilo půdu pro Ficinovy spekulace o lásce, což dokazuje i citovaná pasáž z Ficinova komentáře k *Symposiu*.<sup>22</sup>

Básníci nového stylu ve svých verších opěvovali lásku k dámě, jež představovala ideální formu věčného ženství. Proto není důležité, jestli Dantova Beatrice, Petrarcova Laura nebo Giovanna Guida Cavalcantiho opravdu existovaly. Svou láskou tito básníci mířili do světa ideálu, v němž můžeme spatřit podobnost s Platónovým světem idejí.

---

<sup>21</sup> „Marsilio Ficino, io mi rallegrò molto de la famiglia del tuo Giovanni: la quale tra molti cavalieri in dottrina e opere chiarissimi, partorì Guido filosofo, diligente tutore della Patria sua e nelle sottigliezze di logica nel suo secolo superiore a tutti. Costui seguì lo Amore socratico in parole, e in costumi. Costui con gli suoi versi brevemente conchiuse, ciò che da voi di Amore è detto. Fedro toccò l'origine d'Amore, quando disse, che dal Caos nacque. Pausania lo Amore già nato in due spezie divise, celeste e vulgare. Erissimaco, la sua amplitudine dichiarò, quando mostrò che le due spezie d'Amore in tutte le spezie si ritruovano. Aristofane dichiarò quello, che faccia in qualunque cosa la presenza di Cupidine tanto amplissima, dimostrando per costui gli uomini che prima erano divisi, rifarsi interi. Agatone trattò quanta sia la virtù e potenza sua, dimostrando che solo questo fa beati gli uomini. Socrate finalmente ammastreato da Diotima ridusse in somma che cosa sia questo Amore, e quale, e onde nato: quante parti egli abbia, a che fini si dirizzi: e quanto vaglia. Guido Cavalcanti filosofo, tutte queste cose artificiosamente chiuse nelli suoi versi.“

FICINO 1998, s. 135.

<sup>22</sup> KRISTELLER 1988, s. 308.

Guido Cavalcanti je některými literárními kritiky<sup>23</sup> zařazován mezi zastánce epikurejismu a averroismu, což odporuje Ficinově pohledu, který zařazuje Guida Cavalcantiho mezi platoniky.

Představitelé nového stylu („dolce stil novo“) opěvují lásku, která uvádí do pohybu psychické substance duše – mírnost jazyka je spojena s aktivitou lásky uvnitř básnickovy duše a s jeho úsilím předat racionální formou to, co láskou získává. Oproti předešlé dvorské poezii je v tomto stylu nové právě propojení teoretického filosofického vědomí s přesným pojetím procesů, které se dějí uvnitř duše pohlčené láskou. Láska a poezie se stanou poznávacími znaky nové elity, která si říká „fedeli d'amore“. Jejich společným znakem je uznání zkušenosti lásky a poezie za absolutní hodnotu.

Cavalcantiho kancóna „Donna me prega“ se stala jedním z manifestů stilnovistů. Tajemství Cavalcantiho kancóny se snažili vyřešit různí komentátoři. Mezi nejstaršími komentátory nalezneme i jméno významného italského filosofa a teologa Egidia Římského, avšak tento komentář byl falsifikát. Nejdůležitější komentář pochází od jednoho florentského lékaře Dina del Garbo († 1327), který považuje lásku popisovanou Cavalcantim za jednu vášeň smyslové duše, která se projevuje na stejném principu jako zlost, strach nebo smutek, jež jsou smyslové pohyby. Na tuto interpretaci navázal také Pico della Mirandola, který v komentáři ke kancóně Girolama Benivieniho rozdělil lásku na „amore vulgare“, která je tématem přírodních a morálních filosofů, a na „amore divino“, o níž pojednávají teologové neboli metafyzici. Kancóna lásky Giovanni Benivieniho představuje lásku božskou, zatímco jako příklad lásky obecné uvádí Pico lásku opěvovanou Guidem Cavalcantim v kancóně Donna me prega.<sup>24</sup>

Naopak Ficino přinesl v komentáři<sup>25</sup> této Cavalcantiho kancóny platonickou interpretaci lásky a v 7. řeči komentáře k Symposiu rozděljuje Guidovu opěvovanou lásku na dva druhy: nejprve je láska probuzena smyslovostí tělesné formy, která vstupuje do člověka zrakem, a poté se láska probudí v inteligibilní

---

<sup>23</sup> Např. RAFFI 2004, s. 28.

<sup>24</sup> PICO DELLA MIRANDOLA, s. 535.

<sup>25</sup> Ficino se opírá o komentář Egidia Římského: Commentary on Plato's Symposium on Love, s. 174 (pozn. 7).

formě vůle, která se nachází v mysli. Tudíž první druh lásky je spojen se smyslovým požitkem, zatímco druhý s intelektuální kontemplací čisté ideje.

Kromě Guida Cavalcantiho byl další významný protagonista nového stylu Dante. I jeho poezie byla filosofická a pojednávala o lásce. V próze se začalo ve Florencii objevovat téma lásky v Danteho *Vita nuova* a *Convivio*. Maria Corti je přesvědčena, že autoři, kteří probudili zájem aristokratické kulturní elity o poznání procesů lásky, byli Andreas Cappellanus traktátem *De amore* (O lásce), Guido Cavalcanti s již zmíněnou kancónou *Donna me prega* a Dante svým dílem *La vita nuova*, které bylo věnováno Guidovi Cavalcantimu.<sup>26</sup>

Mezi vztahy Ficino – Giovanni Cavalcanti a Dante – Guido Cavalcanti můžeme nalézt jistou podobnost: přátelství mezi těmito dvojicemi mělo významné postavení. Ficinovo pojetí lásky bylo ovlivněno i pojmem „přátelství“ vycházejícím z Aristotela<sup>27</sup>, který je nutno si připomenout i pro pochopení svazku, jaký pojil členy akademie.

Přátelství (řecky *filia*) bylo poprvé analyzováno z filosofického hlediska Aristotelem a stalo se centrálním tématem osmé a deváté knihy *Etiky Nikomachovy*. Aristotelés zde vysvětluje význam přátelství a jeho podmínky:

„(...) přátelství je jakási ctnost anebo jest se ctností spojeno a pro život jest velmi potřebné. Bez přátel by si nikdo nepřál žítí, byť i měl všechna ostatní dobra (...)“<sup>28</sup>

V případě, že se jedná o rovnocenná přátelství, tj. kladou si stejné cíle, Aristotelés rozděluje přátelství na tři druhy: přátelství pro užitek, rozkoš a dobro.

Přátelství, které se zakládá na užitku, je doménou starců nebo mužů, kteří se honí za prospěchem a cílem lásky je pouze vlastní dobro. Druhý typ přátelství je typický pro mladé lidi, kteří „přátelství rychle uzavírají, ale také rychle ruší“.<sup>29</sup> Aristotelés označuje tento druh přátelství za erotický, neboť se zakládá na vášni způsobené rozkoší.

---

<sup>26</sup> CORTI, s. 14.

<sup>27</sup> KRISTELLER 1988, s. 308.

<sup>28</sup> EN 1155a, s. 1-6.

<sup>29</sup> EN 1156a, s. 35-36.

Poslední druh přátelství nám ukazuje, jaká vazba pojila i členy florentské akademie a Ficina s Giovannim Cavalcantim:

„Dokonalé přátelství jest mezi lidmi dobrými a v ctnosti si podobnými. Tito totiž si stejně přejí dobra proto, že jsou dobří, dobří pak jsou sami v sobě; a ti, kdo přejí dobra svým přátelům pro jejich osobu, bývají pravými přáteli – neboť tak smýšlejí sami ze sebe, nikoli nahodile – ; proto přátelství mezi nimi trvá tak dlouho, dokud jsou dobří, ctnost pak je stálá; i jest každý z nich dobrý sám v sobě i dobrý k příteli.“<sup>30</sup>

Charakteristika přátelství, které míří k dobru, je jeho stálost, ale potřebuje čas a návyky společného života. Kroužek přátel, který tvořil florentskou akademii, měl jeden společný cíl: přímou a osobní zkušenost kontemplance Boha. S kontemplací je spojena teorie nesmrtnosti individuální duše, kterou zastávali všichni filosofové platónské tradice ještě před tím, než se stala jedním z katolických dogmat po Lateránském koncilu v roce 1513.<sup>31</sup> Nesmrtnost duše je

---

<sup>30</sup> EN 1156b, s. 8-14.

<sup>31</sup> Vývoj problému nesmrtnosti duše uvnitř katolické církve je krátce shrnut Sousedíkem: „Připomeňme si (...), že v knihách Starého a Nového zákona není pojem duše, jak mu rozumí pozdější křesťanská tradice, jasně vyjádřen. K jeho filosofickému zpřesnění a pojmovému „vyztužení“ použili církevní otcové ovlivnění platonismem filosofické aparatury pocházející z této myšlenkové tradice. Dospěli tím k představám blízcím se dualismu, podle něhož je duše jedna substance, která je nějakým způsobem obsažena v druhé substanci, jíž je tělo. Takové pojetí věci nevystihovalo ovšem dost dobře ráz biblické antropologie. Na rozdíl od církevních otců přiklonili se theologové vrcholného středověku více k nauce Aristotelově. Aristotelův pojmový pár "látka, forma" jim umožnil pochopit duši jako formu těla a přimknout se díky tomu (v kritickém odstupu od dualistického kontrastování duše a těla) blíže k historickému smyslu biblického textu. Stinnou stránkou věci bylo, že pojala-li se duše jako forma, nebylo v rámci aristotelské soustavy snadno obhájit její nesmrtnost. (...) Ústřední pravdou křesťanské víry je (...) zmrtvýchvstání, nikoli nesmrtnost. Rozumový důkaz nesmrtnosti byl vítaným, ale ne nezbytným doplňkem křesťanské věroučné soustavy. Situace se změnila v patnáctém století, kdy humanistický zájem o prameny nastolil otázku po historicky autentickém smyslu Aristotelovy antropologie. Ujasnilo se např., že Tomášova nauka o duši je do značné míry originálním příspěvkem tohoto autora, ale že původnímu smyslu aristotelské nauky má asi blíže buď Averroes (jehož výklad přijalo tehdy za svůj více v Padově působících lékařů a filosofů) nebo snad Alexander z Afrodisiady (jehož vliv zesílil, když r. 1490 vyšlo jeho dílo tiskem). Probuzení humanistického zájmu o prameny s sebou přinášelo vedle zájmu o historického Aristotela také – a snad ještě ve větší míře – zájem o Platóna. Nejpřednějším představitelem italského



i centrálním tématem Ficinova nejdůležitějšího díla *Theologiae platonicae de immortalitate animorum*.<sup>32</sup> Kontemplace je postupný vzestup duše, jehož cílem je přímé poznání Boha. Přestože Ficino si je stejně jako novoplatonici vědom toho, že přímá zkušenost Boha je během pozemského života možná pouze na krátkou chvíli a pro malý počet nejmoudřejších lidí, tato možnost je otevřena všem. Avšak bez lásky není možné Boha dosáhnout, jen je problematické pochopit, jakou lásku má Ficino na mysli, neboť ve svých spisech používá pouze latinský termín „amor“ nebo italský „amore“, za kterým se může skrývat řecký význam termínů *filia*, *agapé*, *erós* nebo *charis*. V komentáři dialogu *Faidros* Ficino jasně odkazuje na pavlovskou lásku jako *charis*, která je totožná s Ficinovou láskou, bez níž není možno dosáhnout spojení s Bohem:

„Solus certe nos amor patriae celesti restituit copulatque cum deo (...). Quod quidem per Paulum Apostolum summopere confirmatur, ubi caritatem donis omnibus quantumlibet divinis extra controversiam anteponit.“<sup>33</sup>

Podle Kristellera pojem přátelství a *charis* jsou u Ficina totožné s láskou, která je možná jak mezi mužem a ženou, tak mezi lidmi stejného pohlaví, neboť pro Ficina láska nezahrnuje sensualitu.<sup>34</sup>

Na závěr je nutno zdůraznit, že láska k druhému člověku byla pro Ficina nemyslitelná bez přímé zkušenosti s Bohem. Ficino neodmítal sexuální lásku, ale zaměřil se hlavně na lásku nebeskou, která je založena na vztahu jednotlivce k Bohu. Božská láska, kterou Ficino definoval na základě Platónova učení o erótu, tvoří důležitou část Ficinova filosofického systému. Teorie lásky ovlivnila mnoho

---

renesančního platonismu byl, jak známo, Marsilio Ficino (†1499), jehož slavné dílo *Platónská theologie o nesmrtnosti duší a věčné blaženosti* vzniklé v šedesátých letech patnáctého století programově hájí platónskou nauku o nesmrtnosti proti soudobým averroistům i – jak je Ficino nazývá – alexandrinistům (tj. stoupcům Alexandra z Afrodisiady). V přiosťující se napětí mezi stoupenci různých názorů na otázku nesmrtnosti svolal papež Julius II. r. 1515 pátý lateránský koncil, na němž shromáždění biskupové podporovány stoupenci ficinovského platonismu vyhlásili tezi o nesmrtnosti lidské duše za článek víry.“ Sousedík, s. 48-50.

<sup>32</sup> V českých zemích nalezneme zmínky o nesmrtnosti duše u Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic (1461-1510) a Jana Šlechty ze Všehrd (1466-1525) SOUSEDÍK, s. 46-47. KRISTELLER 1968, s. 208.

<sup>33</sup> FICINO, Commentaries on Plato 2008, s. 53.

<sup>34</sup> KRISTELLER 2005, s. 297-298.

umělců v rozmezí mezi 15. – 16. stoletím, mezi nimiž jsou Lorenzo de' Medici, Michelangelo, kteří převzali Ficinův termín „platonická láska“. Komentář k Symposiu ovlivnil významné autory, jakými byli Pico della Mirandola, Leone Ebreo, Francesco Patrizi, Giordano Bruno a také Bembo a Castiglione, jehož Cortegiano (Dvořan) pojednává o platonické lásce podle Ficinova vzoru. Avšak postupně začal význam kontemplace upadat a z platonické lásky se stala „pokrytecká maska rafinované sexuální vášně“.<sup>35</sup>

## Summary

Ficino's term „Platonic love“ was misunderstood in later uses so it is important to remember the importance of metaphysics and God in this concept. Inside „Platonic love“ we can find different aspects of love that were expressed in the Greek terms *philia*, *agape*, *eros* or *charis*. In particular, pointed out are the importance of love as *philia* and as *eros*. Love as *philia* is friendship which connected members of Florence Academy and love as *eros* is the desire for a common goal of all members, i.e. God.

## Bibliografie

- ALLEN, M. J. B. Cosmogony and love: the role of Phaedrus in Ficino's "Symposium" Commentary. *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1980, vol. 10, s. 131-153.
- ARISTOTELE. *Etica Nicomachea*. 3. vyd. Roma-Bari: Laterza, 2003. 556 s. ISBN 88-420-5750-9.
- ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. 2. vyd. Praha: Petr Rezek, 2009. 493 s. ISBN 80-901796-7-3.
- CORTI, Maria. *Scritti su Cavalcanti e Dante*. 1. vyd. Torino: Einaudi, 2003. 399 s. ISBN 88-06-15898-8.
- DE LIBERA, Alain de. *Středověká filosofie. Byzantská, islámská, židovská a latinská filosofie*. 1. vyd. Praha: Oikúmené, 2001. 551 s. ISBN 80-7298-026-2.
- ERMETE TRISMEGISTO. *Corpus Hermeticum*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002. 375 s. ISBN 88-17-12648-9.
- FICINO, Marsilio. *Teologia Platonica*. Vol 1. Bologna : Zanichelli, 1965, 415 s.
- FICINO, Marsilio. *Teologia Platonica*. Vol 2. Bologna : Zanichelli, 1965, 466 s.
- FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 1. vyd. London: Shephard-Walwyn, 1975. 248 s. ISBN 0-85683-010-0.
- FICINO, Marsilio., *Commentaries on Plato, v.1. Phaedrus and Ion*. Přeložil Michael J. B. Allen. Cambridge: Harvard University Press, 2008. 269 s. ISBN 978-0-674-03119-7.

---

<sup>35</sup> KRISTELLER 2005, s. 58.

- FICINO, Marsilio., *Commentary on Plato's "Symposium" on Love*. Přeložila Sears Jayne. 2. vyd. Dallas: Spring Publications, 1985. 213 s. ISBN 0-88214-601-7.
- FICINO, Marsilio., *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. 1. vyd. Milano: ES, 1998. 166 s. ISBN 88-7710-400-7.
- GARIN, Eugenio. *La cultura filosofica del rinascimento italiano. Ricerche e documenti*. 2. vyd. Firenze: Sansoni, 1979. 509 s.
- HANKINS, James. *Plato in the Italian Renaissance*. Vol. 1. Leiden: Brill, 1990. 366 s. ISBN 90-04-09161-0.
- HIBBERT, Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 388 s. ISBN 80-7106-201-4.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. 2. vyd. Roma: Donzelli, 2005. 288 s. ISBN 88-7989-966-X.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. 2. vyd. Firenze: Le Lettere, 1988. 522 s. ISBN 88-7166-903-7.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2007. 208 s. ISBN 978-80-7021-832-7.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Studies in Renaissance thought and letters*. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1956, 680 s.
- KRISTELLER, Paul Oskar. The European Significance of Florentine Platonism. *Medieval and Renaissance Studies: Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, 1968, s. 206–29.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Florentské letopisy*, 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 500 s.
- NARDI, Bruno. *Dante e la cultura medievale*. Roma-Bari: Laterza, 1985. 347 s. ISBN 88-420-2530-5.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno*. Vallecchi editore, Firenze 1942. 601 s.
- RAFFI, Alessandro. *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal "Convivio" al "De vulgari eloquentia"*. 1. vyd. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2004. 258 s. ISBN - 88-498-0911-5.
- REALE, Giovanni. *Eros demone mediatore e il gioco delle maschere nel "Simposio" di Platone*. 1. vyd. Milano: Tascabili Bompiani, 2005. 282 s. ISBN - 88-452-3471-1.
- SOUSEDÍK, Stanislav. *Filosofie v českých zemích mezi středověkem a osvícenstvím*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1997. 295 s. ISBN 80-7021-145-8.



# **Teologická hermeneutika v katolíckej interpretácii 20. storočia**

Daniel Slivka

## **Theological Hermeneutics in the Catholic Interpretation in the 20. Century**

***Abstract:** At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Theological Hermeneutics in the Catholic tradition was directed by documents of Council of Trident and the First Vatican Council. Under the influence of various hardships and philosophies of modern times, Theological Hermeneutics preserved rules originating from the stance of the Catholic Church which retained more defensive character. As the consequence of such approach, the Church lost active touch with the era, its culture and contact with social questions. The Second Vatican Council represented fundamental change in the hermeneutics. After the council, theological sphere of hermeneutics in the Catholic tradition focused on two lines. The first one deals with interpretation of the documents of the Second Vatican Council and Magisterium of the Catholic Church. The second line is called Biblical Hermeneutics and deals with the interpretation of biblical texts.*

***Key words:** Hermeneutic and Hermeneutics, Interpretation, Catholic Interpretation and Hermeneutic, Philosophical Hermeneutics, Second Vatican Council, Theological Hermeneutic, Biblical Hermeneutic.*

***Contact:** University of Prešov in Prešov, Faculty of Greek – Catholic Theology, Department of Historical Sciences, Slovakia, e-mail: dany@unipo.sk*

## **Úvod**

Teologická hermeneutika v katolíckej interpretácii 20. storočia sa delí na dve časti. Prvú časť tvorí teologicko - biblická hermeneutika, ktorá sa dotýkala tradičných interpretačných zásad zo stredoveku pod vplyvom dogmatických rozhodnutí Tridentského (1545-1563)<sup>1</sup> a Prvého vatikánskeho koncilu (1869-1870).<sup>2</sup> Tieto

---

<sup>1</sup> Porov.: PESCH, Oto. Hermann. *Druhý vatikánsky koncil 1962 – 1965*. Praha: Vyšehrad, 1996, s. 41.

zásady sa prvej polovici 20 storočia pod vplyvom hnutí v Katolíckej cirkvi však začali modifikovať, čo sa na oficiálnej úrovni prejavilo v troch pápežských encyklikách *Providentissimus Deus* (1893), *Spiritus Paraclitus* (1920) a *Divino afflante Spiritu* (1946). Druhú časť tvorí Obdobie Druhého vatikánskeho koncilu (1962 – 1965) až po súčasnosť. V tomto období dochádza zmenám v teórii katolíckej interpretácii a k jej rozvoju v rôznych oblastiach.

Teologickú oblasť hermeneutiky tvorí interpretácia biblických a teologických textov, dokumenty Magistéria Katolíckej cirkvi a iné dokumenty.<sup>3</sup> Preto sa oblasť katolíckej teologickej hermeneutiky v 20. storočí môže rozdeliť na:

- Obdobie pred Druhým vatikánskym koncilom
- Obdobie po Druhom vatikánskom koncile

### **Obdobie pred Druhým vatikánskym koncilom**

V Katolíckej cirkvi bol Tridentský koncil (1545-1563) reakciou na tieto protestantské tendencie a formuloval podmienky pre biblickú a teologickú interpretáciu potvrdením teórie dvoch prameňov kresťanskej viery: Písma a Tradície.<sup>4</sup> Biblia a kresťanská tradícia spolu reprezentujú zdroje pre autentickú kresťanskú vieru a teológiu.<sup>5</sup> Delenie bolo následkom protestantskej reformačnej zásady – „*Sola Scriptura*,“ Všetky doterajšie hermeneutické princípy sa tradovali a používali.

Tridentský koncil ako XIX. všeobecný cirkevný snem zvolal pápež Pavol III., ktorý počas svojho pontifikátu<sup>6</sup> začal duchovnú obnovu Európy. S pomocou

---

<sup>2</sup> Porov.: SVOBODA, R. První vatikánský koncil (1869-1870). In: DOKUMENTY PRVÉHO Vatikánskeho koncilu. Praha : Křystal OP, 2006.

<sup>3</sup> Porov.: BORŽÍK, Š. Hermeneutika. In: TYROL, A. a i. (zost.): *Dokument PBK Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie konanej na Katecheticko-pedagogickej fakulte sv. Ondreja ŽU v dňoch 23.- 25. októbra 1997. Ružomberok: Edis, 1998, č. 1., s. 66.

<sup>4</sup> Porov.: JEANROND, Werner, G. *Hemeneutyka teologiczna*. Krakow: WAM, 1999, s. 50.

<sup>5</sup> Prov.: KARDIS, M. Prvokresťanská tradícia – prameň Pavlovej teológie. In: *Theologos – Theological revue*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008, roč. X., č. 2, s. 206-215.

<sup>6</sup> Porov.: JANÁČ, Peter. *Kristus žije v dejinách Cirkvi*. Trnava : SSV, 1993, s. 143.

rehoľných rádov podnikal jednotlivé kroky, ktoré postupne Katolíckej cirkvi dali nové smerovanie.<sup>7</sup>

Na biblickom - teologickom poli Tridentský koncil priniesol tri dekréty:<sup>8</sup>

V oblasti teologickej interpretácie sa stanovili kľúčové body:

- Božie zjavenie sa nachádza v písomnej forme (písaná tradícia) – Sväté písmo a v nepísanej forme – Tradícia (ústne podanie)
- Primárnym autorom Písma je Boh
- Explicitne sa definoval kánon biblických kníh – Vulgáta
- Výklad Písma má byť v súlade s Magistériom Cirkvi, ktorá správne vykladá zmysel Písma
- Pri výklade Písma sa má viesť a brať do úvahy jednomyselná zhodnosť s cirkevnými otcami
- Vydávanie a publikovanie Písma svätého a náboženskej literatúry má byť opatrené poznámkami a vysvetlivkami a nesmie sa vydávať bez súhlasu ordinára.

Tridentský koncil explicitne definoval katolícku náuku, pretože vplyvom reformácie bola spochybňovaná. Položili sa základy, na ktorých neskôr staval Prvý vatikánsky koncil, a ktoré sa neskoršie premietli aj do jednotlivých článkov vieroučnej konštitúcie o Božom zjavení Dei Verbum. Mnohé z nich ostali s úpravami naďalej platné aj po Druhom vatikánskom koncile.

Koncom 19. storočia dochádza k nástupom vedeckého pokroku sa menilo myslenie ľudí, ale aj spôsob ich života.<sup>9</sup> Nové technické objavy spustili vlnu priemyselnej revolúcie, tým vzniká nová triedna vrstva robotníkov, ktorí sa zdržujú pri továrňach. V tomto období pápež Pius IX. zvolal 8. decembra 1869 v poradí už XX. všeobecný snem vo Vatikáne, ktorý sa nazýva Prvý vatikánsky snem,<sup>10</sup> ktorý priniesol dve dôležité konštitúcie: Dei Filius a Pastor aeternus.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Porov.: ŠMÁLIK, Š. *Boží ľud na cestách*. Bratislava : Lúč, 1997. s. 457.

<sup>8</sup> Porov.: SZLAGA, J. a i. *Wstęp ogólny do Pisma świentego*. Poznań–Warszawa: Pallottinum, 1986, s. 291-292.

<sup>9</sup> Porov.: SVOBODA, R. *DOKUMENTY PRVÉHO VATIKÁNSKEHO KONCILU*. Praha: Krystal OP, 2006, První vatikánský koncil (1869-1870). s. 5.

<sup>10</sup> Porov.: SVOBODA, R. *DOKUMENTY PRVÉHO VATIKÁNSKEHO KONCILU*. Praha : Krystal OP, 2006, První vatikánský koncil (1869 - 1870). s. 10-11.

V dokumentoch obnovuje dekréty Tridentského koncilu ohľadom výkladu a interpretácie Svätého písma sa nieslo skôr v pozitívnom duchu, čo nasvedčovali nasledujúce dva dôvody. Prvý dôvod bol nesúhlas s názorom tých, ktorí tvrdili, že dekréty Tridentského koncilu mali len hodnotu disciplinárnu. Druhým dôvodom bolo, aby sa špecificky rozlíšilo medzi dogmatickou interpretáciou daného textu ktorú predkladá Cirkev a dogmou, ktorá učením Magistéria je zahrnutá v danom texte.<sup>12</sup>

Obidva koncily priniesli jasné zásady teologickej a biblickej interpretácie Písma v Cirkvi. Veľkú úlohu tu zohrali najmä už spomínané tri dekréty Tridentského koncilu. Obdobie po Tridentskom koncile prinieslo rozvoj exegézy v Katolíckej cirkvi, pričom sa tradovali aj hermeneutické zásady z minulosti, hlavne zásady stredovekej hermeneutiky. Tie sa uplatňovali v hľadaní biblických zmyslov Písma.<sup>13</sup> Dôležitosť týchto zásad potvrdil aj dokument Pápežskej biblickej komisie Interpretácia Biblie v Cirkvi v roku 1993 tým, že v kapitole Problémy hermeneutiky uvádza časť: Zmysly inšpirovaného Písma.<sup>14</sup>

20. storočie už bolo poznačené prácami mnohých biblických bádateľov i encyklikami pápežov, ktorí usmerňovali jednotlivé otázky výkladu a interpretácie Svätého písma v Cirkvi. Ďalší vývoj v biblickom zmysle pokračoval encyklikou z roku 1893 Providentissimus Deus v čl. 122-125, encyklikou Spiritus Paraclitus z roku 1920 čl. 453-487 a encyklika Divino Afflante Spiritu z roku 1943. V čl. 547-561 hovorí o kritériách nachádzania biblického zmyslu (interpretácie v literárnom a duchovnom zmysle), spomína literárny a duchovný zmysel. Ďalšou encyklikou, ktorá sa v čl. 611-618 venuje biblickej hermeneutike bola ešte do Druhého vatikánskeho koncilu bola Humani generis z roku 1950.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Porov.: DOKUMENTY PRVÉHO VATIKÁNSKEHO KONCILU. Praha: Krystal OP, 2006, s. 100.

<sup>12</sup> Porov.: GLOWA, S., BIEDA I. *Breviarium Fidei*. Poznaň : Księgarnia Św. Wojciecha, 2001, s. 118.

<sup>13</sup> Porov.: KALATA, D. *Hermeneutika*. Bratislava: Dobrá kniha, 2003, s. 15-17.

<sup>14</sup> PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA *Interpretácia Biblie v Cirkvi*, 1993, Spišská kapitula – Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 82-89.

<sup>15</sup> Porov.: SZLAGA, J. a i. *Wstęp ogólny do Pisma świentego*. Poznaň – Warszawa :



- Encyklika *Providentissimus Deus* (1893): Pre teologickú hermeneutiku je dôležitá druhá časť dokumentu má názov Interpretácia Svätého písma. Skladá sa z týchto kapitol: Všeobecné princípy, Pomocné vedy, Pochopenie faktov vo svetle prírodných vied a Interpretácia historických faktov.<sup>16</sup> V prvej kapitole Všeobecné princípy sa poukazuje na stále princípy, ktoré vznikli prínosom cirkevných otcov a ktoré vytýčil Prvý vatikánsky koncil v kontinuite Tridentského koncilu. Píše sa, že ak nie je ustálený zmysel biblických textov je potrebné držať sa analógie fidei, ktorá tvorí harmóniu medzi zjavenými pravdami. Ako prvú zásadu dokument prízvukuje, že Boh je jediným autorom Písma, teda prameňom učenia, ktoré bolo zverené Cirkvi. Druhou zásadou je zhodnosť cirkevných otcov pri interpretácii daného textu, kde v súčasnosti je potrebné brať do úvahy aj názor iných exegetov, zvlášť a osobitne katolíckych.<sup>17</sup> Encyklika *Providentissimus Deus* reaguje na útoky proti katolíckej interpretácii kníh Svätého Písma z pohľadu racionalistickej vedy. V tejto dobe poznačenej proti viere Cirkvi dokument vytyčuje nové smerovanie biblických vied. „*Týmto dokumentom sa začala nová éra v oblasti katolíckeho biblického bádania. Preto sa označuje ako magna charta biblických štúdií.*“<sup>18</sup>
- Encyklika *Spiritus Paraclitus*: Nadväzuje na encykliku pápeža Leva XIII. *Providentissimus Deus*. Na začiatku aj ona pripomína Florentský, Tridentský a Prvý vatikánsky koncil. Dokument chce vysvetliť tvrdenia v dokumente *Providentissimus Deus* o vzťahoch v Písme týkajúcich sa historických relácií. Vníma učenie dominikána M. J.

---

Pallottinum, 1986. s. 293-301.

<sup>16</sup> Porov.: GLOWA, S., BIEDA I. *Breviarium Fidei*. Poznaň: Księgarnia Św. Wojciecha, 2001, s. 120-124.

<sup>17</sup> Porov.: GLOWA, S., BIEDA I. *Breviarium Fidei*. Poznaň: Księgarnia Św. Wojciecha, 2001, s. 120.

<sup>18</sup> HERIBAN, Josef. *Príručný lexikón biblických vied*. Rím: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1992, s. 862.

Lagrange OP.<sup>19</sup> Dokument zdôrazňuje, že predstavené teologicko - biblické interpretácie k usmerneniam, ktoré používal Hieronym je potrebné dodržiavať aj v riešení historických a prírodovedeckých faktoch.<sup>20</sup>

- Encyklika *Divino afflante Spiritu*: Dokument vyšiel v prvom rade, ako reakcia na rôzne polemiky hlavne v Taliansku, ktoré boli zamerané proti vedeckému štúdiu a interpretácii Biblie. Jednotlivé práce teológov chceli poukázať na kriticko – vedecký výskum, systém a štúdium Písma, pretože jeho interpretáciu považovali za veľké nebezpečenstvo pre Katolícku cirkev. Pápež Pius XII. chcel v nej poukázať na správny vzťah medzi vedeckou exegézou a duchovnou interpretáciou Písma.<sup>21</sup> Tento dokument podáva nové smernice o pravom rozvoji teologických a biblických vied. Pripomína a vykladá zásady už uvedené v encyklike *Providentissimus Deus*. Znova zdôrazňuje, že latinská Vulgáta je oficiálny text Písma, ale nevyžaduje sa, aby preklady do jednotlivých národných jazykov boli pripravované len z nej. Už kvôli samotnému a lepšiemu porozumeniu samotnej Vulgáty prekladatelia používali pôvodné biblické texty v hebrejskom a gréckom jazyku. Encyklika podáva dve dôležité rozhodnutia Magistéria, ktoré exegéti prijali s veľkou vd'ačnosťou. Prvé je, aby sa v biblických textoch jasne a dôkladne definoval slovný (literárny) zmysel, ako ho prekladali mnohí s cieľom odôvodniť duchovný zmysel

---

<sup>19</sup> „Lagrange Marie – Joseph (1855 - 1938) – francúzsky dominikán zakladateľ inštitútu *École biblique a vedeckého časopisu Revue biblique* (porov. BP č. 25). Vedný odbor: exegéza a komentáre k evanjeliám a Pavlovým listom; teológia, geografia Nového zákona; textová a historická kritika; história semitských náboženstiev a judaizmu pred Kristom; synoptické evanjeliá. Bol priekopníkom katolíckeho vedeckého bádania v oblasti Biblie. Výsledkom jeho dlhoročného odborného štúdia je 1786 vedeckých prác. (Porov. BP č. 201; pozri aj č. 382.)“ HERIBAN, Josef. *Príručný lexikón biblických vied*. Rím : Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1992, s. 1223.

<sup>20</sup> HERIBAN, Josef. *Príručný lexikón biblických vied*. Rím : Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1992, s. 948.

<sup>21</sup> Porov.: PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*, 1993, Spišská kapitula – Spišské Podhradie : Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 12-13.

biblického textu. Druhé rozhodnutie je dôležitejšie, pretože poukazuje na rešpektovanie literárnych druhov, prvkov v jednotlivých knihách a ich častiach Písma.<sup>22</sup> Encyklika „*Divino afflante Spiritu* chce katolícku interpretáciu Biblie brániť pred útokmi, ktoré sú zamerané proti používaniu vedeckých metód exegémi a chceli by presadiť nie vedeckú exegézu, ale tzv. „špirituálny“ výklad Svätého písma.“<sup>23</sup>

Encyklika *Divino afflante Spiritu* priniesla veľa nových možností z hľadiska interpretácie Písma. Metódy, ktoré sa používali v jazykovedných a literárnych vedách<sup>24</sup> sa začali uplatňovať na texte Písma. Dosiahol sa tak rast katolíckej biblickej vedy a exegézy s napojením na protestantský a židovský vedecký výklad Písma. Predstavené vedecké štúdie, ktoré začali týmto rozvojom vznikajú je o nich veľký záujem až dodnes v ich uplatnení v homíliách a vo farských katechézach. Závety encykliky ostávajú platné i v súčasnej dobe.<sup>25</sup> Aj keď pokrok vo výskume biblických otázok mnohé problémy vyriešil, súčasne priniesol ďalšie, ktoré sú predmetom vedeckého výskumu biblických vied. V tomto smere sa koncom 20. storočia poukázalo aj na problém v interpretácii Písma, ktorý spočíva rôznorodosti výkladov t.j. konflikte interpretácií. Bola otvorená otázka v správnom používaní vedeckých metód a výkladov pri interpretácii Biblie, ktorá by najlepšie zodpovedala poslaniu exegézy v Cirkvi.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Porov.: GLOWA, S., BIEDA I. *Breviarium Fidei*. s. 137; SZLAGA, J. a i.: *Wstęp ogólny do Pisma świentego*. s. 297.

<sup>23</sup> PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA *Interpretácia Biblie v Cirkvi*, 1993, Spišská kapitula – Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 11.

<sup>24</sup> Porov.: GAVURA, J. *Umelecké literárne stratégie a interpretácia*. In: *Studia humanitatis Ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace II*. FF Ostravské univerzity : Ostrava, 2009, s. 159-173.

<sup>25</sup> Porov.: VARGA, S.: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. In: TYROL, A.: *Dokument PBK Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie konanej na Katecheticko-pedagogickej fakulte sv. Ondreja ŽU v dňoch 23-25. októbra 1997. Ružomberok: Edis, 1998, č. 1., s. 7-9.

<sup>26</sup> Porov.: PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA *Interpretácia Biblie v Cirkvi*, 1993, Spišská kapitula – Spišské Podhradie : Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 33-34.

## Obdobie po Druhom vatikánskom koncile

Druhý vatikánsky koncil vyšiel z Cirkvi, ktorá v rôznych ťažkostiach pod vplyvom novoveku zachovávala obranný charakter. Tým, že sa stiahla do seba, chránila sa pred veľkým poškodením novovekých vplyvov a filozofií začínajúc osemnástym storočím. Daň, ktorá z toho vznikla, predstavovala to, že Cirkev stratila živý styk s dobou, jej kultúrou a kontaktom so spoločenskými otázkami. Cirkev si zachovala pravú vieru, organizačný systém, ale od najdôležitejších otázok bola oddelená. K tomu prispel aj teológ H. U. von Balthasar v roku 1952 dielom *Schleifen der Bastionen* (Búranie hradieb).<sup>27</sup>

Pri príprave koncilu hral kľúčovú úlohu dva termíny: ekumenický koncil a aggiornamento. V prejave ohlasujúci ekumenický koncil pápež vnímal ako koncil univerzálnej cirkvi t.z., že myslel na rímskokatolícku cirkev a cirkvi s ňou zjednotené. Pojem ekumenický koncil sa nerezervoval len na koncily reprezentujúce celé kresťanstvo a ani nešlo o prekonávanie rozkolov medzi cirkvami. K objasneniu otázky došlo až 30. októbra 1959, kde sa na tlačovej konferencii spresnili pozvania oddelených cirkví ako pozorovateľov na koncil.<sup>28</sup> Druhým kľúčovým termínom bolo „aggiornamento“<sup>29</sup> – zosúčasnenie. Ján XXIII.

---

<sup>27</sup> Porov.: LEHMANN, Karl. Evangelium a dialog – duše koncilní obnovy. In: *Teologické texty*, roč. VI., 1995, č. 5, s. 153.

<sup>28</sup> V období prípravných komisií pápež založil Sekretariát pre jednotu kresťanov, kde novovymenovaného kardinála A. Beu (rektora Pápežského biblického inštitútu) za predsedu a poveril ho riadením úradu. V úrade bolo veľa biskupov z iných krajín ako Taliansko, čo nepriamo čelilo tlaku kúrie. Pozorovatelia na koncile práve prostredníctvom toho úradu sa mohli podieľať podnetmi a návrhmi na zvolanom koncile. Ich dôležitosť bola vyzdvihnutá tým, že na koncile dostali najlepšie miesta. Porov.: PESCH, O. H. *Druhý vatikánsky koncil 1962-1965*. Praha : Vyšehrad, 1996, s. 64, 73-74.

<sup>29</sup> Aggiornamento – slovo z obchodného prostredia. Aggiornare znamená dať účtovnícke knihy a doklady do súčasného stavu. Pápež vnímal veci vychádzajúce z ľudského ustanovenia v Cirkvi sa má prispôsobovať dobe. To sa ukazuje napr.: v revízii CIC v roku 1983 („Zriadil komisiu pre úpravu cirkevného práva.“ JUDÁK, V. *Dejiny mojej Cirkvi*. s. 195.) zjednodušená organizačná štruktúra rímskej kúrie, v denníku *Osservatore Romano* odstránil dvorný štýl oslovovania pápeža a iné. V tomto smere úspešne pokračoval aj jeho nástupca pápež Pavol VI. Porov.: PESCH, O. H.: *Druhý vatikánsky koncil 1962-1965*. s. 66. Jána XXIII. nazývajú aj pápežom aggiornamento. Porov.: JANÁČ, P. *Kristus žije v dejinách Cirkvi*. Trnava : SSV, 1993, s. 125.

vychádzal z presvedčenia, že viera má voči svetu povinnosť, prijímať otázky sveta, problémy a zmeny ako vlastné otázky Božieho ľudu s cieľom pričiniť sa o rast Katolíckej cirkvi, obnovu mravov, a prispôsobenie cirkevnej sféry dnešným časom.<sup>30</sup> Pre pápeža pojem „*znamená predovšetkým vnútornú obnovu cirkvi, to jest: obnovu a oživenie viery a života spoločenstvi v cirkvi. Viera a kresťanský život sa majú stať vecí „dne“ dnešných vecí, a nikoli více méně pěknou tradicí, která už není s to utvářet přítomnost a budoucnost.*“<sup>31</sup> to neznamena, že viera sa obmedzí len na poznatky, ale viera a kresťanský život vytvoria k svetu kladný a pravdivý vzťah, lebo sa realizujú vo svete a v dobe.<sup>32</sup> Problém nastáva pri vieroučných článkoch – dogmách, ktoré sa môžu vnímať aj tak, že sa im už v modernej dobe nerozumie a nemôžu tak otvárať cestu k spásu. Je isté, že takto sa problém nemôže vnímať. Pápež ako teológ by nechcel nejako meniť dogmy, pretože dogmy predávajú vieroučný obsah. Vinára sa otázka, do akej miery môže „aggiornamento“ vplývať na dogmu ak ide o prispôsobenie a kde sú hranice. Na koncile to spôsobilo ťažkosti a poukázalo na zdanlivo slabú stránku termínu aggiornamento.<sup>33</sup>

Koncil sa zamerával hlavne na tri základné oblasti, ktoré boli jeho stredobodom. Sú to vnútro - cirkevná obnova, nové ekumenické zblíženie a zmenený vzťah k svetu.<sup>34</sup> Koncil mal štyri zasadacie obdobia. Všetky dokumenty boli formulované v tomto duchu. Druhý vatikánsky koncil schválil šestnásť dokumentov,<sup>35</sup> ktoré sú rozdelené na tieto právne formy:

---

<sup>30</sup> Porov.: ŠMÁLIK, Š. *Boží ľud na cestách*. Bratislava : Lúč, 1997. s. 757.

<sup>31</sup> PESCH, O. H. *Druhý vatikánsky koncil 1962 – 1965*. Praha : Vyšehrad, 1996, s. 66.

<sup>32</sup> Kládol sa dôraz na spôsob a formu hlásania depositum fidei – pravdy, ktoré sú obsiahnuté v náuke, pričom sa zachováva rovnaký zmysel a význam. Porov.: <sup>32</sup> KASPER W.: *Dogma pod Božím slovom*. Praha: Vyšehrad, 1996, s. 52; TIRPÁK, P.: *Odovzdávanie viery v rodine ako edukačný proces*. In: *Školská a mimoškolská katechéza v európskej edukačnej štruktúre*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008.

<sup>33</sup> Porov.: PESCH, O. H.: *Druhý vatikánsky koncil 1962-1965*. Praha : Vyšehrad, 1996, s. 65 – 68; SLODIČKOVÁ, M. *Liturgická formácia prostredníctvom prostriedkov spoločenskej komunikácie*. In: *Katecheze a pastore: formování identity v mediálním světe*. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra spoločenských vied, oddelení kresťanské výchovy, 2008.

<sup>34</sup> LEHMANN, Karl. *Evangelium a dialog – duše koncilní obnovy*. In: *Teologické texty*, roč. VI., 1995, č. 5, s. 151.

<sup>35</sup> Porov.: JURKO, Josef. a seminaristi: *Synopsa dokumentov II. vatikánskeho koncilu*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 1998, s. 7.

Štyri konštitúcie, deväť dekrétov a tri deklarácie.<sup>36</sup>

Konštitúcie:

- Dogmatická konštitúcia o Cirkvi - Lumen Gentium
- Dogmatická konštitúcia o Božom zjavení - Dei Verbum
- Konštitúcia o posvätnnej liturgii - Sacrosanctum Concilium
- Pastorálna konštitúcia: O Cirkvi v modernom svete - Gaudium et Spes

Dekréty:

- Dekrét o prispôsobení a obnove náboženského života - Perfectae Caritatis
- Dekrét o výchove kňazov - Optatum Totius
- Dekrét o službe a živote kňazov - Presbyterorum Ordinis
- Dekrét o laickom apoštoláte - Apostolicam Actuositatem
- Dekrét o pastierskom úrade biskupov v Cirkvi - Christus Dominus
- Dekrét o ekumenizme - Unitatis Redintegratio
- Dekrét o katolíckych cirkvách východného obradu - Orientalium Ecclesiarum
- Dekrét o misionárskej činnosti Cirkvi - Ad Gentes
- Dekrét o masmediálnej komunikácii - Inter Mirifica
- Deklarácie:
  - Deklarácia o náboženskej slobode - Dignitatis Humanae
  - Deklarácia o vzťahu medzi Cirkvou a nekresťanskými náboženstvami - Nostra Aetate
  - Deklarácia o kresťanskej výchove - Gravissimum Educationis

Po 20 rokoch v roku 1985 zvolal pápež Ján Pavol II.<sup>37</sup> biskupskú synodu z dôvodu správnej interpretácie dokumentov Druhého vatikánskeho koncilu. Veľkú úlohu v tejto teologickej oblasti interpretácie zohrali osobnosti takzvanej –

---

<sup>36</sup> Porov.: JANÁČ, Peter. *Kristus žije v dejinách Cirkvi*. Trnava : SSV, 1993, s. 147. Porov.: [www.kbs.sk](http://www.kbs.sk) dokumenty a vyhlásenia/dokumenty druhého vatikánskeho koncilu; Porov.: JURKO, J. a seminaristi: *Synopsa dokumentov II. vatikánskeho koncilu*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 1998, s. 7.

<sup>37</sup> Ján Pavol II. (1978 - 2005) Porov.: [www.kbs.sk](http://www.kbs.sk) Tým, že prijal meno po predchádzajúcich pápežov Janovi XXIII. a Pavlovi VI. ukázal líniu v ktorej pokračoval. Porov.: LEHMANN, K.: *Evangelium a dialog – duše koncilní obnovy*. In: *Teologické texty*, roč. VI., 1995, č. 5, s. 153.

„hermeneutiky kontinuity, s dôrazom na diachronickú súdržnosť s celou katolíckou tradíciou“ H. de Lubac SJ, H. U. von Balthasar a J. Ratzinger. V tomto roku sa pripomenulo aj dvadsať rokov od ukončenia koncilu a synoda schválila šesť princípov správnej interpretácie:<sup>38</sup>

1. Každý úryvok alebo celý dokument musí byť interpretovaný v kontexte ostatných dokumentov, aby sa správne pochopilo integrálné učenie koncilu.
2. Koncilové konštitúcie sú hermeneutickým kľúčom k ostatným koncilovým dokumentom, dekrétom a deklaráciám.
3. Pastoračný obsah v dokumentoch nesmie byť postavený do opozície alebo oddelený k doktrinalnému obsahu.
4. V žiadnom prípade sa nesmie stavať do protikladu duch a litera Druhého vatikánskeho koncilu.
5. Interpretácia koncilu musí byť v súlade s kontinuitou s veľkou tradíciou Cirkvi vrátane predchádzajúcich uskutočnených koncilov.
6. Druhý vatikánsky koncil má byť akceptovaný ako výklad a zhodnotenie súčasných problémov.

### **Dokument Pápežskej biblickej komisie: Interpretácia Biblie v Cirkvi**

Porozumenie, výklad a pochopenie biblického textu zahŕňa širokú oblasť interpretačných metód a prístupov. Nové metódy a prístupy prinášajú nielen rozhl'ad a otvorenosť, ale aj určité riziká. Množstvo interpretačných metód nespôsobuje dezorientáciu, ale stav, kde sa tvorí celkové porozumenie biblickému textu. Cez tieto metódy a prístupy sa prekonáva vzdialenosť medzi textom Písma a čitateľom. Je to systém tzv. hermeneutického kruhu alebo štvoruholníka, kde metódy a prístupy prispievajú k celkovému a plnšiemu porozumeniu Písma. Úplné porozumenie biblického textu predstavuje pre exegetov „bádateľský ideál“.<sup>39</sup> „Každá exegéza textov je povolaná, aby bola dopĺňaná hermeneutikou v jej najnovšom

---

<sup>38</sup> Porov.: DULLES A. Druhý vatikánsky koncil – mýtus a realita. In: *Teologické texty*, roč. XIV., 2003, č. 1, s. 32.

<sup>39</sup> Porov.: OEMING, M. *Úvod do biblickej hermeneutiky*. Praha, Vyšehrad, 2001, s. 196-205.

*zmysle slova. Nevyhnutnosť hermeneutiky t. j. interpretácie do dneška nášho sveta nachádza svoje oprávnenie jednak v Biblii, jednak v dejinách jej interpretácie.*<sup>40</sup>

Pre výklad, chápanie a následné porozumenie textu Písma najviac prispieva hermeneutický dokument Pápežskej biblickej komisie *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. V dokumente sú zhrnuté „*možnosti sprostredkované novými metódami a prístupmi, a taktiež snažiť sa presnejšie určiť smer, ktorý najlepšie zodpovedá poslaniu exegézy v katolíckej Cirkvi.*“<sup>41</sup> Dokument je hermeneutickým predĺžením dokumentu Druhého vatikánskeho koncilu, Dogmatickej konštitúcie o Božom zjavení Dei Verbum. Už v úvode k dokumentu biblickej komisie *Interpretácia Biblie v Cirkvi* sa píše, že „*každá doba sa musí pokúsiť svojim vlastným spôsobom nanovo porozumieť sväté knihy.*“<sup>42</sup> Vplyvom vývoja spoločnosti vznikajú analýzy textu z pohľadu súčasných vied filozofie, psychológie, sociológie. Objavili nové metodologické oblasti (metódy a prístupy),<sup>43</sup> možnosti skúmania a nazerania na biblický text, ako je historicko – kritická metóda, nové metódy literárnej analýzy, prístupy humánnych vied,<sup>44</sup> prínos hermeneutiky pre exegézu a podobne. Dokument sa zaoberá nasledujúcimi osobnosťami, ktoré sa zaoberajú modernou filozofickou hermeneutikou a jej prínosom pre biblické myslenie. Nové dimenzie nabrala hermeneutická reflexia dielami F. E. D. Schleiermachera, W. Diltheya a filozofiou M. Heideggera. Na základe týchto poznatkov rôzni autori aplikovali ich výsledky na biblický text. Tak prehľadili použitie súčasnej filozofickej

---

<sup>40</sup> PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Spišská kapitula-Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 80.

<sup>41</sup> PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Spišská kapitula-Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 34.

<sup>42</sup> PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Spišská kapitula-Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 27.

<sup>43</sup> Pod exegetickou metódou sa rozumejú vedecké spôsoby postupu vykladania textov. Kde o prístupoch ide o pohľad a skúmanie biblického textu z určitého hľadiska. Porov.: PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Spišská kapitula-Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995, s. 35.

<sup>44</sup> Porov.: GAVURA, Ján. Teória umeleckého diela 3/Ed. Viera In: Žemberová. - Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, *Etické otázky – estetické odpovede*, s. 61-71; PETRO, Marek. *Školská a mimoškolská katechéza v európskej edukačnej štruktúre*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008. Dekalóg a jeho miesto v katechéze.



hermeneutickej teórie na text Biblie. Preto je potrebné upriamiť dôležitú pozornosť na R. Bultmana, H. G. Gadamera a v súčasnosti aj na P. Ricouera.<sup>45</sup> Je potrebné spomenúť ešte množstvo iných autorov ktorí sa venujú hermeneutickej teológii. napr.: E. Fuchs, G. Ebeling a iní. Ich prínos je na Slovensku zhrnutý v dielach Teológia XX. storočia od R. Gibelliniho, Úvod do hermeneutiky od J. Grondina, Úvod do biblickej hermeneutiky od M. Oeminga, Hermeneutika od D. Kal'atu a v iných dielach týkajúcich sa interpretácie a hermeneutiky.

### **Biblická hermeneutika<sup>46</sup>**

- Noematika: Noematika je prvým dielom hermeneutiky, ktorá sa zaoberá pojmom biblického zmyslu a jeho druhmi. V Príručnom lexikóne biblických vied je noematika definovaná ako: „*noematika (réc. νόημα, noéma = myšlienka, pochopenie), herm. - Odbor biblickej hermeneutiky, ktorý sa zaoberá poznávaním, rozlišovaním triedením biblických zmyslov. Zakladá sa na sémantickej analýze slov a výrazov, pričom sa berie ohľad aj na úmysel autora. Tým sa určí ich význam*

---

<sup>45</sup> Porov.: PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Spišská kapitula-Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995; DANCÁK, P.: Personalistický charakter filozofie Paula Ricouera. In: *Personalizmus a súčasnosť I*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2010, s. 32-38.

<sup>46</sup> Termín „*biblická hermeneutika (z gréc. ερμηνευτική [t.j. τέχνη], hermeneutiké [t.j. techné] = herm., exeg. - Disciplína biblických vied podávajúca teoretické pravidlá o tom, ako zisťovať, poznávať a používať biblické zmysly vyskytujúce sa vo Svätom písme. Rozdeľuje sa na noematiku, ktorá učí rozlišovať a triediť biblické zmysly, heuristikú, ktorá podáva kritériá hľadania biblických zmyslov, a proforistikú, ktorá predkladá zásady teoretického a praktického použitia biblických zmyslov. Praktické použitie hermeneutických pravidiel pri výklade biblických textov sa volá exegéza. Názvom nová hermeneutika sa označuje sa označujú nové hermeneutické metódy, ktoré sa po R. Bultmannovi usilovali presadiť E. Fuchs, G. Ebeling, H. Braun a J. Robinson. Podľa týchto autorov cieľom hermeneutiky je nielen poznať zmysel biblického textu, ale ho aj pochopiť vo svetle konkrétnej situácie a životných podmienok, v ktorých žije súčasný čitateľ. Vo filozofii H.G. Gadamera hermeneutika nadobúda funkciu ontológie, pretože bytie, ktoré možno pochopiť, je jazykom. Z tohto hľadiska reč evanjelia nie je iba prostriedkom na zachovanie a podanie Božieho slova, ale aj na jeho uvedenie do konkrétneho života.*“ HERIBAN, Josef. *Príručný lexikón biblických vied*. PSÚSCM: Rím, 1992, s. 256.

a zmysel v danom kontexte.<sup>47</sup> V starších publikáciách s o nej píše ako o hermeneutickej propedeutike - náuka o biblických zmysloch<sup>48</sup> alebo ako „teórii o poznávaní biblického zmyslu.“<sup>49</sup> A. Tyrol na ňu vzťahuje všetky teoretické poznatky týkajúcich sa biblických zmysloch Písma.<sup>50</sup>

- Heuristika: Podľa príručného lexikóna biblických vied je heuristika definovaná ako: „Heuristika (z gréc. εὐρίσκω, heurisko = nájsť, objaviť) herm. - Odbor biblickej hermeneutiky, ktorý určuje kritéria pri hľadaní biblických zmyslov vyskytujúcich sa vo Svätom písme. Ako hlavné kritériá sa uvádzajú osobitný charakter biblickej reči, textová súvislosť čiže kontext a paralelné texty. Okrem toho sa berie zreteľ na vonkajšie okolnosti vzniku biblických spisov, na ich autora a na čitateľov, pre ktorých bol daný spis určený.“<sup>51</sup>
- Proforistiku: „Proforistika (z gréc. προσφορά, prosforá = uplatnenie, použitie), herm. – Časť biblickej hermeneutiky, ktorá podáva zásady pre teoretické a praktické použitie biblického zmyslu vo výklade určenom pre duchovný život a pastoračnú prax, napr. v kázňach, katechéze a pod.“<sup>52</sup> Z definície vyplýva, že sa jedná o konkrétnu náuku a konkrétne formy výkladu biblického textu. Podľa charakteru a cieľovej skupiny je možné rozdeliť na odbornú a pastoračnú. Základ tvorí preklad z originálneho jazyka s využitím aspektov jazyka do ktorého je text prekladaný. K odborným formám patria komentáre, monografie, biblické štúdie pre ktoré je potrebné písať jednoduchou formou, ak ide o cieľovú skupinu v biblickej pastorácii.<sup>53</sup>

---

<sup>47</sup> HERIBAN, Josef. *Príručný lexikón biblických vied*. PSÚSCM: Rím, 1992, s. 737.

<sup>48</sup> Porov.: COL, R. *Biblická Hermeneutika*. Olomouc: Lidové knihkupectví a nakladatelství, 1938, s. 12.

<sup>49</sup> KROVINA, Michal. *Všeobecný úvod do Písma svätého*. Košice: Univerzita P.J. Šafárika, 1993, s. 109.

<sup>50</sup> Porov.: TYROL, Anton. *Všeobecný úvod do biblického štúdia*. Svit: KBD, 2000, s. 75.

<sup>51</sup> HERIBAN, Josef. *Príručný lexikón biblických vied*. PSÚSCM: Rím, 1992, s. 457.

<sup>52</sup> Dtto, s 850.

<sup>53</sup> Porov.: HREBÍK: *Všeobecný úvod do Písma svätého*. [http://ktf.cuni.cz/~hrebik/vseob\\_uvod.html](http://ktf.cuni.cz/~hrebik/vseob_uvod.html).

## Summary

The catholic hermeneutics, Holy Scripture, theology and their interpretations were getting more often towards the believers at the beginning of last century. Theological Hermeneutics in the Catholic tradition was directed by documents of Council of Trident and the First Vatican Council. Also new movements in Church and Magisterium have changed explications helped for interpretation. Convocation of Second Vatican council vouched Catholics interest in positive changes in various Church ranges. The theme of hermeneutics as important article in range of Bible and theological interpretation is getting into consciousness of theologians. Hermeneutic tendencies after document of council Dei Verbum, their history and influence of philosophy to interpretation of Bible are basic topic of theologian and biblical interpretation of Catholic Church. Hermeneutics as a theory of text interpretation makes up the ground for any interpretation at all. In these studies there are base historical aspects 20. century of hermeneutics, modern period, sense of Dei Verbum for theological and biblical hermeneutics, influence of philosophy to definition and catholic interpretation.

## Bibliografia

BORŽÍK, Štefan.: Hermeneutika. In TYROL, A. a i. (zost.): *Dokument PBK Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie konanej na Katecheticko-pedagogickej fakulte sv. Ondreja ŽU v dňoch 23.- 25. októbra 1997. Ružomberok: Edis, 1998. č. 1. ISBN 80-7100-481-2

COL, Rudolf *Biblická Hermeneutika*. Olomouc: Lidové knihkupectví a nakladatelství, 1938. 151 s.

DANCÁK, Pavol Personalistický charakter filozofie Paula Ricouera. In *Presonalizmus a súčasnosť I*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2010. 485 s. ISBN 978-80-555-0135-2

DOKUMENTY PRVÉHO VATIKÁNSKEHO KONCILU. Praha: Krystal OP, 2006. 98 s. ISBN 80-85929-85-6

DULLES A.: Druhý vatikánsky koncil – mýtus a realita. In *Teologické texty*, roč. XIV., 2003, č. 1. Vychází měsíčně. ISSN 0862-6944

GAVURA, Ján. Umelecké literárne stratégie a interpretácia. In *Studia humanitatis Ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace II*. FF Ostravské univerzity : Ostrava, 2009.

GAVURA, Ján. Etické otázky – estetické odpovede. In *Teória umeleckého diela 3/Ed. Viera Žemberová*. - Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008.

GLOWA, S., BIEDA I.: *Breviarium Fidei*. Poznaň : Księgarnia Św. Wojciecha, 2001. 728 s. ISBN 83-7015-360-7

HERIBAN, Jozef. *Príručný lexikón biblických vied*. Rím: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1992. 1348 s.

HŘEBÍK, Jozef. *Všeobecný úvod do Písma svätého*.

[http://ktf.cuni.cz/~hrebik/vseob\\_uvod.html](http://ktf.cuni.cz/~hrebik/vseob_uvod.html).

- JANÁČ, Pavol. *Kristus žije v dejinách Cirkvi*. Trnava: SSV, 1993. 149 s. ISBN 80-07-00604-4
- JEANROND, Werner, G. *Hemeneutika teologiczna*. Krakow: WAM, 1999. 234 s. ISBN 83-7097-540-2
- JURKO, Jozef a seminaristi: *Synopsa dokumentov II. vatikánskeho koncilu*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 1998. 888 s. ISBN 80-7165-129-X
- KALÁTA, Dominik. *Hermeneutika*. Bratislava : Dobrá kniha, 2003. 68 s. ISBN 80-7141-409-3
- KARDIS, Mária. Prvokresťanská tradícia – prameň Pavlovej teológie. In: *Theologos – Theological revue*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008, roč. X., č. 2. 348 s. ISSN 1335-5570.
- KASPER, Walter.: *Dogma pod Božím slovom*. Praha: Vyšehrad, 1996. 125 s. ISBN 80-7021-186-5
- KROVINA, Michal. *Všeobecný úvod do Písma svätého*. Košice: Univerzita P.J. Šafárika, 1993.
- LEHMANN, Karl. Evangelium a dialog – duše koncilní obnovy. In: *Teologické texty*, roč. VI., 1995, č. 5. Vychází měsíčně. ISSN 0862-6944
- OEMING, M.: *Úvod do biblické hermeneutiky*. Praha, Vyšehrad, 2001. 261 s. ISBN 80-7021-518-6
- PÁPEŽSKÁ BIBLICKÁ KOMISIA: *Interpretácia Biblie v Cirkvi*, 1993, Spišská kapitula – Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1995. 137 s. ISBN 7142-024-7
- PESCH, Oto, Hermann. *Druhý vatikánsky koncil 1962 – 1965*. Praha: Vyšehrad, 1996. 440 s. ISBN 80-7021-194-6.
- PETRO, Marek. Dekalóg a jeho miesto v katechéze. In *Školská a mimoškolská katechéza v európskej edukačnej štruktúre*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008. 227 s. ISBN 978-80-8068-928-5
- SVOBODA, R. První vatikánský koncil (1869-1870). In DOKUMENTY PRVÉHO Vatikánskeho koncilu. Praha: Krystal OP, 2006. 98 s. ISBN 80-85929-85-6
- SLODIČKOVÁ, Monika. Liturgická formácia prostredníctvom prostriedkov spoločenskej komunikácie. In: *Katecheze a pastore: formování identity v mediálním světe*. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra společenských věd, oddělení křesťanské výchovy, 2008. ISBN 978-80-7368-537-9
- TIRPÁK, P. Odovzdávanie viery v rodine ako edukačný proces. In *Školská a mimoškolská katechéza v európskej edukačnej štruktúre*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Gréckokatolícka teologická fakulta, 2008. 227 s. ISBN 978-80-8068-928-5
- TYROL, Anton. *Všeobecný úvod do biblického štúdia*. Svit: KBD, 2000. 110 s. ISBN 80-968345-3-3
- VARGA, S. Interpretácia Biblie v Cirkvi. In: TYROL, A.: *Dokument PBK Interpretácia Biblie v Cirkvi*. Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie konanej na Katecheticko-pedagogickej fakulte sv. Ondreja ŽU v dňoch 23.- 25. októbra 1997. Ružomberok: Edis, 1998. ISBN 80-7100-481-2

# Význam symbolu v Schellingovej *Filozofii umenia*

Oliver Bakoš

## Meaning of symbol in Schelling's Philosophy of Art

**Abstract:** *In the study the author analyses relations among representation, picture and symbol in the Schelling's Philosophy of Art, which is a starting point of Schelling's understanding of works of art.*

**Key words:** *representation, picture, symbol.*

**Contact:** *Department of Aesthetics, Faculty of Arts. Comenius University in Bratislava, Slovakia, e-mail: oliver.bakos@fphil.uniba.sk*

Pre skúmanie Schellingovho odkazu na pôde vedeckej estetiky sú dôležité jeho tri diela: Prvým je *Systém transcendentálneho idealizmu* [z r. 1800], druhým *Prednášky o metóde akademického štúdia* [1803] a tretím *Filozofia umenia* [1802], ktoré vzniklo na základe jeho rukopisných poznámok k prednáškovým kurzom v 1802 a ktoré Schelling zopakoval v roku 1804 publikovanej až po smrti 1859]. Medzi všetkými dielami je vnútorná súvislosť, 14. kapitola diela *O metóde akademického štúdia* pod názvom *O vede o umení vo vzťahu k akademickému štúdiu*, tvorí dokonca súčasť k úvodu k *Filozofii umenia*, VI. oddiel *Systému transcendentálneho idealizmu* pod názvom *Dedukcia všeobecného orgánu filozofie čiže hlavné tézy filozofie umenia podľa zásad transcendentálneho idealizmu*, býva dokonca vo formulácii ďalších myšlienok považovaný za najpodnetnejší.

### **I: predstava (a umelecké dielo)**

Pojem predstavy nadobudol v podmienkach Kantovho transcendentálneho idealizmu obrovský význam a mal bezprostredný vplyv na celý nemecký idealizmus.

Predstava subjektu sa stala základným predpokladom uchopenia predmetu, a predmet v rámci subjektívneho idealizmu nemohol existovať nikde inde ako v predstave alebo, presnejšie, v podobe predstavy. Predstava, podľa Kanta, vzniká na základe organizácie našich parciálnych vnemov do určitého celku, vždy však za spoluúčasti zmyslových a rozumových nazeracích foriem. Každá predstava preto na sebe nesie nevyhnutnú pečať subjektu, presnejšie spoluúčasť vedomia subjektu, a každá predstava je takpovediac výsledkom prispôsobenia toho, čo je objektívne, tomu, čo je subjektívne, subjektu samotnému. (Preto aj Hegel vo svojich *Dejinách filozofie* vtipne prirovnáva apriórne nazeracie formy k ústam a zubom, ktoré látku zmyslovosti svojím spôsobom opracúvajú.) Práve v súvislosti s predstavou Kant nastolil v diele *Kritika súdnosti* problém skutočného alebo objektívneho výtvoru človeka. Ľudský produkt, alebo ako ho inak nazýval, praktický účel vzniká na základe predstavy, ktorú má subjekt vopred v hlave, teda predstava predchádza existencii tej veci, ktorej je predstavou a stáva sa jej príčinou. Každý ľudský výtvor je vedomým výtvorom a je vlastne realizáciou takejto predstavy, ktorá existuje potom objektívne: Teda to, čo vzniká na základe predstavy, musí aj každý iný ľudský subjekt, ktorý disponuje rozumom identifikovať ako ľudský produkt. Doslova v ňom musí spoznať predmet, ktorý je produktom ľudskej činnosti. Takou predstavou je i predstava umelca, a preto vlastne všetko, čo vzniká na jej základe predstavy má v sebe preto niečo všeobecné, alebo, presnejšie všeobecne ľudské. Umelecké dielo sa od iných ľudských výtvorov (teda iných účelných produktov) odlišuje predovšetkým tým, že je výsledkom špecializovanej činnosti - činnosti umelca alebo génia, teda je ľudským produktom, ktorého jediným účelom je umelecká krása. Umelecké dielo je predmetom, ktorý má bezprostrednú súvislosť s ľudskými záujmami a cieľmi. V podstate túto Kantovu myšlienku preberá do svojej *Estetiky* aj Hegel, a tvrdí doslova, že „...predstava obsahuje určenie všeobecného v sebe a to, čo z nej vzniká, nadobúda už tým charakter všeobecnosti, na rozdiel od prirodzenej ojedinelosti... Umelecké dielo nie je síce iba všeobecnou predstavou, ale aj jej určitým stelesnením...“<sup>1</sup> Práve vzhľadom k predstave Kant doslovne hovorí, že „Prírodná krása je krásna vec, umelecká krása je krásna predstava o nejakej veci“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Bratislava: Pravda, 1979, s. 115.

<sup>2</sup> KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1976, s. 116.

Do tohto chápania vzťahu predstavy a umeleckého diela však práve Schelling vniesol určitý obohacujúci prvok v podobe svojej koncepcie umeleckej tvorby, ktorú pochopil ako *jednotu vedomej a nevedomej činnosti*. Podľa jeho presvedčenia, umelec musí v sebe spájať **poznanie**, ktoré je nevyhnutné k vytvoreniu umeleckého diela (teda celú oblasť technických prostriedkov, zručností a pod.), ale okrem toho musí umelec disponovať tým, čo nazývame talentom, alebo čo nemecký idealizmus nazval géniom. Talent a umelecké schopnosti vôbec sú podľa Schellinga prvkom, ktorý do človeka vkladá príroda, a preto samotný proces je jednotou toho, čo si umelec uvedomuje, teda toho, čo do jeho tvorby vstupuje intencionálne a toho, čoho si nie je vedomý, čo tam vstupuje mimovoľne, teda mimo jeho úmyslov a vôle. Schelling to vysvetľuje ako rozpor alebo protirečenie slobody a nevyhnutnosti, ktorý pôsobí v umelcovi a stáva sa jeho hybnou silou i motívom. Doslova hovorí, že: „... *to, čo nám žiari v ústrety z nejakého výtvoru, je pre vytvárajúce práve tým, čím je pre konajúce osud – t.j. temná a neznáma moc, ktorá ... bez nášho vedomia a dokonca proti našej vôli realizuje nepredstavované účely*...“<sup>3</sup> Dôležité je však to, že jedno bez druhého nie je možné, teda, podľa Schellinga, nie je možný umelecký výtvor bez patričných znalostí a prípravy; a nie je možný ani bez oných „prírodných“ dispozícií. Vznikom umeleckého diela tak vzniká zvláštny objekt alebo zvláštny útvar, ktorý v sebe obsahuje spojenie subjektívneho a objektívneho, všeobecného a zvláštného, ktoré nikde inde nie je možné. Nikde nie je objekt, ktorý by sa umeleckému dielu podobal, ktorý by ho mohol nahradiť. Tento objekt v sebe teda obsahuje umelcovu predstavu, ale práve preto, že jej stelesnením, už nie je súčasťou umelcovho vedomia (umelec musí svoje dielo dokončiť) je v diele popri všetkom subjektívnom, alebo pôvodne subjektívnom aj niečo objektívne a nevyhnutné. Umelecké dielo v spojení subjektívno- objektívneho, teda vlastne v spojení predstavovaného a nepredstavovaného účelu, podľa Schellinga, sprostredkuje nenahraditeľný obraz sveta, ktorý sa v prírode nevyskytuje, poskytuje obraz sveta, ktorý sa líši napríklad od vedeckého obrazu sveta. Líši sa nielen tým, že existuje vo svojej objektívnej podobe (mimo vedomia), ale aj tým, že jestvuje podobne ako jestvuje absolútne. Umelecké dielo je teda určitým zopakovaním pôvodnej

---

<sup>3</sup> SCHELLING, F.W. J. *Výbor z díla*. Praha: Svoboda, 1977, s. 260.

absolútnej identity, presnejšie jej zopakovaním na nižšom stupni, pretože aj v umeleckom diele je, podobne ako v absolútne, subjektívne a objektívne nerozlučne spojené. V umeleckom výtvore je charakteristickým spôsobom vedomie spojené s bytím, pričom práve toto spojenie sa stáva jediným možným a adekvátnym obrazom absolútna, vedomie (podobne ako v neskoršom Heglovom koncepte) spoznáva v umení samo seba. Rozdiel vedeckého a umeleckého uchopenia sveta je aj v tom, že vedecký náhľad na svet je odkázaný do subjektivity vedomia a nestáva sa (v ontologickom zmysle) súčasťou sveta.

Práve preto, že umelecký obraz môže jestvovať výlučne v tejto forme a vo forme určitého a konkrétneho umenia alebo umeleckého druhu, je umelecký obraz na rozdiel od absolútna, podriadený časovosti a preto si umenie vo svojich konkrétnych prejavoch implicitne žiada dejinný či historický prístup. To bola vo svojej dobe v estetickom kontexte nová myšlienka, ktorá sa však tiež opierala o niektoré Kantove tézy.

Pri charakteristike predstavy a obrazu sa nemecká klasická estetika programovo dištancovala od problému napodobňovania v naturalistickom zmysle. Napodobenie v zmysle imitácie nie je v oblasti umenia želateľné, pretože žiadna imitácia nie je schopná poskytnúť to, čo poskytuje umelecké dielo. Preto sa **predstava** spojená s umeleckým dielom a **obraz**, ktorý je v umeleckom diele vyjadrený, obsiahnutý, alebo ktorý vytvára toto dielo, ktorý teda je v určitom zmysle ním samým, musí odlišovať od púheho zrkadlového obrazu či imitácie, nech ho už chápeme akokoľvek.

Umelecké dielo teda musí poskytovať niečo iné a niečo viac ako číry prírodný predmet alebo predmet, ktorý využívame k svojim praktickým účelom. V rámci nemeckého idealizmu ide predovšetkým o všeobecnú súvislosť diela s ľudskými bytostnými (dnes by sme azda povedali existenčnými vzťahmi či cieľmi). Preto Schelling v tejto všeobecnej rovine hovorí o *zobrazení* (die Darstellung), ktoré odlišuje od číreho obrazu (das Bild).

## II: Obraz a zobrazenie

Podobu *zobrazenia* určuje navonok odťažitý vzťah všeobecného a zvláštneho, ktorý má však v Schellingovej koncepcii dôležitú úlohu. Všeobecné



sa vzťahuje k pojmu, ktorý je všeobecný a nekonečný; preto vo svojom konkrétnom zobrazení musí mať zvláštny charakter, ktorý je primeraný predovšetkým tomuto zobrazeniu. Pojem a podobne aj idea, ak sú zviditeľňované in concreto, musia byť zobrazené ako jednotlivé. V najabstraktnejších súvislostiach Schellingovej interpretácie tohto vzťahu, preto do popredia vystúpil vzťah konečného a nekonečného, teda v prípade umenia, ide, podľa Schelling vlastne (doslova) o zabudovanie, vtesnanie či zobrazenie nekonečného (ktoré je obsiahnuté v ideji) do konečného (do konkrétneho umeleckého zobrazenia). V konečnom produkte, v umeleckom diele, ktoré je konkrétne a ktoré je vždy aj individuálne je zakomponovaný v podstate nekonečný počet vzťahov a súvislostí, ktoré Schelling zahŕňa pod pojem *význam (Bedeutung)*. Práve význam, ktorý je vlastný iba umeleckému zobrazeniu, prirodzene sprostredkúva aj celkom nové aspekty umeleckého zobrazenia ako takého. Staršie koncepty nemeckého idealizmu (napr. osvietenici a Kant) sa v podstate uspokojili zo stanoviskom, že umelecké dielo je zmyslovým prejavom idey, alebo ak chceme, akousi materiálnou schránkou idey či ideálu, pričom idea i ideál sú vedomým subjektívnym produktom umelca. Význam, o ktorom však hovorí Schelling, vystupuje do popredia v úplne inom kontexte. Schelling ho približuje vo *Filozofii umenia* postupnými a veľmi jemnými krokmi, predovšetkým podrobnou analýzou spomenutých možných spôsobov zobrazenia, ktoré sú podľa neho tri a ktoré sa podstatne a principiálne líšia od holého obrazu alebo bezduchej a bezobsažnej kópie: „*Ten spôsob zobrazenia, v ktorom všeobecné označuje zvláštnu, alebo v ktorom sa zvláštnu nazerá cez všeobecné, je schematismus.*“

Ten spôsob zobrazenia, v ktorom zvláštnu označuje všeobecné, alebo v ktorom sa všeobecné nazerá cez zvláštnu, je alegória.

*Syntéza jedného i druhého, kde všeobecné neoznačuje zvláštnu, ani zvláštnu neoznačuje všeobecné, no kde sú jedno i druhé v absolútnej jednote, je symbol.*“<sup>4</sup>

Schelling v tomto kontexte zdôrazňuje, že: „Nás bezpodmienečne neuspokojuje holé bytie, ktoré je zbavené významu, príkladom čoho môže byť holý obraz. Za tento púhy alebo holý obraz považuje taký obraz, kde jeho identifikácii s tým, čo zobrazuje, bráni iba jeho umiestnenie v priestore. Podľa

---

<sup>4</sup> SCHELLING, G.W.F. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1980. s. 52.

Schellinga nás však v takej istej miere neuspokojuje iba holý význam: „*chceme aby predmet absolútneho umeleckého zobrazenia bol práve tak konkrétny a podobný iba sebe a zároveň práve tak zovšeobecnený a zvýznamnený ako pojem. V súvislosti s tým nemecký jazyk krásne reprodukuje slovo „symbol“ výrazom Sinnbild.*“ Sinnbild doslovne, aj keď v slovenskom jazyku možno gramaticky nesprávne, znamená v tomto kontexte aj niečo ako „ozmyslený“ obraz, v požiadavke nepochybnej zmyslovej konkrétnosti, ktorá si však popri tom vyžaduje ešte niečo iné, čo by sme mohli pochopiť ako „zvýznamnený“ obraz, teda obraz, ktorý je okrem toho, čo bezprostredne zobrazuje, spojený s celým radom ďalších (významov či súvislostí). V každom prípade však ide o *symbol*.

### III. Symbol

Symbol sa stáva určujúcim atribútom umeleckého diela, pričom to, na čo odkazuje, nie je mimo neho, ale v ňom samom; teda zobrazuje ono nekonečné, ktoré môžeme v (umeleckom, symbolickom) konečnom odhaliť. To, čo tomuto charakteru symbolu nezodpovedá, nemôže byť ani ozajstným umeleckým dielom.

K symbolu ako charakteristike umeleckého diela patrí teda predovšetkým jeho hĺbka, ktorú Schelling u „pravého“ alebo „skutočného“ umeleckého diela považuje za nekonečnú, teda napríklad aj za interpretačne nevyčerpatel'nú. Táto hĺbka, ktorou sa umelecké zobrazenie ako symbol viaže k nekonečnu významov, slúži preto ako základný rozlišovací znak medzi tým, čo umeleckým dielom a je a tým, čo sa zaň iba vydáva, ale ním fakticky nie je: „*A tak je to s každým naozajstným umeleckým dielom, pretože je každé schopné nekonečného množstva výkladov, akoby v ňom bolo obsiahnuté nekonečné množstvo úmyslov, pričom sa nedá povedať, či táto nekonečnosť spočívala v umelcovi samom, alebo je obsiahnutá iba v umeleckom diele.*“<sup>5</sup> To znamená, že umelecké dielo v Schellingovom ponímaní je pochopené ako nekonečná interpretačná úloha, ktorá nikdy nemôže byť splnená do dôsledkov. Popri tom Schelling vyslovuje aj vážny predpoklad, docenený až oveľa neskôr, totiž, že umenie ako umelecké dielo je, obrazne povedané „jedno“ - to znamená, že umenie predstavuje jeden celok určitej

---

<sup>5</sup> SCHELLING, F.W. J. *Výbor z díla*. Praha: Svoboda 1977, s. 264- 265.

nevyhnutnej a dôležitej ľudskej aktivity, ktorá sa po stáročia nekončí. Schelling akoby touto myšlienkou predbiehal neskoršie Adornove presvedčenie o tom, že svet umenia sa v každom okamihu, teda vznikom každého nového umeleckého diela premieňa a aj ako celok, a to aj v oných predchádzajúcich dielach, ktoré sú zdanlivo známe a dávno zabudnuté. Schelling to vyjadruje pomerne jednoducho: „*lebo ak vychádza estetická tvorba od slobody a ak je práve pre slobodu onen protiklad vedomej a nevedomej činnosti absolútny, potom existuje vlastne tiež iba jediné absolútne umelecké dielo, ktoré síce môže existovať v celkom rozličných exemplároch, ale predsa je iba jedno, aj keby vo svojej pôvodnej podobe ešte nemalo existovať.*“<sup>6</sup> V každom prípade alúzia na Schellinga umožňuje hlbšie pochopiť Adornovu tézu o afirmatívnej povahe umenia, tézu, podľa ktorej negáciou umenia nemôže byť neumenie, ale iba – iné alebo nové umenie. Schellingov koncept je teda súčasne príliš vzdialený Hegelovej minulostnej koncepcii umenia, presnejšie tomu, čo pod ňou rozumie veľa neskorších Heglových prívržencov.

Záverom sa žiada dodať, že Schellingov bohatý teoretický vklad zasiahol do devätnásteho storočia aspoň v takej miere ako do dvadsiateho. Možno v tejto súvislosti aspoň spomenúť Hegla, Schopenhauera, Nietzscheho, Heideggera, Gadamera, Adorna a mnohých ďalších. Našiel si širokú odozvu aj v umeleckom svete.

## Summary

In the study the author analyses relations among representation, picture and symbol in the Schelling's Philosophy of Art, which is a starting point of Schelling's understanding of works of art. Just because of this relation Schelling allows endless variety of interpretations, which guarantees life to works of arts. Besides that and in this connection Schelling formulates an incentive idea on "an absolute work of art", which finds a natural response in conviction about "united world of art" later being used by several authors.

**Štúdia vznikla ako súčasť grantovej úlohy VEGA č. 1/0528/08 „Nové tendencie vo filozoficko-estetickú reflexii umenia v 21. Storočí.“, teda s podporou MŠ SR.**

---

<sup>6</sup> SCHELLING, F.W.J.: *Výbor z díla*. Praha: Svoboda, 1990, s. 294.



# Škola je místo posvátné: K posunu rozumění škoie a výchově

Lumír Ries

## School is a Sacred Place: A Shift in Understanding of School and Education

*Abstract:* This paper focuses on outlining of philosophical-educational theories and school practice in relation with the following educational systems based on the spiritual orientation of the entire education. The educational systems examined here are as follows: the system of humanistic education by S. Amonashvili and the system of unique school by M.P. Schetinin. In both of these systems, there is a shift in understanding education, the child, the teacher, school and methods of education from the mundane level to the sacred level. Both authors of the systems mentioned above aim to restore humanistic education drawing upon Russian and world-wide spiritual and humanistic traditions. The authors do not attempt to create alternative education and school.

*Key words:* philosophical and educational theories; spiritual orientation; humanistic education; understanding the child, the teacher, school; mundane level; sacred level.

*Contact:* University of Ostrava, Pedagogical Faculty, Department of Primary and Alternative Education, The Czech republic, e-mail: lumir.ries@osu.cz

### Úvodní reflexe

Název tohoto uvažování je převzat z jednoho prvorepublikového školního řádu. První věta tohoto dokumentu zněla: „Škola jest místo posvátné“. Snad bychom s určitým ulehčením byli ochotni přijmout do svého jazykového úzu jako obvyklou i sponu *jest* v této větě, pokud by ona výpověď sdělovala pravdu o naší současné škole. Skutečnost je zatím taková, že ve škole se rozmáhá hrubost, vulgárnost, agresivita, šikana, a to už nejen šikana mezi žáky, ale šikana učitelů / učitelek ze strany žáků. Takže náš nadpis může dnešní čtenář přijímat jako ironii nebo jako gesto jisté provokace. Nechce však být ani jedním, ani druhým. Je

vyjádřením postojů, že i v této společenské a školní situaci je nutno hledat cesty řešení, rozhlédnout se po prostoru pedagogického dění, zjišťovat, zda jsou v tomto prostoru místa, kde je atribut posvátnosti školy nadále nebo spíše znovu atributem reality, nikoliv pouze snu, vize, utopie.

Současná běžná škola posluhuje společnosti, stává se stále více pragmatickou a profánní, odráží alespoň dva společenské trendy: vědeckotechnický pokrok reflektovaný jako pokrok člověka, lidstva vůbec a duchovně mravní úpadek. Theodor W. Adorno psal vzhledem k situaci školy v polovině 20. století o teorii polovzdělanosti. A náš současník Konrad Paul LIESSMANN (2008) píše již o teorii nevzdělanosti, která plodí vyučenost, vyučence, nikoliv vzdělanost, vzdělance (také univerzitní vyučence). Poučné v tomto smyslu je srovnání novodobých trendů vzdělávání s řeckou scholé, se středověkou křesťanskou edukací nebo s filosoficko-pedagogickým myšlením J.A. Komenského u Radima Palouše (PALOUSH 1991, zvláště s. 56 n).

O čem bude tedy dále pojednáno? O nostalgickém stesku po starých časech nebo o snech, utopiích? Nikoliv: o tom, co se zdá prozatím ztěží dosažitelné ve středoevropském českém kulturním prostředí, co však paradoxně možné je v zemi sedmdesát let duchovně devastované, v Rusku. Rusko je kulturní oblast, kterou označil tvůrce jedné teorie a praxe školy jako posvátného místa Šalva Amonašvili, za kulturní oblast euroasijskou. Desítky let trvající masivní ideologické indoktrinaci, pronásledování duchovně orientované inteligence, ničení chrámů se nepodařilo zlomit tradiční hluboký základ velké části ruské společnosti. A také státní usilovně prosazovaná materialistická komunistická výchova nezničila tradici duchovně humánního vědomí značné části ruského učitelstva. Takže v sovětské škole, která se i oficiálně hlásila ke K.D. Ušinskému jako pedagogickému klasikovi, nezůstal mnohými učiteli nepoznán duchovní obsah tvorby tohoto myslitele.<sup>1</sup> Jakkoliv oficiální sovětská pedagogika zamlčovala duchovní orientaci Ušinského díla, učitele – čtenáře jeho spisů – nemohl tento aspekt jeho myšlení neoslovit. Je to podobná situace jako u nás se zideologizovanou interpretací díla Komenského. Jako Komenský, tak i Ušinskij měl být pro učitele oné doby především významným didaktikem, metodikem.

---

<sup>1</sup> Ušinskij to ve vší stručnosti vyjadřuje takto: „Veškeré školní učení a veškerý školní život musí naplňovat prvek rozumu, náboženství a mravnosti.“ (AMONAŠVILI, 2008, s.61)

Duchovně mravní vědomí části sovětského učitelstva mělo i svou teoretickou „reprezentaci“, a to především v osobě vynikajícího pedagogického myslitele V. A. Suchomlinského. Tento pedagog s rozsáhlým publikačním dílem dokázal přes různé kritiky, ústrky i útoky ze strany představitelů státní ideologické pedagogiky vytvořit duchovně humánní teorii – a ve své pavlyšské škole i praxi – výchovy, jejíž nosnou ideou, hlavním zdrojem byla láska, pedagogická láska, láska k dětem. (Jedna z jeho známých knih má název *Srdce dávám dětem*.) G.D. Gleizer ve své studii o Suchomlinském soudí, že jeho tvorba pramenila z vnitřní víry v opravdovou křesťanskou lásku k bližnímu a opravdové křesťanské odpouštění (GLEJZER, 2002, s.11). U V.G. Aleksandrové, blízké spolupracovnice Š. Amonašviliho, se dovídáme o ústrech i vůči dalším významným badatelům, kteří byli u nás přijímáni jako představitelé sovětské vědy a u sebe doma byl jejich (skrytý?) nonkonformismus různě pronásledován. L.V. Zankovovi byla zrušena laboratoř, v níž zkoumal nové cesty pedagogiky, V.V. Davydovovi byl zakázán jeho „podezřelý“ experimentální výzkum (ALEKSANDROVA, 2003, s.133). Oba jmenovaní spolupracovali s Amonašvilim ještě při jeho rozsáhlém výzkumu v Gruzii.

Duchovní směřování edukace se s větší intenzitou hlásilo v Rusku o slovo v posledním období sovětské éry, a to zvláště u některých učitelů, kteří byli označováni za pedagogické novátory. Nad ně vynikl svým nynějším mezinárodním ohlasem Michail Petrovič Ščetinin, Amonašvilimu blízký tvůrce zcela unikátní internátní školy na jihu Ruska, v Tekosu.

Na dílu dvou významných pedagogický tvůrců – Š. Amonašviliho a M. P. Ščetinina – se pokusíme ukázat, co znamená na počátku 21. století *posunout rozumění škole z úrovně profánní na úroveň posvátnou*. Tento posun se týká myšlení, vědění o edukaci, tedy teoretické tvorby pedagogické nebo raději filosoficko-pedagogické, týká se pojetí člověka v edukaci, tedy pedagogické antropologie, to znamená rozumění dítěti, rozumění učiteli, dále se týká rozumění škole, orientaci, směřování (cílům a obsahu) vzdělání. Alespoň tyto aspekty mají být povýšeny z úrovně profánní na úroveň posvátnou.

## **Teorie: pedagogické, filosoficko-pedagogické vědění**

Šalvu Amonašviliho lze označit za pedagogického konvertitu. Zatímco – podle jeho slov – dříve rozuměl pedagogice jako vědě s jejími zákonitostmi, je pro něho nyní pedagogika nejvyšší kulturou myšlení, planetární, vesmírnou formou vědomí. Náboženské vědomí a pedagogické vědomí převyšují všechny ostatní formy vědomí, přičemž náboženské vědomí je oporou vědomí pedagogického. Je dvojí poslání takto výsostně chápané pedagogiky: starost a péče o osud každého dítěte, a tím starost a péče o osud lidstva (AMONAŠVILI, 2003, s.29). Poněvadž je pedagogika takto chápaná stavem ducha pedagogického myslitele, hlavně pak učitele, nemá atributy vědy, neboť pravdy, k nimž dospívá, nejsou objektivní, nýbrž subjektivní. Tím se liší například od psychologie jako disciplíny zabývající se rovněž výchovou; ta má vlastnosti vědy. O relativní objektivitě pedagogiky lze soudit tenkrát, když se nositelé oněch subjektivních pravd nějak shodnou, ztotožní, sjednotí (AMONAŠVILI, 2005). Rovněž Michailu Ščetininovi je blízké toto výsostně duchovní rozumění pedagogice. Odmítá ten její proud, který akcentuje primát kognitivního aspektu edukace a v teoretickém myšlení stránku didakticko-metodickou. Pro něho je prioritou veškerého pedagogického myšlení a konání stránka duchovně mravní.

Perspektivě budoucí pedagogiky má být rozuměno jako tvořivému návratu ke kořenům klasického pedagogického dědictví, aby v prostoru pedagogiky měla své místo a oprávnění nejen věda, ale i umění, poezie, duchovní inspirace (ALEKSANDROVA, 2003, s.132-133). To je cesta k překonání jednostranného omezujícího scientismu pedagogiky.

## **K pedagogické antropologii: člověk – dítě – učitel**

M.P. Ščetinin se svým hudebním, uměleckým vzděláním od počátku svého učitelského působení reflektoval přesažné, transcendentní v člověku. A jako zralý pedagogický myslitel a tvůrce své školy rozumí člověku jako části „Velikého Kosmu“. Opravdové aktivní bytí člověka znamená podle něho vstoupit do „kosmické řeky života“. Vpravdě lidsky je život žit tenkrát, nese-li člověk v sobě kosmický řád s jeho prostorovým nekonečnem a časovou věčností. Člověk jako „dítě Věčnosti“ utvářený tisíciletí trvajícím evolucionem je schopen naslouchat signálům nekonečného, věčného kosmu (ŠČETININ, 1999, s.1).



Dítě přichází podle Ščetinina na svět jako „Gigant“, jako dítě nekonečna a věčnosti; jako mikrokosmos se nemůže vměstnat do umělého, neosobního proudu poznání, kterého se mu ve společnosti dostává. A tak se ocitá ve sporu s prostředím, se společností, která má snahu připravovat jej velmi podivně na život a na práci. Společnost a škola jej nepřipravuje jako bytost kosmickou, ale jako bytost jednogeneční, partikulární, částečnou, malou, primitivní (ŠČETININ, 1999, s.1). U Amonašviliho nacházíme pojetí dítěte jako „Poutníka Věčnosti“. Tento poutník přichází na svět se svým předurčením, posláním, se svou misí a velikou duchovní energií. V jeho příchodu je naděje na přeměnu světa k lepšímu (AMONAŠVILI, 2007a). Humánní pedagogika obou tvůrců vychází z uvedených náhledů na dítě.

Amonašviliho pedagogické traktáty posledních desetiletí jsou psány jazykem, v němž se odborný styl střídá se stylem uměleckým, v němž se často uplatňuje metafora (metafory jsme zaznamenali také u Ščetinina). Jestliže dítě je „Poutník Věčnosti“, je učitel „Hrdina Ducha“, který povyšuje školu z utilitární pragmatické úrovně na úroveň duchovní. To, co zde bylo řečeno o člověku a dítěti, vede oba autory – Amonašviliho a Ščetinina – k chápání učitele, který rozumí kosmické, duchovní podstatě člověka, rozumí vznešenosti dětské duše, zná tajemství společné cesty, po níž má a chce dítě doprovázet ke sdílení vysokých duchovních hodnot pravdy, dobra, krásy; doprovázet dítě k ušlechtilosti, šlechetnosti, to znamená - opět metaforicky - cestou po stupních od země k nebi; a často se setkáváme s trojností apoštola Pavla: víra, naděje, láska. Takový status učitele vyžaduje profesní vzdělanost založenou na stálém hlubokém filosoficko-pedagogickém i religionistickém studiu. Amonašvili to vyjádřil podtitulem své knihy „Balada o výchově“ takto: „Skutečná výchova Dítěte spočívá ve výchově sebe samých“; čímž rozumí sebevýchovu učitelů, ale i rodičů (AMONAŠVILI, 2007b).

## **Škola a edukace**

Jestliže je pro Amonašviliho, jak bylo výše uvedeno, pedagogika planetární, vesmírná forma vědomí, jestliže náboženské vědomí a pedagogické vědomí převyšují všechny ostatní formy vědomí, je jen logické, že v jeho obrazném

sdělování je v lidském světě zobrazena škola spolu s chrámem jako dva prameny a strážce víry a kultury (Chrám a Škola). Tyto dvě mocnosti „poskytují duchovně mravní orientaci vědám, uměním, tvorbě“ (AMONAŠVILI, 2008, s. 13). Duchovní základ školy je věčný, nelze jej měnit, neboť to by znamenalo zánik školy vůbec. „Tím základem jsou obecné lidské hodnoty, které určují normy a kvalitu života: Víra, Počestnost, Láska, Humanismus, Spravedlnost, Kultura, Svědomí. To, co v člověku vzniká vzděláváním na základě těchto hodnot, může být nazváno duchovností a duchovním životem.“ (AMONAŠVILI, 2008, s.6) U Amonašviliho jsou právě jako u Ščetinina univerzální lidské hodnoty modifikovány křesťanstvím a národní kulturní tradicí.

Škola je ohniskem duchovnosti a mravnosti; je dílnou lidskosti; je zákonodárkyní kvalit života; je dárkyní světla a moci poznání; ochránkyní kultury a jazyka; rozsévačkou duchovna a dobra (AMONAŠVILI, 2008, s. 5).

Duch školy takto chápaný proniká veškerým vzděláváním, procesem vyučování, které žákovi poskytuje „syntézu Nebe a Země, syntézu Věd“. A děje se tak ve vyučování, které je – a teď hromadí autor atributy, jimiž akt výuky charakterizuje – časem „Života, Údivu, Nadšení, Dojetí, Poznání, Krásky, Mlčení, Moudrosti, Lásky, Utrpení, Soucitu, Radosti, Společně sdílené radosti, Porozumění, Úcty, Pokání, Odvahy, Odevzdanosti, Povinnosti, Služby, Sebeobětování, Trpělivosti, Modlitby“ (AMONAŠVILI, 2003, s. 55).

Duchovní základ veškerého vzdělávání je vlastní i škole Ščetininově. Její tvůrce nahlíží vztah celosti žákovy osobnosti a celosti světa jako základ veškeré edukace (ŠČETININ, 1989, s.1). Amonašvili charakterizuje Ščetininovu školu těmito rysy: mravně-duchovní rozvíjení každého žáka; zaujetí poznáním; snaha poznávat; práce v její rozmanité podobě; vnímání, nalézání, prožívání krásy (AMONAŠVILI, 1999, s. 3).

Svět školy jako místa posvátného se otevírá dítěti jako podnětné prostředí pro rozvíjení jeho individuálních potencialit. Žák vychovávaný, (sebe)utvářející se ve škole jako místu posvátném se může – je-li k tomu disponován – v průběhu vzdělávání ztotožňovat s myšlenkou, že celý lidský život, všechno lidské konání je hodno posvěcení. Otázku posvěcení lidských činností podrobil hluboké reflexi Pierre Teilhard de Chardin a připomenul přitom slova apoštola Pavla z prvního listu Korintským: „Ať tedy jíte či pijete či cokoli jiného děláte, všechno číňte k slávě Boží.“ (TEILHARD de CHARDIN, 1970, s. 12 n.)

## Duchovní koncepce pedagogiky

Na základě toho, co bylo až dosud uvedeno o povaze pedagogiky, pojetí člověka, žáka, učitele, rozumění škoře a edukaci, můžeme konstatovat, že povýšení školy z úrovně profánní na úroveň posvátnou je u obou tvůrců – Amonašviliho a Ščetinina – vázáno na duchovní, spirituální koncepci pedagogického myšlení. Je pozoruhodné, že oba myslitelé přitom zdůrazňují národní, ruský zdroj své duchovně orientované pedagogiky. Amonašvili se výslovně distancuje od toho, že by jeho humánní pedagogika byla pedagogikou alternativní. Pro něho právě jako pro Ščetinina je duchovní základ humánnosti výchovy navazováním, obnovou, posílením duchovní tradice ruské školy a pedagogiky. U Amonašviliho je tomu tak, i když svým pronikavým myslitelským náhledem přijímá jako široký a hluboký zdroj své pedagogické tvorby moudrost myslitelů od nejstarších dob myšlení o člověku a jeho výchově. A poznání této moudrosti je pro něho i základem vzdělávání a vzdělanosti učitelů. Tímto poznáním, studiem je utvářeno ono výsostné (kosmické) vědomí, jímž je pro něho pedagogika, jak bylo výše uvedeno.

Jestliže je duchovní povaha pedagogiky obou našich tvůrců spojena s odmítáním atributu alternativnosti, vědomým navazováním, obnovou ruských duchovních tradic a tradic ruské školy a pedagogiky, je jejich myšlení diametrálně odlišné od toho, jak se spirituálně koncipovaná pedagogika utváří a prosazuje na západě. Duchovní povahou - odhlédneme-li od církevních škol – se vyznačují právě vzdělávací směry, které jsou známy jako alternativní. Výrazný duchovní obsah má waldorfská škola založená na antroposofickém učení Rudolfa Steinera. Nověji, od 2. poloviny minulého století, se prosazují pedagogické teorie vázané většinou na to, co je známo jako nová spiritualita. Všimněme si krátce těchto trendů, aby nám bylo zřejmější specifikum duchovnosti obou pedagogů, jimiž se zde zabýváme. Jistý obraz spirituálních teorií vzdělání poskytuje ve své práci Soudobé teorie vzdělávání kanadský badatel Yves BERTRAND (1998, s. 23 n.).

Bertrand spojuje obnovu spirituálních teorií vzdělávání s tzv. novým (kulturním, duchovním) paradigmatem vázaným především na ideje a společenství nové spirituality, které se vzdalují od tradičních náboženství a jejich institucí. Jedno takové směřování je hnutí Krišnamurtiho, který sám a jeho následovníci zakládali školy v různých zemích světa. Od 60. let minulého století ovlivňovalo významně snahy o rozmanité duchovní koncepty výchovy hnutí New Age.

Ze známých představitelů vědy je z hlediska duchovního směřování edukace pozoruhodný životní profesní vývoj významného psychologa Abrahama Maslowa, jehož filosoficko-psychologické myšlení prošlo třemi etapami – behavioristickým, humanistickým a spirituálním. „Jsem freudista, behaviorista a humanista,“ říká o sobě v roce 1970, „a rozvíjím čtvrtou, obsažnější a širší psychologii: psychologii transcendence.“ (podle BERTRANDA, 1998, s. 31) Maslowova psychologie významně inspirovala a inspiruje tvůrce duchovních koncepcí edukace.

Podle metafyzické teorie W. Harmana spočívá vzdělání v přechodu k vyšší formě poznání. Dovolává se přitom takových autorit jako Platon, Mistr Eckhart, Huxley a odkazuje na Koestlerovy tři stadia poznání: smyslové vnímání, pojmový svět a svět mimopojmový nebo okultní. Z dalších spirituálních teorií uvádí Bertrand Leopardovo extatické vzdělávání, transpersonální vzdělávání M. Fergusonové a metafyzickou a transpersonální teorii Fotinasovu (BERTRAND, 1998, s. 34-36).

## **Teorie a realita**

Snad i z uvedených stručných informací je patrné, že oba tvůrce, jimiž se zde zabýváme, hovoří o věcech duchovních naprosto otevřeně, nehledají žádnou kompromisní dikci, aby vyšli vstříc různě skeptickým postojům adresátů. A přesto nebo právě proto se setkávají s širokým ohlasem. Nejde tedy o nevyslyšené volání pedagogických fantastů s jejich utopickými vizemi. (Podrobněji o obou osobnostech srov. RIES, 2009 a 2010.)

Škola jako místo posvátné obou pedagogů je realizována dvojím rozdílným způsobem. Š. Amonašvili, profesor Moskevské pedagogické univerzity, akademik Ruské akademie vzdělání, nevytvořil pouze propracovanou teorii své humánní pedagogiky, ale vybudoval rozsáhlou síť spolutvůrců - spolupracovníků, následovníků – této pedagogiky, síť institucí a škol, takže teorie je široce zaváděna do života. Naproti tomu M. P. Ščetinin, rovněž akademik Ruské akademie vzdělání, založil po několika předcházejících pokusech o školu podle svých idejí na různých místech bývalého Sovětského svazu nynější zcela unikátní internátní školu v Tekosu na jihu Ruska v předhůří Kavkazu, která je inspirativním modelem humánní pedagogiky, dnes známým v Rusku i za jeho hranicemi. Sám Ščetinin

nikterak neorganizuje šíření svého pedagogického projektu. Pokud tedy vznikají školy inspirované teorií a praxí této školy, jsou jejich zakladateli iniciátoři, kteří se ztotožnili s daným pedagogickým krédem a jsou schopni zásady tohoto zcela originálního vzdělávacího systému realizovat.<sup>2</sup>

Amonašviliho humánní pedagogika nachází pro své šíření velmi účinné cesty, takže v Rusku a v některých sousedních zemích - v Litvě, Estonsku, Lotyšsku, na Ukrajině - vzniká něco, co bychom mohli nazvat pedagogickou školskou subkulturou humánní pedagogiky. Jmenujme některé instituce a aktivity vázané na tuto subkulturu. V Moskvě jsou dvě významná centra, ústavy (laboratoře) humánní pedagogiky: na jmenované Moskevské pedagogické univerzitě a na Mezinárodním centru Rerichů. V Rusku a v právě jmenovaných sousedních státech je takových center přes 150. V ukrajinské Vinnici byla založena vysoká škola Akademie humánní pedagogiky, jejímž rektorem je blízký spolupracovník Š. Amonašviliho prof. Golivatyj.

Na Moskevské pedagogické univerzitě je Vydavatelský dům Šalvy Amonašviliho. Vycházejí tam (kromě rozmanitých didaktických, metodických kompendií) Amonašviliho pedagogické traktáty, v nichž autor jazykem na pomezí odborného a uměleckého stylu objasňuje různé filosoficko-pedagogické a praktické otázky své humánní pedagogiky. Velmi významnou edicí pro vzdělávání těch, kdož chtějí podle zásad humánní pedagogiky vychovávat, vzdělávat, je edice Antologie humánní pedagogiky. V nabídce z r. 2007 bylo 35 titulů (rozsah přes 200 stran). V duchu Amonašviliho pojetí charakteru pedagogiky jsou antologie věnovány myslitelům a náboženským osobnostem, jejichž ideje mají co říci k výchově člověka, počínaje starým mistrem Lao-c' nebo Konfuciem, přes Mojžíše, Ježíše, apoštola Pavla, Mohameda k Aristotelovi, Plotinovi, sv. Augustinovi, Komenskému, Rousseauovi, Pestalozzimu, Ušinskému, Suchomlinskému, Korczakovi, Vygotskému, Leot'jevovi; jsou tu též spisovatelé, umělci, vědci – Leonardo da Vinci, Schiller, Tolstoj, Thakur, Kabalevskij, Vernadskij atd.

---

<sup>2</sup> Také u nás jsou entuziasté, kteří se o to chtějí pokusit; především jsou to ti, kdo školu v Rusku navštívili, kratší nebo delší dobu v ní pobývali nebo i byli jejími žáky.

V Moskvě se konají každoročně teoreticko-praktické konference, jichž se účastní průměrně přes 500 odborníků, teoretiků různých oborů souvisejících s edukací, hlavně pak učitelů. Kromě přednášek, kulatých stolů a diskusí jsou na konferencích předváděny praktické ukázky vyučování.

Pozitivní ohlas nachází ono mnohostranné pedagogické konání ve vědeckých kruzích, a co je mimořádně významné pro praxi škol – na vysokých místech politických a státních. Amonašviliho systém nazvaný Škola života je zaváděn na doporučení ministerstva vzdělání Ruské federace do praxe. V roce 2006 byl Š. Amonašvili zvolen lídrem Všeruského pedagogického shromáždění. Jeho prezidentka, předsedkyně výboru vzdělání ruského parlamentu (Státní dumy) označila Amonašviliho za představitele toho nejlepšího, co nyní v ruské škole je.

Ščetininova škola poskytuje při svém prioritním duchovně mravním směřování též zcela mimořádné vzdělání. Celý koncept vzdělávání je originální. Nejsou třídy se žáky téhož věku, nejsou vyučovací hodiny, nejsou učební osnovy, není učitelský sbor s pedagogickými poradami; žáci se stávají učiteli a podílejí se na přípravě studijních programů a studijních materiálů. Zaměstnání (studium a praktické pracovní činnosti) probíhá ve studijních pracovních skupinách žáků různého věku. Skupina společně studuje, společně bydlí, společně vykonává nejrůznější pracovní úkoly: stavební, zemědělské atd. (škola je pracovní školou); společně se účastní uměleckých činností: umění je každodenním obsahem života žáků (výtvarné činnosti, hudba, tanec, literární čtení a také ruské bojové umění). Prostředí života žáků, o něž sami pečují, je vysoce estetické, včetně nových budov, které žáci projektovali a stavěli.

Studium probíhá jako kontinuální (nerozdělené do vyučovacích hodin) poznávání určitého oboru až k dosažení finální středoškolské úrovně. Střídá se společná práce ve skupině se samostatným studiem. (Skupina zvládne například středoškolskou látku z matematiky nebo fyziky za jeden rok.) Většina žáků studuje zároveň na některé vysoké škole, s níž Ščetininova škola spolupracuje. (Vysokoškolští učitelé se podílejí jako experti na činnosti školy: např. při zavádění nejnovějších poznatků vědy do studijních programů.) Amonašvili ve stati o Ščetininově škole (AMONAŠVILI, 1999, s.4) uvádí, že v roce 1999 z 350 žáků školy studovalo 229 na vysokých školách: učitelství – pedagogiku, stavební obor, architekturu, tělesnou kulturu. Někteří potom pokračují aspiranturou (naším nynějším doktorským studiem).

Vysoce respektovaná vedoucí osobnost školy M. P. Ščetinin se setkává se žáky a spolupracovníky na večerních shromážděních, které jsou časem otevřených rozprav, v nichž má každý – dospělý i dítě – právo vyjádřit svůj názor. Mluví se o praktických problémech chodu školy, ale často též o závažných existenciálních, etických otázkách.

## **Závěr**

Smyslem toho, co zde bylo řečeno o filosoficko-pedagogické teorii a školní praxi vzdělávacích systémů Š. Amonašviliho a M.P. Ščetinina, bylo ukázat, že dnes zdánlivě fantastická, utopická idea školy jako místa posvátného je i v současné složité situaci člověka, jeho světa, kultury, civilizace ideou uskutečnitelnou. Bylo alespoň naznačeno, za jakých okolností – osobních, subjektivních, společenských, kulturních – může k renesanci školy jako místa posvátného dojít. Jak se musí posunout rozumění pedagogice, člověku, dítěti, učiteli, konceptu školy a způsobům edukace, aby škola mohla být takto obnovena – pro dobro žáků, učitelů, rodičů, lidské společnosti.

## **Summary**

The conception of school as sacred place appears to be utopian, bizarre in the contemporary society, culture and teaching. Nevertheless, two educational systems – humanistic education by S. Amonshvili and unique school by M.P. Schetinin – were created in Russia, in complex conditions of the post-Soviet society. These educational systems raised school practice from the pragmatic, utilitarian and mundane level to the spiritual, ethical and sacred level. Both authors based their concepts of humanistic education on the spiritual basis, on universal human values, modified by Christianity and national and cultural traditions. Philosophic-educational theory of humanistic education draws upon the humanistic traditions of Russian school practice, upon philosophic-religious concepts of developing human beings and upon education in the long history of humankind. It is an attempt to restore classical humanistic heritage, not an endeavour to create alternative school practice within the context of the so called new cultural and spiritual paradigm. Both of the above mentioned systems have been implemented into school practice as realistic and viable systems. Therefore, they are not utopian. Amonashvili's humanistic education is widely spread over the Russian Federation and some neighbouring countries due to the fact that it is organized in a sophisticated way. Schetinin's school may serve as an inspiring model for creative teachers to be adopted and developed.

## Bibliografie

- ALEKSANDROVA, V.G. *Duchovná tradice gumannej pedagogiki*. Moskva: MGU, 2003. ISBN 5-211-04835-0
- AMONAŠVILI, Š. Ideja školy Ščetinina. *Pervoje sentjabrja*, 31, 6, 1999. URL: <<http://tekos.sourceoflife.ca/stati/idea.htm>> [cit. 2010-03-10].
- AMONAŠVILI, Š. *Počemu ne prožit' nam žizn' gerojami ducha*. Moskva: Izdatelskij dom Šalvy Amonašvili (dále IDŠA), 2003.
- AMONAŠVILI, Š. *O vospitanii dočeri. Večno voschodjaščaja istina. /DVD/*. Moskva: Centr Rerichov, 12.4.2005.
- AMONAŠVILI, Š. *Spešite, deti, budem učit'sja letat'*. Moskva: IDŠA, 2007a.
- AMONAŠVILI, Š. *Ballada o vospitanii*. Moskva: IDŠA, 2007b.
- AMONAŠVILI, Š. *Istina školy*. Moskva: IDŠA, 2008. ISBN 5-891147-054-3
- BERTRAND, Y. *Soudobé teorie vzdělávání*. Pportál: 1998. ISBN 80-7178-216-5
- GLEIZER, G. D. Serdce otdaju detjam. In *Antologija gumannej pedagogiki. Suchomlinskij*. Moskva: IDŠA, 2002. ISBN 5-891147-010-1
- LISSMANN, K. P. *Teorie nevzdělanosti*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1677-5
- PALOUŠ, R. *Čas výchovy*. Praha: SPN, 1991.
- RIES, L. Humánní pedagogika Šalvy Amonašviliho. *Pedagogická orientace*, 2009, roč. 19, č. 4, s. 5-21. ISSN 1211-4669
- RIES, L. Pedagogika a škola Michaila Ščetinina. *Pedagogická orientace*, 2010, roč. 20, č.3, v tisku. ISSN 1211-4669
- ŠČETININ, M. P. Na puti k čeloveku. In *Pedagogika našich dnej*. [on-line] Krasnodar: Knižnoje izdatelstvo, 1989, s. 381 n. URL: <[http://tekos.sourceoflife.ca/lizo/na\\_puti.htm](http://tekos.sourceoflife.ca/lizo/na_puti.htm)> [cit. 2010-03-10].
- ŠČETININ, M. P. Rodočelovek. *Učitelskaja gazeta*, 1999, č. 31. URL: <<http://tekos.sourceoflife.ca/rodochelovek.htm>> [cit. 2010-03-10].
- TEILHARD de CHARDIN, P. *Chuť žít*. Praha: Vyšehrad, 1970.



# K niektorým metodologickým problémom interpretácie umeleckého diela

Peter Zlatoš

## Methodological Problems of Interpretation of Work of Art

**Abstract:** *The article deals with some chosen question about interpretation and ontology work of art in thinking M. Heidegger. Then, in the broad context it is aimed at analysis of rudimentary and fundamental questions of European art-science and aesthetics tradition.*

**Key words:** *work of art, interpretation, mimesis, language/speech, semiotic.*

**Contact:** *Institute of Literary and Artistic Communication at the University of Constantine the Philosopher in Nitra (Slovakia), e-mail: pzlatos@ukf.sk*

## Určenie výkladového rámca

Predmetný rámec, na základe ktorého sa k problematike vyjadrenej v názve nášho príspevku vyslovíme, predstavuje niekoľko vybraných textov nemeckého filozofa Martina Heideggera. Ide o texty *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Zrozenie uměleckého díla, 1935), *Die Sprache* (Řeč, 1950) a „...*dichterisch wohnt der Mensch...*“ („...básnický bydlí člověk...“, 1954). Autor sa v nich v kontexte filozofickej hermeneutiky a fenomenológie okrem iného zaoberá aj niektorými problémami estetického a umenovedného myslenia.

## Hermeneutika a problematika interpretácie

Zaujímáť nás bude problematika interpretácie umeleckého diela. V tradícii európskeho myslenia sa uvedená problematika dáva do súvislosti s hermeneutikou. Starogrécky pojem *hermeneuein*, z ktorého sa odvodzuje termín hermeneutika, sa prekladá ako *robiť alebo činiť zrozumiteľným zmysel*. Obvykle sa uvedený pojem prekladá nasledujúcimi ekvivalentmi: 1/ vyjadrovať (vypovedať,

hovoríť), 2/ vykladať (interpretovať, objasňovať), 3/ prekladať alebo tlmočiť. Termíny vykladať a prekladať majú rovnakú funkciu: prekladateľ musí urobiť zrozumiteľným to, čo chce cudzí zmysel povedať. Z tohto dôvodu má uvedený termín dve základné sémantické vrstvy: vyjadrovanie a interpretovanie. Interpretovať potom znamená *učiniť zrozumiteľným alebo prekladať cudzí zmysel do zrozumiteľného jazyka*.

V kontexte umenovednej teórie sa potom interpretácia považuje za osobitnú činnosť, ktorá je potrebná na pochopenie textov vytvorených v cudzom, neznámom alebo zložitom kóde.

Otázkou, ktorá nás bude v súvislosti s interpretáciou umeleckého diela prednostne zaujímať, je sama zmysluplnosť interpretačného výkonu. Zaujímať nás teda budú pragmatické okolnosti interpretácie. Prívlastkom *pragmatický* mienime tie aspekty procesu znakov tvorby, ktoré môžeme pomenovať ako jej funkčný dosah či existenciálnu pôsobnosť.

Tejto otázke sa začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia venoval Ľ. Plesník vo svojej štúdii *K typológii metatextov* (1993). V súvislosti s Popovičovou typológiou metatextov sa v nej zaoberá otázkou *prvotného vnútorného zmyslu interpretačného výkonu*, pričom východiskom jeho uvažovania sú *rudimentálne životné situácie, ktoré si výklad textu pragmaticky vynucujú a nasycujú ho tak preukazne „samozrejmým“ zmyslom*. Autor vo svojom výklade rozoznáva dva typy komunikačných situácií, ktoré zjednodušene pomenúva ako situáciu „bez vykladaného textu“ a situáciu „s vykladaným textom“.

V prvom prípade ide o výklad textu takému recipientovi, ktorý s ním nemá priamu recepčnú skúsenosť. V spomínanej Popovičovej teórii metatextov sa uvedená situácia vymedzuje ako *sprostredkovanie obrazu originálu*, ktoré predstavuje jednu z hlavných funkcií literárneho vzdelania: čitateľovi sa takýmto spôsobom sprístupňuje oveľa širší okruh textov, než je možné obsiahnuť priamym recepčným kontaktom. Tento druh metatextov reprezentuje historicky zakladajúcu úlohu textov o textoch: Plesník uvádza, že k prvotným účelom komunikácie náležalo sprostredkovanie toho, čo presahuje horizont skúsenosti.

V druhom prípade ide o výklad textu recipientovi, ktorý s ním má priamu recepčnú skúsenosť. V tomto prípade bezprostredné vnímanie textu nestačí na to, aby sme z neho mali náležitý recepčný zisk. Interpretácia sa v tomto prípade považuje za predpokladom osvojenia textu. V uvedenej situácii zohráva dôležitú či

klúčovú úlohu status znalca (toho, kto interpretovanému textu rozumie). Interpretácia v tomto prípade nadobúda podobu odborného výkonu. V Popovičovej teórii metatextov sa uvedený postup označuje ako *recepčný návod*: „*Funkcii výkladu ako recepčného návodu k textom, ktoré kladú príjemcovi odpor, pretože sú vytvorené v cudzom, neznámom alebo enormne zložitom kóde, sa obvykle prisudzuje postavenie dominanty literárneho vzdelávania*“ (PLESNÍK, 1993, s. 39).

Iným variantom uvedenej situácie je prípad, kedy text vykladáme niekomu, kto s ním má priamu recepčnú skúsenosť a textu aj bezprostredne rozumie. *Aký má teda zmysel výklad textu v tejto situácii?* Zmysel výkladu v tomto prípade spočíva v objasnení podstaty estetického účinku alebo recepčnej pôsobnosti textu (dodajme, že v tomto zmysle pristupovali k tomuto problému už staroveký teoretici) a to na rozdiel od tej podoby výkladu textu, ako sa profilovala na základe pozitivistiskej, resp. novopozitivistickej tradície.

### **Otázka netematizovaných predpokladov myslenia**

Problematiku zmyslupnosti interpretačného výkonu sa pokúsime ďalej ozrejmiť uvažovaním nad niektorými z výkladových modelov umeleckého diela. Prednostne nás bude zaujímať vlastne iba jeden z týchto výkladových modelov: problematika estetiky formy a obsahu v recepcii a interpretácii umeleckého diela (pozri ZLATOŠ, 1998). Tvaroslovie sa v uvedenej koncepcii zväčša vníma ako ten aspekt umeleckého diela, ktorý vo svojej bezprostrednej recepčnej evidencii a faktickej danosti predstavuje vstupnú bázu interpretácie diela. Pojmová schéma forma-obsah patrí v umenovede k jedným z najčastejších výkladov. Model umeleckého diela ako ho vníma estetika formy a obsahu si môžeme predstaviť nasledovne: obsah (téma, idea...) sa chápe ako podstata umeleckého diela a forma (tvar, jazyk, výraz. prostriedky...) predstavuje jeho zmyslovo postihnuteľnú podobu.

S kritickými výhradami k estetike formy a obsahu sa zo strany umenovedy stretáme na začiatku 20. storočia: ruský formalizmus ju chápe ako „*iba konvencionálnu abstrakciu*“ a „*konvencionálnosť tohto delenia* (na obsah a formu – doplnil P. Z.) *ho teda robí neplodným pre objasnenie špecifických zvláštností*

*čisto formálneho momentu v umeleckej štruktúre umeleckého diela (...) Slovom, ak máme pod formálnym rozumieť estetické, všetky fakty obsahu s a v umení stávajú taktiež javom formy“ (ŽIRMUNSKIJ, 1971, s. 84-85). J. Mukařovský podobne k tomuto problému uvádza, že „rozčlenění na obsah a formu se tedy nehodí za podklad estetického rozboru a to proto, že protiklad formy a obsahu je nepřesně utvořen“ (MUKAŘOVSKÝ, 1971, s. 101-103).*

Uvedené vyjadrenia akademických autorít dokladajú, že spomínaný model umeleckého diela vníma umenoveda a estetika ako problém svojich základov (t.j. problém, ktorý sa dotýka samej podstaty umenia). Nás v tejto súvislosti zaujíma, či nemá výklad umeleckého diela na základe pojmovej schémy forma-obsah svoje hlbšie motivácie a z nich vyplývajúce konzekvencie.

Nemecký filozof M. Heidegger sa vo svojich prácach (predovšetkým v textoch z druhej polovice tridsiatych rokov 20.storočia a neskôr) zaoberá problematikou umeleckej mimésis v súvislosti so západnou metafyzickou tradíciou. Teoretická formulácia problematiky umeleckej mimésis sa odvodzuje od tejto tradície. V práci *Der Ursprung des Kunstwerkes (Zrození uměleckého díla, 1935)* sa Heidegger pokúša odpovedať na otázku bytostného určenia umeleckého diela. Autor zisťuje, že pri zodpovedaní otázky nemožno obísť to, čo plynie na dielach z povahy veci: *„To, co činí věc věcí, je v uměleckém díle tak nezvratné, že musíme spíše říci: stavbní dílo náleží v kameni...malba záleží v barvě. Dílo slovesné ve hlásce“* (HEIDEGGER, 1968, s. 54).

V európskej filozofickej tradícii sa stretieme s tromi výkladmi veci: vec ako súhrn vlastností (znakov), vec ako jednota zmyslovej rozmanitosti, vec ako sformovaná látka. Tieto výklady sa v priebehu dejín navzájom ovplyvňovali a nadobudli rozmanitú teoretickú podobu. Tretia z týchto definícií sa stala obvyklou schémou vo výklade umeleckých diel. Heidegger k tomu uvádza, že jej rozšírenie v oblasti umenovedy a estetiky nedokazuje, že toto pojmové rozlíšenie je dostatočne zdôvodnené: *„Forma a obsah jsou pojmy, jež zahrnují veškerý svět, lze pod ně subsumovat vše a každé jsoucí“* (HEIDEGGER, 1968, s. 57). Platnosť tejto pojmovej dvojčlenky presahuje oblasť estetiky a umenovedy.

Podľa Heideggera spomínaný výkladový mechanizmus patrí do oblasti vecí-nástrojov, teda toho, čo je vytvorené k spotrebe a použitiu. Ak sa tento výkladový mechanizmus používa v oblasti umenia, je to možné preto, lebo aj umelecké dielo sa vníma ako nástroj, predmet vytvorený na použitie. Výklad veci (súcna) ako

nástroja je charakteristický pre istú historickú podobu metafyzickej tradície a Heidegger ju spája s európskym novovekom, v ktorom kríza základov európskeho myslenia vlastne vrcholí. Jej podstatou je matematická fyzika.

Matematická fyzika opisuje to, čo tvorí výskum prírody, teda je poznaním látkovo telesného v jeho pohybe. Heidegger uvádza, že fyzika je matematická v hlbšom zmysle – teda nie preto, že používa určitú matematiku. *Ta mathémata* znamená pre grékov to, čo človek pri pozorovaní vecí a zaobchádzaní s nimi pozná vopred (napr. u telies telesnosť). Tieto základy však podľa Heideggera zostávajú pre samu fyziku netematizované.

Môžeme sa preto opýtať, či máme naozaj istotu v tom, čo je u telies telesnosť a – ak problematiku vzťahujeme na oblasť umenia a estetiky – čo je v umeleckých dielach umeleckosť. Heidegger totiž pri objasňovaní matematickej fyziky uvádza, že jej prísnosť výskumu znamená exaktnosť: „*Avšak matematický prírodovedný výskum není exaktní proto, že přesně počítá, nýbrž musí tak počítat, poněvadž vazba na jeho předmětný okruh má charakter exaktnosti. Naproti tomu musí být všechny duchovní vědy, dokonce i všechny vědy o živém, právě proto, aby zůstaly přísnými, nutně neexaktní. Sice lze i živé pojímat jako časoprostorovou veličinu pohybu, avšak pak již nemáme co činit s živým. Neexaktnost historických duchovních věd není žádným nedostatkem, nýbrž pouze splněním požadavku, který je podstatný pro tento druh výskumu. Projekt a zajištění předmětného okruhu historických věd jsou ovšem nejen jiného druhu, nýbrž z hlediska uskutečnění také mnohem obtížnější než realizace exaktních věd.*“ (HEIDEGGER, 1969b, s. 60-61). Ak by sme Heideggerov text parafrázovali, mohli by sme sponedať, že aj umelecké dielo môžeme ponímať na základe prírodovedného rozvrhu, ale potom už nemáme do činenia s umeleckým dielom, jeho skutočnou podobou (typickým príkladom je chápanie diela v období pozitivizmu, resp. novopozitivizmu a scientizmu).

Otázka bytostného určenia UD teda v Heideggerovom uvažovaní súvisí so základnými problémami európskeho myslenia. Autor túto situáciu označuje ako krízu európskeho myslenia, ktorej príčiny ležia okrem iného aj v tom, že si filozofické myslenie od svojho počiatku zamedzilo prístup ku svojim základom: samu vec (t.j. to, čo má byť predmetom skúmania, napr. umelecké dielo) nahradili jej pojmové výklady.

Uvedená tendencia vo vývoji európskeho myslenia, ktorá podľa Heideggera vrcholí v novoveku, sa zrodila v dejinách filozofie a umenovedy oveľa skôr – a to

v období vzniku antického metafyzického myslenia. Heidegger predpoklady, ktoré viedli k spomínanému výkladovému modelu, vidí u Platóna, ktorý chápe vec na základe jej podoby (idey).

S uvedeným potom prirodzene súvisí otázka o dovŕšení historickej úlohy filozofie: že sa rozpúšťa do jednotlivých špeciálnych vied, pretože už niet nič, čo by mala skúmať. Heidegger však kladie otázku: Znamená to teda, že mysleniu už nezostáva nič, čo by mohlo byť predmetom skúmania? Alebo či pre myslenie zostalo niečo od počiatku nemyslené, netematizované, k čomu tradičný spôsob myslenia nemohol preniknúť a čo predstavuje jeho samotné základy? „*Úkol, který se filozofii už při jejím počátku, ba právě jejím počátkem uzamkl, a který se tudíž v následující době stále, ba vždy více vzdaloval*“ (HEIDEGGER, 1993b, s. 13).

### **Predpoklady semiózy**

V štúdiu „...*dichterisch wohnet der Mensch...*“ („...*básnický bydlí člověk...*“, 1954) M. Heidegger vykladá otázku samotných základov ľudského pobytu. Autor túto otázku interpretuje v súvislosti s básnickým (poetickým) jazykom (názov Heideggerovej štúdie je veršom jednej z Holderlinovej básne: „*Pln zásluh, leč přece básnický bydlí/Člověk na této zemi.*“) a pokúša sa odhaliť sám bytostný základ bývania. Vzťah medzi básnením a bývaním chápe nasledovne: *Básnění je to, co nechává člověka bydlet ve vlastním smyslu.*

Pokiaľ básnický (poetický) jazyk vytvára základy ľudského pobytu, je to preto, lebo k týmto základom zjednáva prístup. Sprístupnenie týchto základov (bytostné určenie) sa deje v poézii prostredníctvom reči. Pochopenie toho, čo má autor na mysli je možné iba vtedy, ak samu reč nebudeme chápať v tradičných výkladoch európskeho myslenia. Nejde teda o chápanie reči v jej inštrumentálnej podobe: ako nástroja, prostredníctvom ktorého človek vyjadruje svoje myšlienky, vnútorné stavy a pocity atď. Tento tradičný výklad je dokonca zavádzajúci, pokiaľ sa pýtame na reč samu.

Nemecký filozof naznačuje, že v básnickom (poetickom) jazyku dochádza k naplneniu reči ako reči. Naplnenie bytostného určenia reči znamená, že sa v nej vyslovuje to, čo bolo doteraz nevyslovené a v tomto zmysle netušené (v slove prichádza k reči to, čo bolo doteraz skryté a nárokuje si na naše prijatie). Inak

povedané: autor naznačuje, že umelecká výpoveď má schopnosť dovidieť k samému prahu (predpoliu) semiózy, k miestu, ktoré inak zostáva skryté a netematizované. Heidegger spomínanú predpokladovú bázu akéhokoľvek zvýznamnenia pomenúva nasledovne: „*Uprostřed celku jsoucího je bytostně otevřené místo. Je světlinou*“ (HEIDEGGER, 1968, s. 81) Inde: „*Vzhlednutí poměřuje ono 'mezi' mezi nebem a zemí. Toto 'mezi' je vyměřeno pro člověka.*“ (HEIDEGGER, 1993a, s. 87) Alebo: „*Rozdíl je dimenze vůbec, rozměr, jenž světu a věci rozměřuje to, co je jim vlastní.*“ (HEIDEGGER, 1993a, s. 61) V tejto chvíli nie je dôležité, čo tieto Heideggerove pojmy (svetlina, dimenzia, rozdiel, ticho...) konceptuálne znamenajú. Zásadnou je skutočnosť, ako sa tieto predpoklady v samej básnickej (poetickej) reči odhaľujú.

Spomínané predpoklady predstavujú v Heideggerovom výklade básnickej reči a bývania pôdorys architektoniky ľudského života vôbec: „*Básnění je měření (...) opatřením v silném smyслу слова, takové, kterým člověk teprve přijímá míru pro samotnou rozlohu základu svého bytí*“ (HEIDEGGER, 1993a, s. 89). Táto miera zostáva neznáma. Spôsobom, akým sa v básnickom jazyku zjavuje ono neznáme, Heidegger odkrýva podstatu samého spôsobu zobrazovania (umeleckej mimézis). Podstatou umeleckého vyjadrovania nie je umelecké vyjadrovanie v zmysle mimézis ako imitácie, napodobenia alebo reprezentácie. Naopak, mimetický charakter umeleckej výpovede je možný práve preto, že sa nám súcno už nejakým spôsobom odhaľuje v zmysle neskrytosti (*alétheia*). Báseň (umelecké dielo) len ponecháva „*neskrytost, aby se děla jako taková*“.

Viaceré príklady dosvedčujú, že k tejto rovine semiózy nemožno dospieť konceptuálnym spôsobom (najmä nie tým, ktorý je založený na princípoch fyzikalistického objektivismu (napr. že umelecký text existuje ako fyzikálny objekt v klasickom newtonovskom poňatí; k tomu pozri PLESNÍK, 1995), ale skúsenostným (zažitým) prienikom.

V európskom myslení k objasneniu tejto skúsenosti nenachádzame dostatočne pevnú oporu: skúsenosť so sférou neskrytosti, ako to dokazuje Martin Heidegger, zostáva počas celých dejín európskeho myslenia zahalená: „*Neskrytost je pro myšlení tím, co je v řeckém pobytu to nejskrytější a od časných dob zároveň i tím, co určuje veškerý způsob bytu přítomného*“ (HEIDEGGER, 1969, s. 80) . Alebo na inom mieste: „*věci nejenže již nejsou jako věci připuštěny, nýbrž ještě se vůbec nikdy jako věci nemohly myšlení zjevit*“ (HEIDEGGER, 1993a, s. 15).

Skúsenostná sféra, o ktorej tu hovoríme a na ktorú Heidegger odkazuje, zostáva pre európske myslenie skrytá. To však neznamená, že táto sféra pre samo myslenie zmizla.

K interpretačnému prístupu z hľadiska estetiky formy a obsahu vyjadrujú kritické stanovisko aj iní teoretici (pozri SONTAGOVÁ, 1991). Za reakciu na to, čo Heidegger nazýva netematizovanosťou základov myslenia, považujeme v oblasti umenovedy a estetiky aj niektoré koncepty, ktoré vznikli v domácom kontexte.

Emblematickým prípadom je koncept *výrazovej sústavy* F. Miku. V kontexte umenovedného a estetického myslenia vnímame výrazovú sústavu ako reakciu na výkladový redukcionizmus literárneho pozitivizmu a štrukturalizmu. V teórii F. Miku sa o procese interpretácie uvažuje ako o vlastnom bytí umeleckého diela: interpretácia bytostne súvisí s fenoménom zmyslu (na rozdiel napr. od novopozitivizmu, ktorý vníma umelecké dielo pomimo jeho živého recepčného bytia)

V Mikovom modeli literárneho diela sa s protikladom formy a obsahu nestretávame, aspoň nie v tej podobe, akú predstavuje spomínaná tradícia. Ich vzájomný štruktúrny vzťah a pôsobenie dôsledne chápe v protirečivej jednote. Problematiku formy a obsahu rieši prostredníctvom pojmu štýl (štýl predstavuje vlastne tému a vyjadrovacie prostriedky z istého pohľadu). Na princípe bezprostrednej recepčnej evidencie a funkčného aspektu štýlových kvalít umeleckého vyjadrenia potom Miko buduje teoretickú koncepciu diela ako jeho *výrazovú sústavu (systém výrazových kategórií)*. Ontologický štatút literárneho (umeleckého) diela na základe tohto uvažovania Miko pomenúva ako *recepčné bytie textu*. Z takéhoto chápania ontologickej povahy literárneho (umeleckého) diela vyplývajú zásadné metodologické konzekvencie. Text (dielo) nielenže existuje vo svojom recepčnom bytí, ale takto sa nám aj autenticky, vo svojej totalite prezentuje.

Slovné spojenie recepčné bytie označuje skutočnosť, že v len v procese umeleckej komunikácie dielo nadobúda svoju podobu a to spôsobom, akým účinkuje na príjemcovu vedomie – toto pôsobenie sa označuje ako *umelecký zážitok* (pričom postavenie literárneho zážitku ako poznatkovej bázy a faktu umenovedného výskumu vníma istá časť umenovedy prinajmenšom podozrievavo: zážitkové čítanie sa považuje za naivný spôsob lektúry, v ktorej je



hodnota textu vystavená príjemcovej ľubovôli). V modeli výrazovej sústavy sa problematika objektivity umeleckého zážitku vníma práve tak, že formálne parametre plne korešpondujú s recepčnými (zážitkovými) kvalitami. Recepčná báza textu (diela) tak predstavuje základňu, z ktorej musia vychádzať – ak máme rešpektovať samu objektivitu umenovedného výskumu – všetky jeho ostatné teoretické zistenia a pojmové výklady.

S touto problematikou potom súvisí nesúlad medzi recepčným bytím diela a jeho pojmovou interpretáciou, rozdiel medzi zážitkovým a racionálnym prístupom k textu. Skutočný vzťah medzi oboma fenoménmi je pritom oveľa zložitejší. V celom probléme nemožno obísť fakt textu, v ktorom recepcia a interpretácia nadobúdajú svoju zmyslotvornú funkciu – zjednodušenie tohto vzťahu vnímame aj v estetike formy a obsahu. F. Miko uvedený problém vníma nasledovne: *„Recepcia nie je potom úplne homogénny proces. Má akoby dva stupne: zakladajúci, v ktorom sa generuje zážitkový imagen, a vyšší interpretačný stupeň, v ktorom sa z imagenu generuje jeho koncepčné jadro, ktoré je podnecujúcim, zväzujúcim a monitorujúcim fermentom diela (...) Zmysel nejestvuje v priestore imagenu ako niečo osobité. Je to jeho organická súčasť, jeho organizujúce jadro, ktoré z neho samého, z jeho kvalitatívnych dispozícií vyvierá (...) Tak, ako hovoríme, že recepcia je spôsob bytia literárneho diela, môžeme o interpretácii povedať, že je vlastným bytím zmyslu diela (...) Ak teoreticky obidve konštitutívne zložky diela, imagen a zmysel, ako aj formu ich reálneho bytia v recepcii a interpretácii od seba oddeľujeme, neznamená to, že obidve tieto dynamické formy bežia vedľa seba ako dve osobité línie. Ako zmysel intímne vyplýva z daností imagenu a je doň bytostne vrastený, tak aj proces interpretácie vyplýva organicky z recepcie imagenu a tvorí jeho vnútorný rozmer“* (MIKO, 1989, s. 150-151).

## **Záver**

Heideggerova pripomienka o netematizovanosti vlastných základov v európskom myslení sa dotýka toho, z čoho toto myslenie vyrastá a čo sa preň uzatvorilo už na samom počiatku. Uvedená problematika v súčasnej umenovede a estetike potom súvisí s uvažovaním nad možnosťami umeleckej výpovede dohliadať až k hraniciam semiózy, k hraniciam samého vyjadrovania.

## Summary

In literary works *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), *Die Sprache* (1950) and *„...dichterisch wohnt der Mensch...“* (1954) M. Heidegger deals with one of the work of art models, in context of philosophical hermeneutic and phenomenology which was formed within mimetic theory of art. This model is perceived by M. Heidegger as a problem of basic philosophical and art science thinking: work of art substitutes its various concept interpretations. In above mentioned literary works M. Heidegger tries to uncover preconditions of this thinking which in some traditions of European philosophy and art-science remains unthematically hidden.

## Bibliografia

- HEIDEGGER, Martin: Zrození uměleckého díla. In: *Orientace*, roč. 1968, č. 5, s. 53-62, pokrač. č. 6, s. 75-82 a *Orientace*, 1969a, č. 1, s. 84-94.
- HEIDEGGER, Martin: Věk obrazu světa. In: *Orientace*, 1969b, č. 5, s. 59-64 a č. 6, s. 47-59.
- HEIDEGGER, Martin: „...básnický bydlí člověk...“. In: *Básnický bydlí člověk*. Praha : Oikoymenh, 1993a, 76-103. ISBN 80-85241-40-4
- HEIDEGGER, Martin: Konec filosofie a úkol myšlení. In: *Konec filosofie a úkol myšlení*. Praha : Oikoymenh, 1993b, s. 6-35. ISBN 80-85241-41-2
- MIKO, František: *Analýza literárneho diela*. Bratislava : VEDA, 1987, 176 s. Bez ISBN
- MIKO, František: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1989, 206 s. ISBN 80-85138-00-5
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1971, 364 s. Bez ISBN.
- PLESNÍK, Ľubomír: K typológii metatextov. In: *Metatext a preklad. Miscelaneá k nedožitým šesťdesiatym narodeninám Antona Popoviča*. Nitra : Ústav jazykovej a umeleckej komunikácie Fakulty humanitných vied Vysokej školy pedagogickej, 1993, s. 35-43. ISBN 80-88738-02-4
- PLESNÍK, Ľubomír: *Pragmatická estetika textu*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Fakulta humanitných vied, Vysoká škola pedagogická, 1998, 272 s. ISBN 80-88738-94-6
- SONTAGOVÁ, Susane: Proti interpretácii. In: *Literárny týždenník*, roč. 4, 1991, č. 47, s. 8-9. ISSN 0862-5999
- ZLATOŠ, Peter: Estetika formy a obsahu v recepcii a interpretácii umeleckého diela. In: *O interpretácii umeleckého textu 19. Od recepcie k morfológii umeleckého diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa, 1998, s. 55-82. ISBN 80-8050-192-0
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: Úlohy poetiky. In: *Teória literatúry. Výber z „formálnej“ metódy*. Bratislava : Pravda, 1971, s. 82-109. Bez ISBN

# "Meta" и "hodos", или Пути постижения истины в переводе литературных произведений

Igor Jelínek

## "Meta" and "hodos" or The ways of attaining the truth in translations of literary works

**Abstract:** *The aim of the present contribution is to describe the phenomenon of hermeneutics and to consider possible ways of applying the given interpretation model to practice.*

**Key words:** *hermeneutics, hermeneutic circle, hermeneutic dialogue, grammatical interpretation, psychological interpretation, translation theory, language, verbum interius.*

**Contact:** *University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, e-mail: igor.jelinek@osu.cz*

В данной статье мы хотим рассмотреть некоторые аспекты герменевтического толкования, оказывающегося в настоящем исследовании методологической основой искомой научной парадигмы искусства перевода.

Герменевтика возникла «на стыке филологии, философии и теологии»<sup>1</sup>, и поскольку она уходит корнями в антику (произведения Платона, Аристотеля, Плотина, Оригена и др.) она, однако, использовалась главным образом для толкования гомеровских и позднее библейских текстов и ее воспринимали, как синоним слова экзегезис. В ходе веков она функционировала лишь как вспомогательная дисциплина, однако она смогла постепенно обосноваться на уровне уже существующих научных дисциплин.

---

<sup>1</sup> MIKULÁŠEK, M. *Hledání duše díla v umění interpretace*. Ostrava: Tilia-Ostravská univerzita. 2004, s. 21.

Сегодня мы ее понимаем как дисциплину, занимающуюся не только толкованием текстов, но и методами достижения их правильного понимания. Уже из вышеприведенных фактов явствует, что она имеет отношение и к переводоведению, ибо занимается интерпретацией словесных произведений, изучает пути постижения их истинного значения. Как, кстати, пишет переводовед Сергей Тюленев, автор вышедшего в 2004 г. учебного пособия *«Теория перевода»*: «Еще одной важной точкой соприкосновения с философией является его (переводоведения, примечание авт. ст.) взаимодействие с философской герменевтикой, изучающей процесс понимания (в переводческой деятельности) как диалектический процесс накопления знаний; перевода как отождествления с принимаемым переводчиком сообщением; перевода как творческого языкового поведения и т. д.»<sup>2</sup>.

Название научного направления герменевтики по всей вероятности связано с термином *hermeneutica*, происходящим от греческого *hermeneuein*, которое обозначало «искусство толкования или объяснения»<sup>3</sup>. Этимология данного слова тоже иногда связывается с античным богом Гермесом, который выступал в роли посредника между богами и людьми – он для них «переводил» волю Божию.

Если мы понимаем герменевтику в более широком смысле этого слова, т. е. как общее (универсальное) искусство интерпретации любого артефакта, интеллектуального продукта человека, мы в принципе можем его применить к любой области духовной сферы человечества. Как, кстати, пишут авторы работы *«Герменевтический аспект языка СМИ»* – Ю. Д. Артамонова и В. Г. Кузнецов: «Понимание текста как мировоззрения позволяет распространить его на всю культуру. Не только речь или письменные источники, но и картины, музыкальные произведения и т. д. начинают пониматься как видение мира человеком, как «сетка», наброшенная на мир, – т.е. как определенная знаковая система, несущая информацию. Герменевтика

---

<sup>2</sup> ТЮЛЕНЕВ, С.В. *Теория перевода*. Москва: Изд. Гардарики. 2004, с. 86.

<sup>3</sup> ВОЛЬСКИЙ, А. Л. Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория. In *Герменевтика*, СПб: Европейский дом, 2004, с. 5.

перестает быть просто искусством толкования; она становится универсальной герменевтикой, или органом наук о духе. Собственно, и термин «герменевтика» появляется в это время. Есть процесс толкования – *ἑρμηνεία*, и есть общие его правила; они-то и составляют предмет герменевтики». <sup>4</sup>

Строительным элементом герменевтики, как процесса познания, изложения бытийных явлений и всей духовной деятельности человека, является *слово*. Оно воспринимается как символ, который не может быть изъят из данного текста (целого) без обрыва контекстуальных волокон, при помощи которых оно с данным текстом связано. Слово также воспринимается как «архетип культуры» (термин Г. Г. Шпета), поэтому мы должны также учитывать культурную информацию, содержащуюся в словах. Ведь это одна из основных задач, которую художественный перевод ставит своей целью.

Известный немецкий богослов, философ и переводчик Фридрих Шлейермахер в своих трактатах постигает целый ряд ключевых моментов, которые тесно связаны с переводоведческими принципами, когда он говорит: «Дело в том, что чисто научное знание никогда не дает понятия о целом, а только о части, и поэтому не может претендовать на познание истины, и тем самым на научность в высшем смысле слова. Чтобы приблизиться к истине, нужно уметь выйти за пределы непосредственной данности, в известном смысле освободиться от логики, диктуемой частным знанием, и увидеть часть в свете целого». <sup>5</sup>

Каждому интерпретатору следовало бы, как рассуждает немецкий ученый, превратиться в того, чью речь он переводит, и стремится взглянуть на его индивидуальность прямо, непосредственно. Данный прием называется интуитивным методом и рекомендует нам, исходя из факта, что наши

---

<sup>4</sup> АРТАМОНОВА, Ю. Д., КУЗНЕЦОВ, В. Г.: Герменевтический аспект языка СМИ. In *Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования (К 250-летию Московского университета)* Учебное пособие [Электронный ресурс] Ответственный редактор: проф. Володина М. Н., д.ф.н., Москва: Изд-во МГУ, 2003. Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text12/04.htm> [cit. 5. 8. 2010]

<sup>5</sup> ВОЛЬСКИЙ, А. Л. Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория. In *Герменевтика*, СПб: Европейский дом, 2004, с. 26.

возможности являются ограниченными, комбинировать его с сопоставлением. Ибо, как говорит Шлейермахер, с индивидуальностью автора можно познакомиться также на основе ее сравнения с другими творческими индивидуальностями. Так называемый «поиск параллельных мест» широко использовали герменевты (т.е. истолкователи) при толковании Библии – одного из древнейших письменных памятников человеческого духа.

При интерпретации текстов, согласно Ф. Шлейермахеру, надо различать два понятия: грамматическое (объективное) толкование и психологическое (техническое) толкование. Это два отличающихся друг от друга подхода к тексту, причем очевидно, что они не могут быть применены одновременно, а только последовательно.

Грамматическое толкование стремится постигнуть те черты высказывания, которые являются общими для одной культуры, а психологическое толкование стремится извлечь из текста единичный, редкостный характер сообщения, или даже вскрыть гениальность самого автора текста. Выражаясь словами французского философа Поля Рикёра: «Или мы воспринимаем то, что является общим для всех, или то, что является собственно авторским». (перевод с чешского авт.ст.)<sup>6</sup>

В поздних произведениях Шлейермахера психологическое толкование начинает превалировать над грамматическим. Субъективный момент ему при переводе кажется более ценным, чем объективный. Ведь мы хотим отразить особенности стиля автора или им созданного текста. Диапазоны и разновидности того, что в тексте понимаем мы только грамматически, вряд ли можно полностью постичь.

Как бы следовало толкователю поступать при анализе художественного текста?

Принцип так называемого «герменевтического круга» состоит в том, что малые частички (частные значения), на которые мы данный текст разложили, должны нами восприниматься только с точки зрения роли,

---

<sup>6</sup> RICOUER, P. *Úkol hermeneutiky*. Přeložila A. Kliková. Praha: Nakladatelství filozofického ústavu AV ČR. 2004, s. 8. „Bud' vnímáme to, co je všem společné, anebo to, co je vlastní autorovi.“

которую они играют в рамках существующего целого. Профессор А. В. Вольский, автор вступительного слова к книге Ф. Шлейермахера *Герменевтика* пишет: «...целое понимается из частей, а часть только в связи с целым. Этот принцип обычно называют герменевтическим кругом, хотя сам Шлейермахер этим термином в своей книге не пользуется».<sup>7</sup> И добавляет: «Этот круг существует уже внутри самого текста: целым является контекст, а частью – отдельное слово, реализующее внутри текста свои окказиональные значения»<sup>8</sup>. И далее развивает эту мысль, говоря о методологических подходах к тексту: «При первом прочтении мы понимаем только языковое значение элемента, но еще не полностью можем понять контекстуальное, т. е. значение части внутри целого – то, что современная лингвистика называет смыслом. Высшим родом смысла в художественном тексте является его духовный смысл – искомое целое. Этот смысл мы сможем постигнуть двумя путями. Либо мы должны начать движение по тексту вспять, связывая всякий последующий элемент с предыдущим. Достигнув таким образом начала текста, следовало бы перейти к аналогичному анализу медитации (Meditation) автора, а от нее к анализу изначального импульса (Keimentschluss)».<sup>9</sup>

Толкователь, который будет исходить из основных принципов герменевтики и соблюдает правило герменевтического круга, не должен при своем исследовании данного текста или литературного произведения находиться на поверхностном уровне анализа текста. Если он заострит свое внимание на личности автора и будет рассматривать его творчество в контексте его жизни, он скоро обнаружит цепочку: "Rede-Text-Werk-Lebenswerk".<sup>10</sup> Из этого вытекает, что каждое высказывание автора следует рассматривать в контексте творчества всей его жизни (Lebenswerk). И наоборот, на труд всей жизни автора следует смотреть через призму его (ее) частных высказываний или отдельных произведений. Это традиционное

---

<sup>7</sup> ВОЛЬСКИЙ, А. Л. Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория. In *Герменевтика*, СПб: Европейский дом, 2004, с. 30

<sup>8</sup> Dtto, с. 31

<sup>9</sup> Dtto, с. 28

<sup>10</sup> Dtto, с. 33.

понимание герменевтического круга может быть в современном контексте изменено, оно даже нуждается в расширении. По крайней мере так считают вышеупомянутые авторы работы *«Герменевтический аспект языка СМИ»* – Артамонова и Кузнецов, которые выделяют даже четыре различные интерпретации данного феномена: «Модифицируется понятие герменевтического круга, под которым понималась техника постижения смысла текста через особую диалектику целого и части. Существует несколько типов такой техники. Первое понимание герменевтического круга: конкретный текст – целое, его структурные элементы – части. Второе понимание герменевтического круга: конкретный текст – часть, корпус текстов автора – целое (особо важен для литературоведческих комментариев и сравнительного политического анализа). Третье понимание герменевтического круга: конкретный текст – часть, социально-политическая группа, партия, движение и пр. – целое. Четвертое понимание герменевтического круга: конкретный текст – часть; две разновидности целого: а) социокультурный контекст автора, б) социокультурный контекст реципиента». В четвертом параграфе *«Язык СМИ и новые проблемы герменевтики»* вышеприведенной статьи ее авторы нам освещают проблематику применения искусства истолкования к нетрадиционным по своей сути текстам СМИ. Они отличаются от текстов традиционно использованных для интерпретации своей незаконченностью (несовершенностью), клишированностью, отсутствием одного автора (нередко эту функцию выполняет авторский коллектив), а также повышенным интер- и гипертекстуальным уровнем, не забывая о том, что в последнее время в СМИ наблюдается превалирование визуальной информации над текстовой, а в некоторых рекламных слоганах нередко обнаруживается отсутствие смысла. Вышеприведенные результаты мы приводим лишь с целью определения границ проводимого нами анализа и для того, чтобы наметить пути развития герменевтики в будущем. Мы вынуждены подчеркнуть тот факт, что для нашего исследования, не выходящего столь за рамки досягаемости традиционной герменевтики, самым важным является «второе понимание герменевтического круга», т. е. отношение текста (части) и корпуса текстов автора (целого).



Герменевтику мы также понимаем как «Kunstlehre» (т. е. науку об искусстве), которая стремится образовать универсальные правила для толкования текстов. Именно по этой причине герменевтика могла бы послужить в качестве вспомогательного средства любому интерпретатору, будь он лингвист, литературовед, или переводчик. Герменевт, ознакомленный с принципами искусства интерпретации, способен, по нашему мнению, проще проникнуть вглубь текста, чтобы он затем мог извлечь из его недр истинную сущность («внутреннюю форму») и впоследствии ее интерпретировать своими средствами или перекодировать на переводящий язык. Внутренняя сущность произведения (так называемое *verbum interius*), таким образом, и в переводе могла бы обращаться к своим читателям словами самого автора произведения. Фридрих Шлейермахер говорит, что герменевтика находится там, где есть что-то непонятное. Именно тогда возникает потребность правильного истолкования непонятого отрывка текста. Такой отрезок нам следует объяснить при помощи других отрезков данного текста, значение которых мы понимаем. Французский философ Поль Рикёр (Paul Ricoeur) в своих эссе упоминает об искусстве интерпретации, когда он, исходя из концепции Ф. Шлейермахера, говорит, что проникнуть во внутреннюю сущность текста – значит понять ее так же хорошо, как понимает ее и сам автор, или даже лучше его. По этой причине мы будем воспринимать его слова как идеал, к которому должен стремиться любой истолкователь.

Каждому человеку в жизни часто приходится выступать в роли интерпретатора (герменевта), т.е. толковать значение связи слов. Как вспоминает профессор А. Л. Вольский, «герменевтами богов» называет Платон поэтов. По мнению великого древнегреческого философа «поэтическое искусство...не ведет к мудрости (софии), ибо герменевт толкует чужую речь, выявляет ее смысл, однако сам не может знать, истинна толкуемая им речь или нет»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> ВОЛЬСКИЙ, А. Л. Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория. In *Герменевтика*, СПб: Европейский дом, 2004, с. 6.

Если переводчик (или любой интерпретатор) будет при переводе художественного произведения руководствоваться принципами герменевтики, он не должен застрять на поверхностном уровне описания художественного произведения. Данный подход ему показывает дорогу к достижению его цели – души произведения, чтобы он смог открыть и понять смысл вечных истин. Только экзегет, который раскроет и поймет символическое значение слов и которому удастся соблюсти принцип «герменевтического круга», способен постигнуть в своем толковании ключевые моменты анализируемого литературного артефакта. Таким образом, его стремление способно увенчаться успехом, и «магическое слово» в состоянии приобрести власть над читателем, власть аналогичную той, которая была вызвана словами оригинального произведения. Однако читатель не услышит звук самих слов, которые он произносит, но возможно в итоге в его душе найдут отзвук «слова сердца» (*verba cordis*) автора, пульсирующие между строками самого художественного произведения.

Немецкий философ Х.-Г. Гадамер в своем прославленном труде «Истина и метод – Основы философской герменевтики» (*Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*) заостряет внимание на языке, который оказывается средой герменевтического подхода. Окружающий нас мир мы понимаем посредством языка, ибо слова в себе заключают смысл, ведущий к истинному познанию явлений. Особенно впечатлительна и для нашего исследования важна третья часть данного труда названная «Онтологический поворот герменевтики на путеводной нити языка».

Согласно «Новой философской энциклопедии» Х.-Г. Гадамер продолжает традицию, основанную Фридрихом Шлейермахером, унаследованную Вильгельмом Дильтеем (он ввел понятие «философия жизни») и впоследствии развитую учителем Гадамера М. Хайдеггером: «Вслед за Хайдеггером Гадамер рассматривает понимание не в теоретико-познавательном, а в онтологическом плане: понимание предстает не в качестве инструментально-логического акта, а в качестве способа человеческого бытия. Это влечет за собой радикальный пересмотр содержания и целей герменевтики. Если у Шлейермахера последняя служила «учением об искусстве понимания», а у Дильтея – специфическим методом

гуманитарного познания, то у Гадамера герменевтика становится исследованием условий возможности понимания как модуса существования». <sup>12</sup> Х.-Г. Гадамер в разделе *а) Вербальность как определение герменевтического предмета* своего вышеупомянутого труда категорически констатирует: «...сущность предания вербальна...». <sup>13</sup> С нашей точки зрения это и есть прямая ссылка на отца герменевтики Фридриха Шлейермахера, изречение которого Гадамер использовал в начале этой же главы как эпиграф. Он звучит следующим образом: «Единственной предпосылкой герменевтики является язык». <sup>14</sup>

Гадамер, который в свое время тоже сам активно занимался переводом, высказал свое мнение относительно художественной интерпретации и перевода в самом первом разделе III главы – «*Язык как среда герменевтического опыта*»: «Действительно, воспроизвести текст сможет лишь тот переводчик, который сумеет дать языковое выражение тому предмету, который открывает ему оригинальный текст, то есть найдет язык, который будет его собственным и вместе с тем соответствующий оригиналу. Таким образом, ситуация переводчика, по сути дела, совпадает с ситуацией интерпретатора». <sup>15</sup>

Гадамер считает, что задача каждого переводчика – преодолеть пропасть между языками и он далее развивает эту мысль: «Иноязычность означает предельный случай общей герменевтической сложности: чуждости и ее преодоления...Задача воспроизведения, которая стоит перед переводчиком, отличается от общегерменевтической задачи, которую ставит перед собой любой текст, не качественно, но лишь с точки зрения степени». <sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Новая философская энциклопедия. (2-е изд., испр. и допол.) Москва: Изд. Мысль, 2010. 2816 с. (статья Гадамер)

<sup>13</sup> ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988, с. 453.

<sup>14</sup> ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988, с. 446.

<sup>15</sup> Dtto, с. 450.

<sup>16</sup> ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988, Там же, с. 450-451.

Философ Гадамер осознает, что перевод – это процесс, заключающий в себе гораздо больше трудностей, чем простая интерпретация текста, написанного на языке, который является родным для интерпретатора. При переводе многое зависит от личности переводчика и способа восприятия истолковываемого им произведения речи, точнее литературного артефакта. Субъективный фактор тут играет значительную роль: «Всякий согласится, что перевод текста, как бы глубоко ни вжился и ни вчувствовался переводчик в своего автора, есть не восстановление того душевного состояния, в котором находился когда-то пишущий, но воспроизведение самого текста, руководствующееся пониманием смысла сказанного в этом тексте».<sup>17</sup>

Гадамер далее выделяет термин *«герменевтический разговор»*, происходящий при работе с письменным источником между текстом и интерпретатором. Переводчик общается с текстом, а текст, хоть и является неживым, также способен вступать в контакт с интерпретатором, который с ним работает. При переводе, по словам Гадамера, происходит так называемое «переосвещение» смысла оригинала:

«Текст предстает здесь перед читателем в новом свете, в свете другого языка. Требование верности оригиналу, которое мы предъявляем к переводу, не снимает принципиального различия между языками. Как бы мы не стремились к точности, мы все равно вынуждены принимать подчас весьма сомнительные решения... Как и всякое истолкование, перевод означает переосвещение (*Überheilung*), попытку представить нечто в новом свете. Тот, кто переводит, вынужден взять на себя выполнение этой задачи. Он не может оставить в своем переводе ничего такого, что не было бы совершенно ясным ему самому»<sup>18</sup>.

Гадамер в своем внушительном комментарии говорит о потерях, которые неизбежны, особенно при переводе художественного произведения.: «Всякий перевод, всерьез относящийся к своей задаче, яснее и примитивнее оригинала.

---

<sup>17</sup> ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988, с. 449.

<sup>18</sup> Dtto, с. 449.

Даже если он представляет собой мастерское подражание оригиналу, какие-то оттенки и полутона неизбежно в нем пропадают... Переводчик часто мучительно осознает дистанцию, отделяющую его от оригинала... И как в разговоре мы, чтобы понять точку зрения собеседника, ставим себя на его место, так же и переводчик стремится поставить себя на место автора. Но подобно тому опять-таки, как в разговоре это еще не означает взаимопонимания, так же и для переводчика это еще не значит, что воспроизведение удалось. Структуры здесь, очевидно, аналогичны... переводчик должен сохранять за родным языком все его права и вместе с тем отдавать должное чуждому и даже враждебному в тексте и его выражениях. Не исключено, однако, что это описание переводческого труда слишком упрощает реальное положение. Даже в подобных крайних случаях, когда нужно переводить с одного языка на другой, вряд ли можно отделить суть дела от языка...»<sup>19</sup>.

Вышеприведенные слова можно воспринимать как советы начинающему переводчику, своего рода памятку, которую следовало бы прочитать всем, кто пытается или планирует в будущем переводить художественную литературу и также понять суть искусства толкования. Это своеобразное продолжение традиции, положенной еще в 20-е гг. 20 века К. И. Чуковским в его *«Принципах художественного перевода»*, впоследствии вышедших под названием *«Высокое искусство»*. Правда Гадамер, в отличие от Чуковского, в данном случае смотрит на перевод глазами философа-герменевта, а не переводоведа. Тем не менее, его наблюдения являются по нашему мнению очень ценными и легко применимыми на практике.

В заключение хотелось бы привести слова Х.-Г. Гадамера, которые с нашей субъективной точки зрения являются идеальным завершением настоящего доклада, ибо раскрывают суть изложенной нами выше проблематики: «Действительно, воспроизвести текст сможет лишь тот переводчик, который сумеет дать языковое выражение тому предмету, который открывает ему оригинальный текст, то есть найдет язык, который будет его собственным и вместе с тем соответствующим оригиналу. Таким

---

<sup>19</sup> ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988, с. 449.

образом, ситуация переводчика, по сути дела, совпадает с ситуацией интерпретатора».<sup>20</sup>

## Summary

The aim of this paper is to provide basic information about the art of interpretation, i.e. the hermeneutics and to show how closely it is related to translatology. The so-called “hermeneutic circle” has been presented as a central principle according to which the texts are to be analysed: each part of a work has to be interpreted with respect to the whole work and vice versa. The thoughts of famous philosophers such as Friedrich Schleiermacher, Paul Ricoeur and, of course, Hans-Georg Gadamer have been presented here as well.

## Библиография:

АРТАМОНОВА Ю. Д., КУЗНЕЦОВ В. Г. *Герменевтический аспект языка СМИ*. In: Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования (К 250-летию Московского университета) Учебное пособие [Электронный ресурс] Ответственный редактор: проф. Володина М. Н., д.ф.н., Москва: Изд-во МГУ, 2003. Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text12/04.htm> [cit. 5. 8. 2010]

ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988. 704 с. ISBN 5-01-001035-6.

Новая философская энциклопедия. 2-е изд., испр. и допол. Москва: Мысль, 2010. Т. 1—4. 2816 с. ISBN 978-5-244-01115-9.

MIKULÁŠEK, Miroslav *Hledání duše díla v umění interpretace*. 1. vyd. Ostrava: Tilia-Ostravská univerzita, 2004. 335 s. ISBN 80-7042-669-1 (Ostravská univerzita), ISBN 80-86101-96-7 (Nakladatelství Tilia).

RICOEUR, Paul *Úkol hermeneutiky*. Přeložila A. Kliková. Praha: Nakladatelství filozofického ústavu AV ČR. 2004. ISBN 80-7330-061-3.

ШЛЕЙЕРМАХЕР, Ф.: *Герменевтика*. Перевод с немецкого А. Л. Вольского. Санкт-Петербург: Европейский дом. 2004. 242 с. ISBN 5-8015-0176-2.

ТЮЛЕНЕВ, С. В. Теория перевода. Изд. Гардарики, Москва 2004, с. 86.

---

<sup>20</sup> ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Перевод с немецкого Б. Н. Бессонова. Москва: Изд. Прогресс. 1988, с. 448-449.

# O pojme metafyzika v literatúre a literárnej vede

Ján Gavura

## Metaphysics in Literature and Literary Criticism

**Abstract:** *The 20<sup>th</sup> century literary criticism often uses terms metaphysics, metaphysical poetry or other word combinations using metaphysics as its part. These words are easily misused or lack preciseness and can be replaced by more suitable terms. On the other hand there are examples where metaphysics became irreplaceable. It is an example of Elizabethan English baroque poetry group led by John Donne (17<sup>th</sup> century). Despite this group the name is often given to ancient poets or poets like Dante, E. Dickinson, Cz. Milosz who in their literary work focus on notion of life's origin, God and human relationship, ethics and values often seen as divine and beyond empirical experience. Though the terms metaphysics and metaphysical are still understood as derived from philosophy (and require philosophical knowledge to use them properly), some of them start to behave independently and re-motivate their meanings according to their new use in a context of art literature.*

**Key words:** *metaphysics, metaphysical poetry, John Donne.*

**Contact:** *Faculty of Arts, University of Prešov, Slovakia, e-mail: jgskola@gmail.com, gag@nextra.sk*

*Celá filosofie je tedy jako strom, jehož kořeny jsou metafyzika, kmen fyzika a větve, jež z tohoto kmene vyrůstají, jsou všichni ostatní vědy...*

*Descartes*

I keď metafyzika v literatúre nemá ani zd'aleka takú dlhú históriu ako filozofická metafyzika, predsa sa už niekoľko storočí etabluje aj ako literárny pojem. Literárna veda v dvadsiatom prvom storočí registruje niekoľko typických použití pre slová *metafyzika*, respektíve *metafyzický*, ktorých významy sa od pôvodného aristotelovského a neskorších filozofických výkladov odlišuje. To, že ide o užitočný pojem pre literárnu vedu, dokazuje tiež fakt, že na poslednom

hermeneutickom fóre v Ostrave (2008) sa s obdobou slova metafyzika stretávame hneď v piatich príspevkoch, menovite v štúdiách Jaroslava Hrocha, Miroslava Mikoláška, Pavly Zajícovej, Magdaleny Konečnej a pre kolegu Jana Vorla sa metafyzika stala jedným z východísk v príspevku „Město jako odraz stavu bytí Kosmu – metafyzika vody v Bělého románu *Petrohrad*“.

Literárnovedné používanie pojmov *metafyzika* a *metafyzický* je bez pochyb spojené s pôvodným filozofickým termínom a na poukázanie prepojenia literatúry a filozofie pri tomto slove sa využíva diachrónny postup. Diachrónny, čiže postupovanie k etymologickým a historickým koreňom, až sa hlbinná sonda zastavuje pri gréčtine a Aristotelovom diele, ktorého časť spisov nazýva Andronikus z Rhodu „spisy po fyzike“, čiže metafyzika. Diachrónny kauzálny princíp je samozrejme opodstatnený, rovnako prínosný však je aj synchrónny pohľad na to, kde všade literárna veda v súčasnosti používa výrazy *metafyzika* a *metafyzický*.

V literárnej vede dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia sa môžeme stretnúť s postupným, stupňovaným osamostatňovaním *metafyziky* od filozofického výkladu tohto termínu. Pri prvom, či lepšie povedané „nultom“ stupni ešte musíme hovoriť o stotožnení s pôvodným filozofickým termínom a plne sa naň vzťahujú súvislosti platné pre príslušný filozofický výklad – aristotelovský, kantovský, strawsonovský a ďalšie. Filozofická metafyzika sa dá širšie definovať ako „kategoriálny opis“ a jeho „predmetom sú najfundamentálnejšie aspekty nášho myslenia a hovorenia o skutočnosti, o najzákladnejších črtách skutočnosti, ako sa nám javí“<sup>1</sup>. M. Heidegger sa chopil descartesovského obrazu (pozri úvodné motto) o vzťahu metafyziky k ostatným vedám a rozpracoval ho do podobenstva, v ktorom metafyziku zobrazuje ako spojivo medzi filozofiou (fyzickým kmeňom stromu) a pôdou (živlom). „Metafyzika zůstava ve filosofii tím prvním. Nedosahuje však k tomu, co je první v myšlení. V myšlení na pravdu bytí je metafyzika překonána. Je otřesen její nárok ovládat nosnou vazbu k ‘bytí’ a směrodatně určovat všechn poměr ke jsoucímu jako takovému. A přece toto ‘překonávání metafyziky’ metafyziku neodstraňuje. Pokud člověk zůstává animal rationale, je animal metaphysicum.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CARR, Brian. *Úvod do metafyziky*. 1. vyd. Bratislava: Iris, 2004. ISBN 80-89018-69-6, s. 8.

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin. *Co je metafyzika?* 1. vyd. Praha: OYIKOYMENH, 1993. ISBN 80-7298-167-6, s. 11.



Často zdôrazňovanou súčasťou definícií metafyziky býva fakt, že „se zabýva mimozkušenosnými objekty, jež podle významu tohto slova nalézají za smyslovou zkušeností“<sup>3</sup>. Celkom sa však nestratil ani výklad z neskoršej antiky, že predmetom metafyziky je „to, co přesahuje (přírodu) fysis“ a „to, co je za přírodou“<sup>4</sup>. Tieto pokusy o definovanie jednej z najťažšie definovateľných filozofických disciplín je neúplné a ani zďaleka nenaznačuje hĺbku, rozsah či rozporupnosť poznatkov, ktoré sa o metafyzike v priebehu tisícročí zhromaždili.

Umelecká literatúra nepozná vonkajší limit pri vyhľadávaní námetov či objektov na spracovanie a súčasťou literárnovedného reflektovania literatúry sa môže stať aj oblasť filozofickej metafyziky. V tomto prípade si však literárna veda nemôže robiť nároky na aplikovanie vlastných kategórií a ak nechce riskovať nepresnosť, naplno sa podriaďuje filozofickej metodike.

Už sme spomenuli, že možno vyčleniť viaceré stupne osamostatňovania literárnej metafyziky od materskej filozofickej disciplíny. Na opačnom konci diapazónu osamostatňovania je taký stupeň chápania metafyziky či metafyzickosti, kde sa spojitost' s filozofickým pojatím sleduje už len ako genologická príbuznosť (dochádza až k remotivácii slova). Takým prípadom je aj najustálenejší literárny termín využívajúci na opis lexikálnu jednotku *metafyzika*. Pochádza z anglickej literatúry a označuje jednu vetvu tamojšej barokovej poézie sedemnásteho storočia – ide o súhrnne pomenovanie metafyzickí básnici, v angličtine „metaphysical poets“ alebo tiež „metaphysicals“ či „the Metaphysicals“. Za ústrednú postavu sa považuje John Donne (1571-1631) a k ďalším typickým básnikom zastrešeným týmto spoločným názvom patria „Carew, George Herbert, Crashaw, Henry Vaughn, Marvell, Cleveland and Cowley“<sup>5</sup>.

I keď nejde o homogénnu skupinu, či dokonca o hnutie alebo školu, ktorá by mala vlastnú vnútornú väzbu ako literárna generácia, má táto poézia niekoľko spoločných črt. Pre školské potreby sa v trochu zjednodušene hovorí o týchto prvkoch: použitie tradičných žánrových foriem, kde sa však zámerne kontaminuje

---

<sup>3</sup> BOCHENSKI, Józef Maria. *Slovník filozofických pověr*. 1. vyd. Praha: LEDA, Praha: Rozmluvy, 2009. ISBN 978-80-7335-198-4, s. 116.

<sup>4</sup> STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 2. rozš. vyd. Praha: Zvon České katolické nakladatelství, 1992. ISBN 978-80-7195-206-0, s. 130.

<sup>5</sup> CUDDON, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin, 1999. ISBN 0-14-051363-9, s. 508.

alebo rozrušuje ich vysokosť (sonet, óda...) napríklad hovorovosťou jazyka; metaforika postavená na viacúrovňových protikladoch, na dialektike, paradoxoch, na bezprostrednom spájaní nezlučiteľných aspektov, napr. zmyslovej konkrétnosti pri ľúbostných básňach s intelektuálnou abstrakciou a miestami až vedeckým slovníkom. Častým znakom tejto poézie bolo spájanie posvätného s profánnym, irónie a satiry s ezoterickým, mikrokozmičká detailnosť s kozmologickou šírkou a osobného postoja s nadčasovou predstavou sveta. Častými námetmi boli okrem ľúbostnej tematiky aj témy smrti v kontraste s kladným postojom k životu, kazuistické vykladanie života a odhaľovanie základných princípov fungovania života, ktoré nesie znaky mýtického, religiózneho a filozofického uvažovania.<sup>6,7</sup>

Dnes je už termín „metafyzickí básnici“ ustálený, petrifikovaný a opodstatnenie tohto pomenovania sa viac kriticky neprehodnocuje. Edičná a školská prax si vyžiadala jeho kanonizovanie aj za cenu zjednodušenia. Označenie „metafyzickí básnici“ sa stáva v dvadsiatom storočí nielen zavŕšením istého pomenovacieho procesu, ale aj východiskom k ďalším pomenovaniam. To, že sa s termínom „metafyzickí básnici“ alebo „metafyzická poézia“ pracuje ako s ustáleným literárnohistorickým termínom, ktoré má svoje pevné priestorové (v Anglicku), časové (17. storočie) a personálne ukotvenie dokazujú ďalšie, nadväzujúce bádania.

Roku 1961 zostavuje Frank J. Warnke antológiu poézie pod názvom *Európska metafyzická poézia* (European Metaphysical Poetry, Yale University Press), kde zahrnuje príklady z francúzskej, nemeckej, holandskej, španielskej a talianskej poézie. Vynecháva poéziu anglickej proveniencie, pretože ju považuje za uzavretý jav, voči ktorej sa práve tento „európsky“ výber „priestorovo“ vymedzuje.

Podobným spôsobom sa k pôvodnej poézii Johna Donne a ostatných metafyzických básnikov sedemnásteho storočia stavia Sona Raizissová v knihe *Metafyzická vášeň* (The Metaphysical Passion, 1952), ktorá sa pokúša zachytiť metafyzickú poéziu autorov z obdobia medzi svetovými vojnami T. S. Eliota,

---

<sup>6</sup> Por. CUDDON, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin, 1999. ISBN 0-14-051363-9, s. 508.

<sup>7</sup> Por. HANDLEY, Graham. *Brodie's Notes on The Metaphysical Poets*. 1<sup>st</sup> ed. Bungay: The Chaucer Press, 1981. ISBN 0-330-50179-8, s. 5-6.

skupinu Utečenci (the Fugitives) ai. Aby rozlíšila dve generácie rozdelené tromi storočiami, používa ako jedna z prvých prívlastok *moderní* metafyzickí básnici. K histórii skupiny barokových metafyzických básnikov sa v tomto príspevku ešte vrátíme.

Označenia „metafyzická poézia“ alebo „metafyzický básnik“ sa v literárnej histórii a kritike sporadicky objavujú aj pri iných príležitostiach. Autori, pri ktorých sa toto pomenovanie uplatňuje častejšie, sú autori, ktorí majú blízko k filozofickému a teologickému výkladu sveta, rovnako ako filozofi podávajú svoje videnie sveta, i keď vedecké metódy nahrádzajú intuíciou, svetonázorom, vierou. „Metafyzická poézia, v plnom význame tohto termínu, ako tá v *Divine Commedia*, *De Natura Rerum*, prípadne azda v Goetheho *Faustovi*, sa inšpirovala filozofickou predstavou vesmíru a úlohou zverenou ľudskému duchu vo veľkom zápase existencie,“ hovorí Herbert J. C. Grierson<sup>8</sup> v jednej z najznámejších esejí (1921) o metafyzickej poézii, ktorá zároveň slúžila aj ako predslov k prvému veľkému vydaniu anglickej barokovej poézie Johna Donne a okruhu metafyzických básnikov. Grierson o najväčších metafyzických básnikoch Dantom a Lukréciovim ďalej hovorí: „tieto básne boli napísané pretože konečná interpretácia hádanky, atómy Epikura náhliace sa nekonečným prázdny priestorom, teológia učencov rozpracovaná v katechetických dišputách sv. Tomáša, Spinozovo videnie života sub specie aeternitatis, mimo dobra a zla, spočinuli na myšliach a predstavivosti veľkého básnika, zjednotila a osvietila jeho chápanie života, zintenzívnila a zvýšila jeho osobné vedomie radosti a bolesti, nádeje a strachu, rozšírením ich významu, odhaľujúc im v dejinách ich vlastnej duše krátky náčrt drámy ľudského osudu“<sup>9</sup>.

Okrem týchto velikánov sa termín metafyzický objavuje pri básnikoch devätnásteho storočia napríklad u Emily Dickinsonovej, Gerarda Manley Hopkinsa, a na začiatku dvadsiateho storočia u spomenutého T. S. Eliota. Silná koncentrácia atribútu metafyzický v súvislosti s poéziou sa nachádza v poľskej

---

<sup>8</sup> GRIERSON, Herbert, J. C.. *Metaphysical Lyrics & Poems of the Seventeenth Century*. Oxford: The Clarendon press, 1921; Bartleby.com, 1999. Dostupné z: <http://www.bartleby.com/105/>. [10. 4. 2010].

<sup>9</sup> Dtto.

literárnej reflexii, čo súvisí s dlhodobou tradíciou tejto národnej literatúry. O metafyzike sa hovorí v súvislosti s tvorbou Witkacyho (S. I. Witkiewicza), s poéziou Czesława Miłosza, Ryszarda Krynického, Mirona Białoszewského, Anny Kamieńskiej, Bronisława Maja a mnohých ďalších.<sup>10,11,12</sup>

Aj v slovenskej poézii vznikajú umelecké projekty, ktoré do seba zahrnujú filozoficko-religiózne poznanie a svojim systematickým vypovedaním o podobe sveta, jeho viditeľných a neviditeľných hraniciach, ponúkajú využiť prívlastok metafyzický na súhrnné pomenovanie. Takéto prvky je možné nájsť v diele Erika Jakuba Grocha v knihách *Druhá naivita* (2005) a najnovšie aj v knihe určenej pre tzv. „indigové deti“ nazvanej *Ábé, Aha a spol.* (2009).

Pri implementácii slov „metafyzika“ a „metafyzický“ do pojmoslovía literárnej vedy vyvstávajú dve dôležité otázky: 1) zváženie ich adekvátneho použitia a 2) spresnenie lexikálneho významu slova. Tu treba poznamenať, že široké a nejednoznačné filozofické uchopenie metafyziky vytvára rovnako široký a nejednoznačný základ aj na odvodzovanie slov. Zoberme do úvahy blízkosť metafyziky s teológiou, kozmológiou aj ontológiou, ale i to, že metafyzika sa stáva „z času na čas terčom znevažujúcich útokov, ktoré ju prezentujú ako nekognitívny a teda nezmyselný podnik – ako je známe, takýto osud pretrpela v rukách filozofického hnutia známeho ako *logický empiricismus*. To, či takéto obvinenie proti nej je spravodlivé a poctivé, však celkom závisí od toho, na čo si metafyzici trúfajú, a treba priznať, že mnohí vkladali do svojej práce väčšie ambície, než sa zo spätného pohľadu zdá múdre“<sup>13</sup>.

Aj v prípade pomenovania anglickej barokovej poézie – metafyzických básnikov – išlo na začiatku o pejoratívne pomenovanie, zosmiešňujúce metódu prílišnej abstrakcie a spájania nezlučiteľných prvkov. Prvou dochovanou zmienkou o použití výrazu metafyzický v súvislosti s Johnom Donneom a anglickými barokovými básnikmi je list Williama Drummonda básnikovi

---

<sup>10</sup> Por. ZARĘBIANKA, Zofia. *Zakorzenia Anny Kamieńskiej*. 1. vyd. Kraków: Universitas, 1997.

<sup>11</sup> Por. NASIŁOWSKA, Anna. *Literatura okresu przejściowego*. 1. vyd. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

<sup>12</sup> Dtto.

<sup>13</sup> CARR, Brian. *Úvod do metafyziky*. 1. vyd. Bratislava: Iris, 2004. ISBN 80-89018-69-6, s. 8.

a vedcovi Arthurovi Johnstonovi (1631), v ktorom sa Drummond pohoršuje nad novou básnickou metódou, kde sa básnici „namáhajú vyabstrahovať [poéziu] na úroveň metafyzických predstáv a skolastických esencií, zbavujúc [poéziu] jej vlastných zvyklostí a ornamentov, ktorými zabávala svet už niekoľko tisíc rokov“<sup>14</sup>. V podobnom nevraživom tóne sa nesú aj ostatné hodnotenia z danej doby, vyčítajúc tejto poézii hroziace nebezpečenstvo „abstrakcie od zmyslov“. Krátko pred koncom sedemnásteho storočia ďalší veľký básnik tejto doby John Dryden dopĺňa charakteristiku. Ich verše sú „hlbavé, špekulatívne a abstraktné“ a zároveň na druhej strane „nezrozumiteľné, hmlisté a v rozpore s bežným rozumom“<sup>15</sup>.

Pomenovanie sa ustálilo ako značka až v spise Samuela Johnsona *Životy básnikov* (1779 – 1781), pričom aj S. Johnson poukazuje na príznakovú črtu metafyzickej obraznosti, opisujúc ju slovami „heterogeneous ideas... yoked by violence together“<sup>16</sup>, čiže „heterogénne predstavy... násilím spútané k sebe“.

Aj dvadsiate storočie, ktoré znovu verejne predstavilo objavnú poéziu metafyzických básnikov a Johna Donnea, má pochybnosti o adekvátnosti pomenovania „metafyzickí básnici“. Herbert J. C. Grierson prvú časť svojho úvodu k antológii završuje slovami: „Metafyzickým, filozofickým básnikom, akým bol dokonca Donneov súčasník Fulke Greville, Donne vôbec nebol. Čo Donnea zaujímalo na prvom mieste, nebola myšlienka, ale pocit. Schéma myslenia a ani interpretácia života sa preňho nestali úplnou a osvecujúcou skúsenosťou. Ústrednou témou jeho poézie je prudký poryv nálady, ako milenca, priateľa, analytika vlastných zážitkov vo svete a vo viere. Jeho filozofia nedokáže zjednocovať tieto zážitky. Predstavuje reakcie jeho nepokojnej a presnej mysle na prudkú skúsenosť okamihu, jej čítanie vo svetle raz jednej, raz druhej filozofickej alebo teologickej dogmy či tvrdenia zachytených z jeho pestro zastúpenej čitateľskej skúsenosti rozvinutej do smelého paradoxu, alebo ako vážnejší zámer, ako vyjadrenie, osvietenie tejto nálady sebe a čitateľovi. Či ho niekto názve

---

<sup>14</sup> RAIZISS, S. *The Metaphysical Passion. Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition*. 1st ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952, s. 245.

<sup>15</sup> Dtto, s. 5.

<sup>16</sup> CUDDON, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin, 1999. ISBN 0-14-051363-9, s. 508.

metafyzickým alebo fantastickým básnikom, dôraz musí byť na slove 'básnik'<sup>17</sup>.

Sona Raizissová v knihe *Metafyzická vášeň* sa usiluje pozitívnym spôsobom nájsť jednotiacu líniu medzi metafyzickou poéziou baroka (najmä Johnom Donneom) a moderny dvadsiateho storočia (najmä T. S. Eliotom). Všíma si početné výhrady voči kanonizovaniu termínu „metafyzickí básnici“, cituje aj ďalšiu zostavovateľku antológie Joan Bennetovú, ktorá sa ohradzuje, že „výraz metafyzický vôbec nie je šťastný, pretože vyvoláva dojem, že metafyzická poézia sa zaoberá povahou univerza. Ale Donne a básnici z jeho vplyvu, sa nezamýšľali nad povahou vecí ako Milton, Pope, Tennyson, „metaphysical“ odkazuje na štýl, nie námet; zato štýl odráža postoj skúsenosti“<sup>18</sup>.

Raizissová si podrobne všíma najmä úvahy T. S. Eliota, ktorý je jednak predmetom jej výskumu, ale hlavne kvôli tomu, že práve Eliot mal najväčšiu zásluhu, že sa na dve desaťročia 1925 – 1945 z metafyzických básnikov stala v anglofónnej kultúre verejne uznávaná a obdivovaná básnická skupina. Eliot rozpor medzi pomenovaním „metafyzickí básnici“, jeho pôvodnou filozofickou podstatou a tým, čo sa myslí pod novokonštituuujúcim sa názvom, rieši vysvetlením: v tejto poézii „básnik zužitkúva metafyzické predstavy a teórie. Možno verí niektorej z teórií, možno neverí žiadnej; ale musí byť básnikom, ktorý zakusuje emóciu cez myšlienku, a taktiež básnikom, ktorý premýšľa nad emóciou. O metafyzickej poézii vo všeobecnosti môžeme povedať, že dosahuje svoj účinok náhlym vytvorením pocitového ekvivalentu za čosi, čo sa zdalo byť len suchopárnou predstavou, a nájdením danej predstavy živého pocitu. Pohybuje sa medzi abstraktnou myšlienkou a konkrétnym pocitom; a zasahuje nás hlavne kontrastom a kontinuitou, jej nezvyčajnými spôsobmi, v ktorých ukazuje myšlienku a pocit ako odlišné aspekty skutočnosti“<sup>19</sup>.

Z Eliotových slov potom Raizissová odvodzuje, že jestvuje rozdiel medzi filozofickým básnikom a metafyzickým básnikom a tento rozdiel vzniká tým, že

---

<sup>17</sup> GRIERSON, Herbert, J. C. *Metaphysical Lyrics & Poems of the Seventeenth Century*. Oxford: The Clarendon press, 1921; Bartleby.com, 1999. Dostupné z: <http://www.bartleby.com/105/>. [10. 4. 2010].

<sup>18</sup> RAIZISS, S. *The Metaphysical Passion. Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition*. 1st ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952, s. 5.

<sup>19</sup> ELIOT, Thomas Stearns. *Rhyme and Reason: the Poetry of John Donne*. Cit. podľa RAIZISS, Sona: *The Metaphysical Passion. Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition*. 1st ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952, s. 5.

metafyzický básnik „nespája myšlienky ako súčasť filozofického alebo náboženského systému per se, ale ako aspekt skutočnosti, ktorý sa má spracovať v konkrétnosti. Definícia metafyzickej poézie musí zdôrazňovať svoje myšlienky nie ako systematickú filozofiu, ale ako mentálne ekvivalenty citovej skúsenosti“<sup>20</sup>. Výsledkom Eliotových a Raizissovej úvah je, že konštitučným znakom metafyzickej poézie je schopnosť básnika rozlúštiť paradox „prítomný v akejkoľvek skúsenosti vyvolaním simultánne emocionálnych aj intelektuálnych síl. Jeho obraz alebo jeho báseň je vášnivým aktom nadobudnutia jednoty medzi abstraktným a zmyslovým“<sup>21</sup>.

Tak ako Eliot v dvadsiatych a Raizissová v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia aj dnes sa čitatelia pýtajú, aká je metafyzická poézia a čo má metafyzický básnik John Donne spoločné s metafyzikou. Pred diachrónnym výkladom sa začína uprednostňovať synchronný pohľad, ktorý hovorí, že baroková anglická metafyzická poézia je poézia radikálnej obraznosti, poézia abstraktných úvah a zmyslovej konkrétnosti, postavená na paradoxoch, na veľmi dômyselných duchaplných slovných a metaforických hrách, ktoré dokonca dostali pomenovanie ako osobitné trópy (*conceit* a *wit*).

Došlo k resémantizovaniu pôvodného termínu. Metafyzickí básnici presunuli ťažisko svojej „výstrednosti“ z oblasti filozofie do oblasti poetiky a rozširujú lexikálny význam slova. Môžeme konštatovať, že literárna veda si adoptuje výraz „metafyzický“ z viacerých zdrojov a nie všetky vykazujú vnútornú spätosť. Slovom metafyzická sa pokrýva tvorba najvýraznejších filozofujúcich básnikov Danteho, Lukrécia, ktorí sa vyslovovali k témam a javom platným pre filozofickú metafyziku. Používa sa aj na skupinu básnikov, ktorí sa pokúšajú predstaviť svet ako osobitý systém, prekračujú hranice rozumového uchopenia platného pre filozofiu a zároveň sa nestotožňujú celkom s konkrétnym teologickým výkladom napr. Miron Białoszewski v poľskej literatúre, Erik Jakub Groch na Slovensku a podobnú poznámku priniesol M. Hamada<sup>22</sup> aj o Vladimírovi Holanovi. Tento

---

<sup>20</sup> RAIZISS, Sona. *The Metaphysical Passion. Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition*. 1st ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952, s. 10.

<sup>21</sup> Dtto, s. 10.

<sup>22</sup> HAMADA, Milan. Malá meditácia nad Vladimírom Holanom. In *Básnická transcendencia*. 1.

termín sa používa aj na filozofujúcich básnikov, ktorí majú silné teologické zázemie, ale často sa vyslovujú k bohu, duši a objektom „za fyzikou“ neteologickými termínmi – to môžeme v literárnej vede nájsť o Czesławovi Miłoszovi, Gerardovi M. Hopkinsovi a Emily Dickinsonovej. Nemožno však upierať oprávnenosť aj negatívneho použitia pomenovania „metafyzický básnik“, ak chce čitateľ poukázať na neprimerané používanie abstrahovaných konceptov a radikálnej obraznosti. V tomto prípade budeme vedieť, že dotyčný kritik sa vrátil ku koreňom a vzkriesil historicky doložený terminus technicus.

## Summary

The paper focuses on use of two terms *metaphysics* and *metaphysical* in contemporary literary criticism and literary history. The author combines two approaches to understand a specific implementation of these two originally philosophical terms. He shows areas where these two terms are used nowadays and emphasizes that we can see two relatively separate attitudes towards them. One is derived from the 17<sup>th</sup> century poetic group led by John Donne (also known as “The Metaphysicals”), the other is based on a special position of metaphysics within philosophy: “first of philosophy” or area, in which philosophy merges through metaphysics into “soil” of world (Heidegger). The most common term in the 20<sup>th</sup> century is “metaphysical poetry” and it is applied to poets who focus on entities beyond empirical experience (God, soul, life, human origin and nature, etc.) but their attitude is neither religious nor philosophical.

## Bibliografia

- COOKSON, Linda – LOUGHREY, Bryan (ed.). *Critical Essays on The Metaphysical Poets*. 1<sup>st</sup> ed. Glasgow: Longman, 1990, 140 s. ISBN 0-582-06048-6.
- ELIOT, Thomas Stearns. *O básnictví a básnicích*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1991. 362 s. ISBN 80-207-0286-5.
- GAVURA, Ján. Dar cynickej nádeje. (Esej o Czesławovi Miłoszovi) In *RAK*, 11, 2006, č. 1.
- GAVURA, Ján. Na ceste za slobodou svätosti. In: *Romboid*, 41, 2006, 4, s. 17-25.
- GAVURA, Ján. *Poézia po roku 1945. Slovensko. Kultúrny profil*. URL: <<http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-13330>> [cit. 2010-02-12].
- SLIVKA, Daniel. Hermeneutika ako umenie správnej interpretácie. In *Nové horizonty*. Časopis pre teológiu, kultúru a spoločnosť. Bratislava : LÚČ, 2009, roč. III., č. 1, s. 34 – 39.
- SLIVKA, Daniel. Hermeneutické modely v Corpus Paulinum. In *Apoštol Pavol a dialóg kultúr*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Košice 24. 10. 2008. Košice: Katolícka

---

vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 15-27.



- univerzita v Ružomberku, Teologická fakulta Košice, 2008, s. 202 – 220.
- SOUČKOVÁ, Marta. *Personálna téma v prozaickom texte*. 1. vyd. Prešov: Náuka, 2001. 110 s. ISBN 80-89038-03-4.
- SOUČKOVÁ, Marta. *Próza po roku 1945. Slovensko. Kultúrny profil*. URL: <<http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-13332>> [cit. 2010-02-12].
- Studia humanitatis – ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace*. Ved. red. M. Mikulášek. 1. vyd. Ostrava: FF OU, 2009. 210 s. ISBN 978-80-7368-528-7
- [heslo] Metaphysics. *The Columbia Encyclopedia*. 6th ed., *Questia*, Web, 9 Apr. 2010.
- VIETOR, Karl. *Goethe: The Thinker*. Cambridge: Harvard University Press, 1950. (62, *Questia*, Web, 10 Apr. 2010.)
- VALCEROVÁ, Anna. *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade*. 1. vyd. Prešov: FF PU, 2006. 221 s. ISBN 80-8068-546-0.
- WELLEK, René. *Koncepty literárnej vedy*. 1. vyd. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2005. 230 s. ISBN 80-7319-037-07.
- WĘGRZYŃIAKOVA, Anna. *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmina do Maja*. 1. vyd. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999. 156 s. ISBN 83-226-0866-7.



# Aristotelova hermeneutika

Petr Chvojka

## Aristotle's Hermeneutics

**Abstract:** *The article analyses the causes and implications of Aristotle's philosophy in hermeneutic point of view. Special emphasis is placed on the reflection of changes in mythic and philosophical thinking. It also looks at the connection between semiotics and gnoseology.*

**Key words:** *hermeneutics, metaphysics, hyle and morphe, sign, meaning, science, myth.*

**Contact:** *University of South Bohemia, Faculty of Arts, Institute of Bohemian Studies, e-mail: p.chvojka@email.cz*

Aristoteles je pokládán za zakladatele takového typu poznání, z něhož se vyvinul koncept moderní vědy. Možná pak vypadá jako přílišná paušalizace vidět ho také jako jednu z konstituujících sil hermeneutiky<sup>1</sup>. Avšak při hlubším vhledu vyjde najevo, že rozpor je jen zdánlivý, že jde spíše o naučené formule, o jednostranné interpretace Aristotela preferující jeho scientistické úsilí a opomíjející to nejcennější z jeho dědictví – vposled vždy směřovat ke společnému smyslu. Tyto novodobé těžkosti v poznávání Aristotela jsou pochopitelné z toho úhlu, že jeho filozofie (hylemorfismus) v podstatě předepisuje v mnohém status moderního myšlení a tudíž vyzývá k radikální sebereflexi, což je pro každou epochu úkol z nejtěžších. Na druhé straně rozmach hermeneutické filozofie a sílicí povědomí o interpretativním charakteru poznání, včetně vědeckého, by mělo vést k ucelenějšímu vidění Aristotelova přínosu, mělo by být samozřejmější ustát jeho

---

<sup>1</sup> Srv. GREISCH, Jean. *Rozumět a interpretovat*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1995. ISBN 80-700-7066-8, s. 6-7.

skutečné a vskutku komplexní vidění světa. Vidět rozpor v jeho důrazu na vědecké poznání a v jeho zakladatelské roli pro hermeneutiku znamená skomírat sto a více let zpátky – v pozitivisticko – duchovědných půtkách.

### **Aristotelés – nic než rozum?**

Jak známo, vztah Platóna a Aristotela je vztahem učitele a žáka. O to pozoruhodněji se jeví posun, který Aristoteles odlišným viděním idejí konstruuje. Na jedné straně se jedná o skok vskutku paradigmatický, na druhé straně je otázka, zda k němu nedošlo právě díky tak těsnému přiblížení nejen dvou filozofů, osobností, ale i univerzálně vyhraněných lidských typů a zda lze vůbec v této bezprostřední (především časové) soutěsce o nějakém paradigmatickém skoku hovořit. Usazené rčení, že Platón je mystik a Aristotelés vědec, zplošťuje záběr obou myšlení. Jestliže Platón „náboženskému principu znovu otvírá brány filozofie“<sup>2</sup>, pak Aristotelés nijak zásadně nepřekračuje tyto syntetické tendence – „u něho badatelství a náboženský patos původně splývají“<sup>3</sup> – avšak je mnohem zřejmější, že je jimi vybudován prostor pro působení filozofické. Domnívám se, že pokud chceme pochopit rámeček tzv. hermeneutiky, stejně jako literární hermeneutiky, jak mu rozumíme nyní, je nutné dopodrobna rozvést okolnosti proměny, jež se udála mezi Platónem a Aristotelem, proměny, která přetváří svět, jeho „čtení“. Jinými slovy chci říci, že gnozeologické či noetické představy udávají ráz všednodennímu životu a že i sémiotika následuje tyto vzory.

Jak ale naznačeno, Aristotelova filozofie není „proměna v celé bytostné rovnováze duše, soustředění na duchovní pól dosud zapomenutý (...), nýbrž pouhé obrácení pozornosti jiným směrem (...).“<sup>4</sup> Mluvíme-li s revolučním nádechem o paradigmatických zlomech, pak stojí za povšimnutí, jak malá Aristotelova korekce Platónových vizí stačí. Pro Platóna je věc primárním pádem ideje, slovní znak je adekvací materiálního světa, věcí, tedy je znakem znaku,

---

<sup>2</sup> PATOČKA, Jan. *Aristoteles: přednášky z antické filozofie*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994. ISBN 80-7021-067-2, s. 11.

<sup>3</sup> Dtto.

<sup>4</sup> Dtto.

nemohoucností „na druhou“. Dialektikou rozhovoru však překlene nejen svou nemohoucnost znakovou, ale v konturách řeči dokáže překonat právě i jsoucnost věcí a spočinout v ideji, v trvalém. Cesta k pravdě tak vede označením klamného (věci) ještě klamnějším (znakem) a teprve po tomto dvojím ponížení může začít vzestup. Dosažená idea není dílem člověka (reakce na sofisty), ale reálným stavem. To jedno stéblo, které Aristoteles přeloží a které mění možnosti lidského vědění a nevědění, spočívá v tom, že Aristotelés „bytnosti věcí jako ideje neklade mimo věci, nýbrž do věcí samých.“<sup>5</sup> K tomuto závěru jej dovedlo logické tázání po tzv. prvních příčinách. Aristotelés v *Metafyzice* předkládá řadu důkazů, kdy se ideje jakožto hledaný počátek, podstata zcela mýjí s tímto záměrem<sup>6</sup>. Právě důkaz, nutnost jakožto položka logiky vytěsnil dialektiku – pojmové myšlení, v němž věci měly oživovat vzpomínky rozumu na vrozené ideje. Platonova dialektika je více intuicí než metodou, která umožní poznání jsoucna, ale nevysvětlí. Pro Aristotela je Platónovo konstruování pojmu z řeči vařením pravdy z vody, účast věci v ideji „pouhá básnická metafora“<sup>7</sup>. Dialektikové rozmlouvají o jsoucnu jako jsoucnu „proto, že je to vlastní předmět filozofie.(...) filozofie se od dialektiky liší způsobem své působnosti. (...) Dialektika se totiž cvičí na tom, co filozofie poznává.“<sup>8</sup> Aristotelovi není jasné, co vidíme ve věci, má-li mít účast na ideji, a přesto ji pro svou smyslovou pomíjivost není schopna podržet: „A je-li vid idejí a toho, co v nich má účast, tentýž, bude tu něco společného oběma. (...) jak se zdá, jest asi nemožno, aby podstata byla odloučena od toho, čeho je podstatou. Jak by tedy ideje jako podstaty věcí od nich mohly býti odloučeny?“<sup>9</sup> Tak je dialektika nahrazena vědou o prvních příčinách, první filozofií, která „zkoumá jsoucno jako jsoucno a to, co mu o sobě náleží.“<sup>10</sup> Předkladatelé Aristotelova díla ji nazvou

---

<sup>5</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. KŘÍŽ, Antonín. Praha: Jan Laichter, 1946. Úvod. s. 18

<sup>6</sup> Viz. kritika Platónova učení o číslech a o ideách. Dle Aristotela zakládá Platón ideje, aby vysvětlil jsoucnost věcí. Jsou však ideje i o nejsoucím, o záporech: „Jako důsledek vyplývají ideje také pro to, pro co se nepředpokládají.“ ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 58.

<sup>7</sup> Dtto, s. 60.

<sup>8</sup> Dtto, s. 100-101.

<sup>9</sup> Dtto, s. 59-60.

<sup>10</sup> Dtto, s. 96.

metafyzikou, avšak Aristotelova koncepce termín meta – fyzika staví do paradoxní situace, neboť nový vztah věcí a podstaty či bytnosti na rozdíl od vztahu věci s ideou říká: „Metafyzika jest jak vědou o jednom, tak o mnohosti.“<sup>11</sup> Jedním se myslí podstata, bytnost, příčina věcí, mnohost je jednotlivý vztah k této první příčině, k jsoucnu. „Hledáme tedy příčinu látky, a tou jest tvar, jímž látka jest podstatné co, čili jest něčím určitým, a tento tvar jest podstata.“<sup>12</sup> Pozoruj-li kovovou sochu, pozoruj tvar v kovu, nikoli kov jako látku. Nicméně právě tato látka mi umožní vidět podstatu, jsoucno – tvar. Ona revoluční proklamace tedy zní: „(...) bytnost a jednotlivina jest mnohdy totéž, (...).“<sup>13</sup> Podobně „pojem slabiky obsahuje pojem hlásek, neboť hlásky jsou částmi pojmu, tvaru a nikoli látkou“<sup>14</sup>, ale samotný znak hlásky - zvuk či písmo o sobě, jsou jen smyslovou látkou.

### **Logos jako poměr**

Nyní je patrné, jak meta – fyzika začíná mnohem dříve, než by se očekávalo a jak blízko smyslového světa začíná poznání. Aristotelés je schopen v hradbě proměnlivého jsoucna nalézt brány a přirozeně jimi projít k nadmyslnu. Cestu k pravdě nijak neohrozí, že rozumové poznání vychází z údajů smyslů.<sup>15</sup> Naše vjemy samozřejmě nepracují s věcmi samými, ale jen s jejich představami. „(...) vjemy společných předmětů se mnohdy liší od skutečných vlastností vnímané věci, i představy předmětů a mínění o nich mohou být klamné, ale (Aristotelés - P. Ch.) je přesvědčen, že rozum může jejich kritickým posouzením rozeznat, co je v nich pravdivé a co mylné a tím si připravit půdu k vlastnímu poznání skutečnosti.“<sup>16</sup> To by mohlo evokovat, že „vlastní poznání skutečnosti“ a skutečnost sama jsou odlišné celky, ale jak uvidíme, opak je pravdou. Dojde ke

---

<sup>11</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 99.

<sup>12</sup> Dtto, s. 210.

<sup>13</sup> Dtto, s. 198.

<sup>14</sup> Dtto, s. 192.

<sup>15</sup> MRÁZ, Milan. *Smyslové vnímání a čas v Aristotelově filozofii*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 2001. ISBN 80-7007-142-7, s. 15.

<sup>16</sup> Dtto, s. 23.

zvláštnímu cyklu (tak inspirativnímu pro scholastické křesťanství). Smysly neklamou, ale prostředkují. „(...) rozdílné vjemy nás zpravují o rozdílnosti věcí a tím poskytují východisko k jejich rozumovému poznání.“<sup>17</sup> Formou zprostředkování je zachování stejného poměru mezi velikostmi. Dle Aristotela není úkolem smyslů kopírovat realitu, ale poskytnout orientaci v každodenním životě. Nyní se projeví Sokratovská stopa: byly by smysly pravdivé, kdyby odrážely realitu přesně a nezajišťovaly přežití? Zde je pochopeno, co věc dělá věcí - bytnost, podstata. Logos je rozum, řeč, slovo, ale také - poměr. Rozum je vposled zachování života. Právě tento etický a praktický rozměr poznání starých Řeků tolik fascinoval Gadamera při jeho promýšlení filozofické hermeneutiky<sup>18</sup>.

### **Místem interpretace je řeč sama**

Aristotelův zájem o hermeneutiku (její explicitní podobu) představuje druhá část *Organa* s názvem *O vyjadřování* (*Peri hermeneiás*). Dílo provází vědecký spor o to, co jím Aristotelés vlastně myslel.<sup>19</sup> Zda chce vyzdvihnout imanentní jednotu řeči vůči jejím možným kontextovým ambivalencím, nebo zda *Hermeneiá* zaměřuje spíše poznatky o výroku (*logos apofantikos*). Více než příkloněním se k jedné či druhé možnosti stojí za zmínku fakt, že takto postavený spor dokazuje Aristotelovu dovednost přednést v tomto díle potenciál řeči v komplementární podobě. To se Platónovi nepodařilo snad pro jeho slabší analytické schopnosti, jistě však pro jiné vidění světa. Nový aristotelský svět je, jak naznačeno, formulován předpokladem: „nepravda a pravda se týká spojení a rozloučení“ subjektu a predikátu kategorických soudů<sup>20</sup>, možnost klamu je tak záležitostí lidského souzení, nikoli věcí. I když Aristotelova sémiotika zůstává v následujícím

---

<sup>17</sup> MRÁZ, Milan. *Smyslové vnímání a čas v Aristotelově filozofii*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 2001. ISBN 80-7007-142-7, s. 32.

<sup>18</sup> Srov. GADAMER, Hans.-Georg. *Filozofie a hermeneutika*. *Filosofický časopis*, 2000, roc. 48, c. 3, s. 439-444.

<sup>19</sup> Viz. ARISTOTELES. *Organon. II, O vyjadřování*. 1. vyd. BERKA, Karel. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959. Aristotelova teorie soudu, s. 5-6.

<sup>20</sup> ARISTOTELES. *Organon. II, O vyjadřování*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959, s. 25.

v podstatě stejná s Platónovou, důvěra v pravdivostní charakter věcí ji propůjčuje zcela nové příznaky. Arbitrárnost znaku už není pádem „na druhou“, zlem zla, ale spíše ji chápeme jako depozit, jež si věc (spojena s bytností, pravdou) skrze naše prožitky uložila do lidského světa řeči, ač zprvu tak pomíjivého. „A jako všichni nemají totéž písmo, tak ani jejich mluva není táž, avšak to, co mluva a písmo v prvé řadě označují, je již všem společné, totiž duševní prožitky a to, co prožitky zpodobují, totiž věci.“<sup>21</sup> Z toho plyne, že – stejně jako u Platóna – je mluva následkem prožitků<sup>22</sup> a ty následkem věcí, přičemž platónsko – aristotelská krize spočívá v tom, že nejen věci, ale i prožitky, ba dokonce slova mohou dosáhnout podstaty, že svým rámcem nelžou – což Platon neakceptuje. Člověk i slova jsou sice vůči věcem oslabeni náchylností ke klamu, na druhé straně mají potenciál vstoupit do obecně platného, neměnného, pravdivého – cíleně se na tomto účastnit. Aristotelés na Platóna navazuje a zároveň ho koriguje v tom smyslu, že zásadním způsobem smíří jazyk a logiku. Otevírá se mu tím prostor pro vědecký přístup k jazyku a řeči, který Platón svou dialektikou vylučuje.

Charakteristickým projevem slova - znaku je jednak zmíněná arbitrárnost, jednak schopnost držet význam. „Jméno je hlas, mající význam podle dohody bez časového určení, jehož žádná část nemá význam.“<sup>23</sup> Značení je nedílný předpoklad výroku, soudu, který teprve má schopnost být pravdivý nebo nepravdivý. „Každá řeč však není soudem, nýbrž pouze ta, v které je skutečně pravda nebo nepravda.“<sup>24</sup> Důležité je Aristotelovo vnímání řeči a pravdy v souvislosti s časem. „V každém soudu musí nutně být sloveso nebo slovesný tvar.“<sup>25</sup> Dá se říci, že sloveso rozhybe jméno do soudu – kladu nebo záporu. Aristotelés v Hermeneutice následně rozehrává varianty možností a nemožností, které soudy dovolují. Zdůrazňuje vztah individua a třídy nebo tříd navzájem. Ukazuje tím pro hermeneutiku konstitutivní jev - limity zprvu zdánlivě libovolného označování, které vstupem do řeči ztrácí či snad lépe odsouvá

---

<sup>21</sup> ARISTOTELES. *Organon. II, O vyjadřování*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959, s. 25.

<sup>22</sup> Aristotelovy představy o uniformitě prožitků odrážejí typicky antické vidění individua.

<sup>23</sup> Dtto, s. 25.

<sup>24</sup> Dtto, s. 27.

<sup>25</sup> Dtto.



arbitrární vlastnosti znaku (tolik protěžované strukturalismem) ve prospěch logické nutnosti: „Pojem se nutně skládá z jmen. Ale ten, kdo něco vymezuje, nesmí si sám jméno tvořit, neboť bychom tomu jménu nerozuměli.“<sup>26</sup> Je strukturalismem domyšleno, co to arbitrárnost je a zda je skutečně arbitrární? Logika je tak nejen poslední, ale i první instancí lidského souzení.

Analytika, jak Aristotelés logice říká, jakožto nauka o dokazování, o logických zásadách sporu je předmětem první filozofie, metafyziky. Její axiom, který už nepodléhá principu důkazu, zní: „Totéž nemůže zároveň náležeti a nenáležeti témuž a v témž vztahu.“<sup>27</sup> Ten, který předkládá důkaz, nese předpoklad, „co má platit pro něho a pro jiného, to je totiž nutno, má-li se něco říci. Jinak by neříkal nic ani sobě samému, ani jinému.“<sup>28</sup> Logika zaručuje možnost sdílení, možnost existence vůbec. Už první pojmenování jednotliviny musí vykázat toto předrozumění, pochopení souvztažnosti části a celku, postavení jedince ke společnosti. „Neznamenati jedno, něco určitého, je tolik, co vůbec nic neznamenati, a jestliže slova nic neznamenají, odstraňuje se vzájemný hovor mezi lidmi, a po pravdě řečeno, i hovor se sebou samým... Je-li to však možné, jest asi také třeba dáti každé věci určité jméno.“<sup>29</sup> Aristotelés, jak patrně, se až úzkostlivě vyhraňuje proti sofistům. Jestliže se jeho filozofie dá označit za filozofii jsoucna – věci jsou skutečné, pak sofisté vidí věci jako míněné – člověk je mírou věcí. Důsledky jsou dalekosáhlé. Aristotelovo poznání je nasloucháním jsoucnu, sofisté jej utvářejí. Aristotelovo slovo prostředkuje svět, sofistické tvoří. Tak, jak je postavena role řeči ve vztahu k učení o tvaru a látce, staví řeč do role demiurga lidského. Řeč, slovo, které si je vědomo poslání dovést člověka k tvaru, je, jak později vystihne sv. Augustin, učitelem, člověk žákem. Řeč je ontologií, generuje člověka, nikoli naopak. Sofisté učí svět, čím je a není.<sup>30</sup> Zajímavé je, že sofistická dialektika staví na stejné metodě jako Aristotelés – logice. Avšak jejich logika je čistě výroková, nepředpokládá právě tvar jako shodu řečové a mimořečové

---

<sup>26</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 206.

<sup>27</sup> Dtto, s. 103.

<sup>28</sup> Dtto, s. 104.

<sup>29</sup> Dtto, s. 105.

<sup>30</sup> Srov. ARISTOTELES. *O sofistických důkazech: organon VI*. 1. vyd. Praha: Academia, 1978. 132s.

závaznosti – pokud se vůbec dá Aristotelovo slovo, řeč oddělit od světa (Jestliže si je vědomo svého směřování k tvaru, podstatě, pak nedá). Slova sofistů potom skutečně nic neznamenají: „Vůbec pak ti, kdo takto mluví, odstraňují podstatu a bytnost. (...) Označovati podstatu však znamená, že býti jest nebýti něčím jiným.“<sup>31</sup> Slova musí znamenat něco určitého – tento předpoklad zaručuje možnost důkazu. Že označením nakročuji do možnosti sporu a omylu, pro Aristotela neznamená, že stavím nový nebo čistě lidský svět na zelené louce. Pojmenováním strhávám bytnost věcí do možnosti lidského souzení, rozumění. Starší filozofové (Aristoteles míní v podstatě všechny presokratiky) pochybují o tom „je-li někdo s to, aby v jednotlivých případech soudil správně. Takové pochybnosti jsou podobné tomu, jako kdyby někdo pochyboval, zdali v této chvíli spíme nebo bdíme. (...) kdo dychtí jenom po síle slov, žádají nemožné. (...) Není-li všechno pouze ve vzájemném vztahu, ale některé věci jsou samy o sobě, nebude asi pravdivé všechno, co se jeví.“<sup>32</sup> Slovo se musí rozhodnout pro „něco“ a s tím vstoupit do relací sporu. „těm, kdo mluví nikoli proto, že jim to činí nesnáz, nýbrž jen proto, aby mluvili, je nutno snad říci, že nikoli to a to je pravdivé, nýbrž že jest pravdivé pro toho a toho. Je-li však něco, co vzniklo anebo co bude, pak zřejmě asi není všechno pouze tím, že má vztah k mínění.“<sup>33</sup> Vedle determinace výrokové logiky si Aristotelés uvědomuje ještě vyšší řídicí mechanismus – život sám. Střet těchto dvou instancí a jejich odolnost vůči sobě navzájem ověřuje zmíněný čas. Logika je schopná aplikovat své mechanismy na minulost a přítomnost: „Je nutné, aby kladný nebo záporný soud o tom, co jest a co bylo, byl pravdivý nebo nepravdivý...“<sup>34</sup> Problémová je pro logiku budoucnost: „...je totiž zjevné, že se věci mají tak a tak i tehdy, nevyjádří-li jeden o něčem kladný a druhý záporný soud, neboť něco bude nebo nebude nikoli proto, že to bylo tvrzeno nebo popřeno, a to platí jak pro desetitisíciletí právě tak jako pro jakoukoli jinou dobu.“<sup>35</sup> „Pravda je ve věcech, teprve potom v nás.“<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946. s. 107.

<sup>32</sup> Dtto, s. 118.

<sup>33</sup> Dtto, s. 119.

<sup>34</sup> ARISTOTELES. *Organon*. II, O vyjadřování. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959, s. 30.

<sup>35</sup> Dtto, s. 32.

<sup>36</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. KRÍŽ, Antonín. Praha: Jan Laichter, 1946. Úvod, s. 5

Aristotelés v boji za reálné jsočno navazuje na Platonovy ideje. Budiž jasně řečeno, že Platonův pojem jako faktický výdobytek výrokové logiky není ideou samou: „Pojem a idea jdou souběžně vedle sebe, ale je mezi nimi ten rozdíl, že pojem je neexistující, logický, ale idea je metafyzická, tj. jednota, jež se neničí časovou a prostorovou mnohostí. Ideje jsou pak předměty pojmů tak, jako jednotliviny jsou předměty vnímání a představování. (...) jsočno (idejí – P. Ch.) má realitu skutečnou, která se myšlení zjevuje a s nímž se myšlení sjednocuje.“<sup>37</sup>

Aristotela motivuje tento model vstoupit řečí do pojmu a tam splynout se jsocnem. Rozdíl je v tom, že s odmítnutím učení o idejích považuje za reálné jsočno už pojmy. „Tedy bytností každé věci jest pojem.“<sup>38</sup> Sice podobně jako Platón tvrdí, že pouhá „zkušenost jest znalostí jednotlivin, umění obecných pojmů“<sup>39</sup> a dále: „Působením umění však vzniká všechno, čeho tvar je v duši.“<sup>40</sup> Tvar v duši je to identické, čím je člověk spojen se jsocnem okolního světa. „Tvarem nazývám bytnost jednotlivé věci a první podstatou.“<sup>41</sup> Člověk tak ani jednotlivým smyslovým vjemem, podobně ani pojmenováním, ani vstupem do řeči neztrácí poměr k pravdě. „...tvar nevzniká, platí však nejen pro podstatu, nýbrž podobně pro všechno první, jako pro kolikost, jakost a pro ostatní kategorie.“<sup>42</sup> Tedy i kategorie - nejvyšší pojmy bezprostředně vystihují a jsou předurčeny tvarem, tzn. reálným jsocnem. Přesvědčením, že „nikdo tvar nevyrobí ani neplodí.“<sup>43</sup> Aristotelés zachovává věrnost svému učiteli. „Platón byl a zůstal realistou v tom smyslu, že idejí nevymýšlel, nýbrž je vidí.“<sup>44</sup> Rozdíl je však v tom, že vidění idejí (poznání) zajišťuje anamnéza, spojení s něčím mimo tento svět, zatímco Aristotelovým pojmovým myšlením a jeho logickou nutností poznává člověk nejen jednotliviny, ale stejně tak sebe, svou závislost, meze, svou

---

<sup>37</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. KŘÍŽ, Antonín. Praha: Jan Laichter, 1946. Úvod, s. 15.

<sup>38</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 178.

<sup>39</sup> Dtto, s. 34.

<sup>40</sup> Dtto, s. 185.

<sup>41</sup> Dtto, s. 185.

<sup>42</sup> Dtto, s. 191.

<sup>43</sup> Dtto, s. 217.

<sup>44</sup> Dtto, s. 17

konečnost.<sup>45</sup> Paralelním zjevením logického uvažování je strukturální charakter lidského myšlení, jeho determinace řečovými útvary, což zasazuje úder sofistickým konstrukcím subjektu: „Pojmy jsou a nejsou, aniž vznikají a zanikají, ukázali jsme totiž, že je nikdo neplodí ani nevyrábí.“<sup>46</sup> Aristotelova racionalita vykazuje transcendentní závaznost. Rozum neutváří jsoucí, ale objevuje jej. Neinterpretujeme pojmy, rozumem směřujeme k pochopení, jak jsou nám interpretovány. Pokud by se věci děly tak, jak míníme a pokaždé jinak, nelze mluvit o svobodě, o něčem dosaženém, o spojitosti s okolním světem a možností jej přetvářet v duchu logiky věcí, potažmo božského. Svoboda je možnost oproštění se od věci jako věci k podstatě – vidět ne „co“, ale „co to jest“, dosáhnout vidu, tvaru. Jde o formulaci svobody a lidského jednání podmíněné poznáním.

## Filozof rizika

Aristotelův význam pro hermeneutiku se mi jeví stěžejní. Zdaleka nejde o průkopnické tvrzení. Novější hermeneutická zkoumání už překonala iluzi křesťanských či romantických počátků. Při bližším zaměření antické filozofie spočívá Aristotelova výjimečnost v tom, že nejen navazuje na předchozí, ale dokáže je zvláštním způsobem syntetizovat. (Domnívám se, že takový vztah mezi Platónem a Sokratem není, že návaznost převažuje nad syntézou.)

Aristotelés posouvá mýticko – filozofický spor o vědění směrem k jednotlivému člověku, k jeho zodpovědnosti. Zkušenost, poznání, vědění mu nejsou dány jako vzpomínky a anticipace, vše musí vypracovat.<sup>47</sup> To zásadní, co se událo mezi Sokratem, Platónem a Aristotelem, je nové podání vztahu jednotlivého, zkušenostního (věcí, člověka) a univerzálního.

„K celku reality se nějak vztahujeme ustavičně, poněvadž v každém

---

<sup>45</sup> PATOČKA, Jan. *Aristoteles: přednášky z antické filozofie*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994. ISBN 80-7021-067-2, s. 17

<sup>46</sup> ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 205.

<sup>47</sup> PATOČKA, Jan. *Aristoteles: přednášky z antické filozofie*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994. ISBN 80-7021-067-2, s. 46.

okamžiku prožívání je přítomen univerzální, vše obsahující horizont světa, přítomen neintelektuálně, nikoli v jednotlivých předmětech, nýbrž právě celkovým, slitým, nediferencovaným způsobem.<sup>48</sup> Toto naladění, pokračuje Patočka, nás s věcmi spojuje, splýváme s nimi. Nejsme si vědomi, kde končí mysl a začíná nástroj. „Ono celkové je zde přítomno jako nepodstatné, nedůležité, skoro zapomenuté.“<sup>49</sup> Održením věcí od našeho zájmu, myslí „vynořuje se pojednou zážitek univerza vcelku. Univerza, do něhož náleží právě tak ostatní věci jako my sami a s kterým jako celkem nelze si nic počít, (...)“<sup>50</sup> Pro takový zážitek je příznačný pocit „bezmoci vůči jsoucnu vůbec.“<sup>51</sup> Patočka vykresluje v souladu s třemi vrcholnými osobnostmi antiky trojí postoj k této pro jednotlivého člověka nové situaci: „Sokrates i Platón jdou za náboženskou vazbou novými metodami, metodami člověka nemytického, vyšetřujícího logem, ale Sokrates je přece ve službě delfského Apollóna a pro Platóna jsou ideje nová božstva.“<sup>52</sup> Tím dle Patočky není bezmoc vůči jsoucnu jako takovému nikdy úplně radikální. Teprve jsoucno Aristotelovo, již ničím nekryté, je autentickým zážitkem „nezakotvenosti člověka, jejíž druhou stranou je objevení univerza vcelku.“<sup>53</sup> Teprve toto je autentická filozofie. Teprve nyní stojí tváří v tvář všem rizikům rozum sám.

Kde je však míra takové separace? Vždyť Platón ukázal Aristotelovi, že jsoucnem „věci musí být odkryty (...) , že kosmos jsoucích věcí je uspořádán stupňovitě podle participace na onom celkovém.“<sup>54</sup> To revoluční, co konstituuje novou filozofii, spočívá v uchopení jinakosti: zatímco u Platóna poukazovaly věci „mimo sebe svou podobností idejím (...) u Aristotela je to opak. Věci poukazují mimo sebe právě tím, čím nejsou, čemu se nepodobají, čeho nedosahují.“<sup>55</sup> Domnívám se, že takovým viděním věcí pochopil člověk sebe sama, sounáležitost

---

<sup>48</sup> PATOČKA, Jan. *Aristoteles: přednášky z antické filozofie*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994. ISBN 80-7021-067-2, s. 16.

<sup>49</sup> Dtto, s. 16.

<sup>50</sup> Dtto, s. 17.

<sup>51</sup> Dtto.

<sup>52</sup> Dtto.

<sup>53</sup> Dtto.

<sup>54</sup> Dtto, s. 39.

<sup>55</sup> Dtto, s. 40.

konečnosti s nekonečnem, stejně jako si na tomto vybuďoval pohled, jímž aplikoval sémiotiku. Snad lze nazvat tuto Aristotelovu otočku ontologizací do té doby jen metody jeho učitele – dialektiky. Obecné sice determinuje směr jedinečného, avšak to není nikdy definitivně ztraceno ze skutečně jsoucího: „Aristotelés používá ne-smyslového jsoucna nikoli k tomu, aby do něj odešel, ale jen k odhalení tohoto jsoucna konkrétního, nás obklopujícího.<sup>56</sup> Univerzálnost není cílem sama o sobě, ale chceme porozumět univerzu do jeho částí a jednotlivostí.<sup>57</sup> V důkazu jedná se o to odkryt, odhalit věci, které nám předkládá individuální kontakt. Pochopit čím jsou, jejich podstatu. Tak pozorujeme, že ač operujeme se zásadami obecnosti, máme na zřeteli jednotlivě.“<sup>58</sup> Ovšem synchronně s tím jde faktickému životu o to, „aby jeho zacházení – a to také, ba původně právě ono zřizovací a zhotovovací – bylo vypěstováno tak, že samo nahlédne vždy o něco více než zacházení, které už je v tom kterém případě dáno.“<sup>59</sup> Jde o dialektiku, která již ztrácí instrumentální charakter, který je možné použít nebo nepoužít. Mnohem spíše je nalezením základního generujícího principu, jenž předstihuje veškeré další rozvrhování. Je rámcem, který interpretuje lidskou bytost, nikoli naopak.

Aristotelovy úvahy o vztahu jedinečného a obecného rozhodujícím způsobem formulovaly novodobého člověka. Kromě zmíněné autonomizace filozofie přináší i vědomí ostřejších rysů mytopoetického uvažování. Moderní hermeneutika, která opět problematizuje vztah mýtu, náboženství a filozofie, musí být motivována a školena právě vykresleným antickým rozcestníkem, aby plně pochopila, s čím se vlastně potýká.

---

<sup>56</sup> PATOČKA, Jan. *Aristoteles: přednášky z antické filozofie*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994. ISBN 80-7021-067-2, s. 53.

<sup>57</sup> Dtto, s. 56.

<sup>58</sup> Dtto, s. 58.

<sup>59</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-305-6.

## Summary

The modern concept of science is inspired by Aristotle's philosophy. But this philosophy is also mentioned as one of the most important foundations of hermeneutics. To understand this disparateness we need repeatedly to examine and explore Aristotle's work in order to observe the possibility of a border between interpretation and human knowledge. After this examination we will attempt to define the nature of our culture.

## Bibliografie

ARISTOTELES. *Metafyzika*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1946. 498 s.

ARISTOTELES. *Organon. II, O vyjadřování*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959. 63 s.

GREISCH, Jean. *Rozumět a interpretovat*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1995. 36 s. ISBN 8070070668.

HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. 93 s. ISBN 978-80-7298-305-6.

MRÁZ, Milan. *Smyslové vnímání a čas v Aristotelově filozofii*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 2001. 63 s. ISBN 80-7007-142-7.

PATOČKA, Jan. *Aristoteles: přednášky z antické filozofie*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994. 128s. ISBN 80-7021-067-2.





# „Všechno je možné“ aneb „Je pravda vůbec žádoucí?“ K filozofickému odkazu Richarda Rortyho

Eva Bajerová

## “Anything goes“ or „Is Truth Really Needed?“ The Philosophical Legacy of Richard Rorty

**Abstract:** *We present an attempt to reflect the philosophical legacy of Richard Rorty, his concept of truth, concept of opportunities to search and find the truth. Richard Rorty is considered a spiritual father of so called linguistic turn. How this term should be understood? Rorty argues that truth is not in ideas out there as taught by Plato, nor in the reason, as taught by German idealists. Truth is in language through which the reality is again and again discovered and created by us. The article provides our contemplation how Rorty's idea can be applied and developed in an educational context.*

**Key words:** *Richard Rorty, truth, „linguistic turn“, philosophy of language, solidarity, irony, education*

**Contact:** *University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of German Studies, e-mail: bajerovae@centrum.cz*

Naši úvahu začneme dvěma citáty. Autor prvního obecně známého citátu – „Všechno je možné – anything goes“ – Paul K. Feyerabend<sup>1</sup> v něm poukazuje na potřebnost změn paradigmat pro vývoj poznání. Pramenem druhého citátu "Je pravda vůbec žádoucí?" je studentská subkultura reflektující relativitu poznání s humornou bezprostředností.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Viz heslo "anything goes", Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 32.

<sup>2</sup> Vgl. *Wenn du Mitleid suchst, im Lexikon unter "M" nachschlagen*. (Když hledáš soucit, hledej ve slovníku pod písmenem „S“.). Pohl, I. 2010: 181ff. (Překlad titulku článku Bajerová, E.)

ist WAHRHEIT  
überhaupt  
erstrebenswert?

*(Je pravda vůbec žádoucí?)<sup>3</sup>*

Pojetím pravdy v souvislosti s jazykem se zabýval také Richard Rorty. Abychom mohli lépe zhodnotit svébytnost Rortyho konceptu pravdy, musíme jej aspoň stručně zasadit do širšího kontextu.

Co rozumíme pod pojmem „současná filozofie“ a jaká tato filozofie vlastně je? Pokud za současnou filozofii budeme považovat filozofii tohoto a předchozího století, lze ji charakterizovat jako různorodou směs směrů, skupin i osobitých názorů jednotlivých osobností, kterou Hauer (2005) nazývá „**rozporuplné souostroví filozofie**“<sup>4</sup>, přičemž tato rozporuplnost zřejmě není dána jen rozdílnými pohledy na svět, ale také rozdílnými předměty zájmu jednotlivých směrů. Postihnout zde všechny ostrovy a ostrůvky by bylo jistě nerealizovatelné, pokusíme se proto zohlednit alespoň ty z nich, které se nám jeví jako nejvýznamnější a které zároveň s Rortym a jeho filozofickými názory souvisejí.

Jedním z takových směrů, jehož základy vznikly už na konci 19. století, je **pragmatismus**. Za zakladatele tohoto směru je považován William James (1842–1910)<sup>5</sup>. Pragmatické názory i označení „pragmatismus“ (pojem přejatý z Kanta<sup>6</sup>) se poprvé objevily u Charlese Sanderse Peirce (1839–1914)<sup>7</sup>. Za významného

---

<sup>3</sup> Pohlednice: Universität Erfurt.

<sup>4</sup> HAUER, T. 2005, s. 5.

<sup>5</sup> NEFF, V. 1993, s. 289.

<sup>6</sup> STÖRIG, H. J. 1992, s. 413.

<sup>7</sup> DUROZOI, G., ROUSSEL, A. 1994, s. 232.

představitele a spoluzakladatele je považován John Dewey (1859–1952)<sup>8</sup>. Pragmatismus staví na myšlence, že základním měřítkem pro posuzování jakékoli věci je její užitečnost, resp. praktické důsledky. Ačkoli tento pohled vypadá přesvědčivě, svou přesvědčivost ztrácí tehdy, je-li toto měřítko uplatňováno i při posuzování konkrétních otázek, neboť se zde můžeme dostat na velmi tenký led. Můžeme např. jako pravdu označit skutečně *to, co naší myšlence prospívá*<sup>9</sup>, jak to tvrdí James? Kdo to je „my“? Co když každému prospívá něco jiného? Co když je jedněm určitá věc ku prospěchu, ale zároveň jiným škodí?<sup>10</sup> Příklady z minulosti jsou výmluvné (připomeňme např. koncentrační tábory nejen za 2. světové války, problematiku interrupcí apod.). Proto také Peirce, třebaže sám redukoval význam *na soubor jeho praktických důsledků*<sup>11</sup>, později přešel k označení „pragmaticismus“, aby odlišil své pojetí od pojetí Jamese, jež mu připadalo zjednodušené uplatňováním *subjektivismu a redukce smyslu vědeckých výroků na pouhé očekávání praktických zkušeností*.<sup>12</sup>

Dalším filozofickým směrem je **konstruktivismus**, jehož podstatu obrazně vystihuje anekdotický text amerického psychologa a filozofa Paula Watzlawicka (1921-2007)<sup>13</sup>: *Dva muži, obraz, kladivo*

*Jeden chlapík si chce na stěnu pověsit obraz. Hřebík má, jen kladivo mu chybí. Ale soused, ten má kladivo. A tak se chlapík rozhodne navštívit souseda a kladivo si od něj vypůjčit. Pak ale začne pochybovat: Co když mi soused to kladivo nebude chtít půjčit? Už včera mě pozdravil jen tak na půl. Asi někam spěchal. Ale možná, že ten spěch jen předstíral, protože proti mně něco má. Ale co? Já jsem mu přece nic neudělal, to on si jen něco vymýšlí. Kdyby po mě chtěl někdo půjčit náradí, já bych mu vše hned půjčil. A proč on ne? Jak může někdo odmítnout bližnímu takovou malou laskavost? Lidé jako tenhle chlap jen otravují člověku život. Pak si ještě bude myslet, že jsem na něj odkázán. Jen proto, že má kladivo. Tak teď už toho mám opravdu dost!*

---

<sup>8</sup> HAUER, T. 2005, s. 19.

<sup>9</sup> JAMES, W., cit. dle Durozoi, G., Roussel, A. 1994, s. 232.

<sup>10</sup> Srov. RYERSON, J. 2007, s. 2.

<sup>11</sup> HAUER, T. 2005, s. 13.

<sup>12</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 328.

<sup>13</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Watzlawick](http://cs.wikipedia.org/wiki/Paul_Watzlawick).

*A tak se chlapík žene k sousedovi, zvoní, soused otevírá, ale dříve, než může říct „Dobrý den“, náš chlapík na něj zakřičí: „Jen si nechte to svoje kladivo, vy pitomče!”<sup>14</sup>*

Radikální konstruktivismus, za jehož zakladatele jsou považováni Humbert R. Maturana (1928–) a Francisco Varela (1946–2001) namísto obsahu nebo předmětu vědomí a jeho vnímání sleduje to, jak člověk poznává, jak poznání působí, jaké přináší výsledky. Podle radikálního konstruktivismu je *lidské vnímání interpretací, resp. konstrukcí*<sup>15</sup>. To znamená, že konstruktivisté nepovažují za rozhodující práci smyslových orgánů, ale příslušných mozkových center, která neuronálním procesům prisuzují a propůjčují význam. Člověk si jakoby vytváří, konstruuje svůj vlastní svět relevancí. Že takováto konstrukce někdy nemusí odpovídat skutečnosti a tím může být i nesprávná nebo nebezpečná, ukazuje výše uvedený text. Toto zjištění však není jediným přínosem konstruktivistické teorie. Jako stěžejní se nám v této souvislosti jeví teze, že každé *poznání zavazuje*<sup>16</sup>, že *jakákoliv subjektivní jistota není zárukou pravdy a že svět nelze poskládat ze světů jednotlivých lidí, ale je třeba tvořit svět společný*.<sup>17</sup>

Významnou roli v současné filozofii hraje tzv. **analytická filozofie**, typická převážně pro anglosaskou oblast.<sup>18</sup> Tento termín se nakonec prosadil jako označení zastřešující různé filozofické směry (jsou to např. logický atomismus, logický pozitivismus, logický empirismus, logická analýza jazyka, filozofie přirozeného jazyka atd.<sup>19</sup>), které spojuje metoda jazykové analýzy. Na vzniku analytické filozofie se podílelo několik vlivů. Jedním z nich byla např. kritika Bertranda Russela (1872–1970) návrhu Alexia Meionga (1853–1920) na řešení filozofického problému týkajícího se ontologického statusu předmětů, které jsou pojmenovány ve větách vyjadřujících soudy.<sup>20</sup> U zrodu stál také program logicismu Gottloba

---

<sup>14</sup> Podle WATZLAWICK, P. *Zwei Männer, ein Bild, ein Hammer*. (Překlad z němčiny Bajerová, E.). <http://projekty.osu.cz/tipp/4a.html>

<sup>15</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 225.

<sup>16</sup> Maturana/Varela 1987, cit. dle ZAJÍCOVÁ, P. 2008, s. 131.

<sup>17</sup> Dle ZAJÍCOVÁ, P. 2008, s. 131.

<sup>18</sup> BRUGGER, W. 2006, s. 62.

<sup>19</sup> VALENTA, L. 2003, s. 9.

<sup>20</sup> Dto, s. 10.

Frega (1848–1925), vytvořený nezávisle na téměř shodném názoru Bernarda Bolzana (1781–1848)<sup>21</sup>. Jinými výchozími pojetími je pojetí Georga Edwarda Moora (1873–1958), Rudolfa Carnapa (1891–1970)<sup>22</sup> a jiných. K hlavním zkoumaným oblastem analytické filozofie patří logická analýza jazyka, analýza přirozeného jazyka a analýza vědy, zvláště fyziky a matematiky.<sup>23</sup> Proto je analytická filozofie pro svou úzkou provázanost s vědou některými kritiky nazývána pejorativně jako „scientismus“.<sup>24</sup> Analytická filozofie také ovlivnila jiné směry. Např. témata spjatá s obratem k jazyku (viz níže) reflektuje postmoderní filozofie.<sup>25</sup>

Na filozofickém poli 20. století se nelze vyhnout **fenomenologii**, která se snaží o *odhalení přirozeného světa*, na kterém se zakládá *objektivní poznání*<sup>26</sup>; a **existencialismu** majícímu v centru zájmu člověka jako jednotlivce, který je *východiskem pro porozumění světu*<sup>27</sup>. Mezi vlivné směry je řazena **hermeneutika**, jejíž zakladatel, Hans-Georg Gadamer (1900–2002), se zabýval rozuměním a je autorem teze, že *v procesu rozumění dochází ke splývání horizontů* producenta a recipienta.<sup>28</sup> K 20. století se také pojí **postmodernismus**, který Welsch (1993) nazývá „*pluralitou jako etickou a politickou hodnotou*“, protože ve všech oblastech je uznáváno právo každého na jeho specifický názor.<sup>29</sup>

Celé spektrum filozofie ještě dokreslují významné osobnosti filozofie, které se stěží dají přiřadit k určitému filozofickému směru. To platí např. pro Ludwiga Wittgensteina (1889–1951), především v jeho pozdním období.<sup>30</sup>

Za těžko zařaditelnou, svébytnou osobnost můžeme označit právě i Richarda Rortyho. I když sám sebe hodnotil jako pragmatistu, bývá zařazován k analytické, resp. spíše k postanalytické filozofii, popř. k postmoderně. Svými názory si však zajistil

---

<sup>21</sup> VALENTA, L. 2003, s. 24.

<sup>22</sup> HAUER, T. 2005, s. 85.

<sup>23</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 129.

<sup>24</sup> VALENTA, L. 2003: 9.

<sup>25</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 130.

<sup>26</sup> HAUER, T. 2005, s. 52.

<sup>27</sup> Dtto, s. 75.

<sup>28</sup> GADAMER, H.-G. 1960/1990, s. 311.

<sup>29</sup> WELSCH, W. 1993, s. 17–21.

<sup>30</sup> HAUER, T. 2005, s. 85.

výsadní postavení. Bloom ho nazývá *nejzajímavějším filozofem na světě*<sup>31</sup>, a Hauer jedním z *nejoriginálnějších a nejvlivnějších*<sup>32</sup>, *nejčtenějších, nejprovokativnějších a nejdiskutovanějších*<sup>33</sup> amerických filozofů současnosti. Na jeho výjimečnost odkazuje také fakt, že mezi odborníky nepanuje shoda v pohledu na jeho dílo, naopak jeho názory jsou přijímány rozporuplně až bouřlivě.<sup>34</sup>

Kdo vlastně byl Richard Rorty? Narodil se 4. 10. 1931 v New Yorku, což do jisté míry předurčilo odlišnost jeho filozofie od kontinentální filozofie, které si byl Rorty vědom. Není bez zajímavosti, že Rorty měl filozofování v rodině – otec jeho matky, Walter Rauschenbusch, byl pastorem v imigrantských slamech New Yorku a jeho filozofické úvahy se týkaly především náboženství a rodinného života. Rortyho matka, která nejprve nesouhlasila s otcovými názory a zapojovala se hlavně do hnutí za emancipaci žen, později na otcovy myšlenky navázala, zabývala se náboženstvím a politikou a bojovala také např. za občanská práva afroameričanů.<sup>35</sup> Mezi důležité milníky Rortyho života patří dosažení bakalářského a magisterského titulu na Chicagské univerzitě a poté doktorského titulu (Ph.D.) na univerzitě v Yale v oboru filozofie. Po absolvování služby v americké armádě vyučoval Rorty postupně na Wellesley College, Princetonu a na jiných amerických univerzitách<sup>36</sup> komparatistiku, filozofii a humanitní vědy.<sup>37</sup> Celý svůj život Rorty zasvětil filozofii – kromě výuky také publikoval mnoho filozofických prací, z nichž některé byly přeloženy do češtiny. Zemřel 8. 6. 2007.<sup>38</sup>

Rortyho život lze rozdělit na několik tvůrčích období, přičemž v jejich počtu a označení se autoři liší. Zatímco např. Malachowski (2002) považuje za důležitý mezník Rortyho dílo *Philosophy and the Mirror of Nature* a pouze rozlišuje „raného Rortyho“ v období před vznikem tohoto díla a Rortyho v období po jeho napsání<sup>39</sup>, Hauer (2002) charakterizuje tři tvůrčí období:

---

<sup>31</sup> BLOOM, H., cit. podle Malachowski, A. 2002, s. 1.

<sup>32</sup> HAUER, T. 1996, s. 69.

<sup>33</sup> Dtto, s. 164–165.

<sup>34</sup> Podle některých kritiků byl Rorty nazýván temným, nihilistickým postmoderním relativistou, který nevěří, že skutečnost je poznatelná. (Ryerson, J. 2007, s. 1).

<sup>35</sup> HAUER, T. 2002, s. 181, 183.

<sup>36</sup> Dtto, s. 166.

<sup>37</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Rorty](http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Rorty) [cit. 2010-05-25]

<sup>38</sup> Dtto

<sup>39</sup> MALACHOWSKI, A. 2002, s. 11–12.

1. První etapa (do roku 1979), která je nejznámější a nejzmiňovanější, je charakteristická Rortyho **zájmem o analytickou filozofii**. Inspiraci získal především z díla pozdního Wittgensteina, Sellarse a Quina. V tomto období také vycházejí jeho dvě díla: *The Linguistic Turn (Obrat k jazyku)* (1967), jež editoval a k němuž napsal úvodní komentář, a *Philosophy and the Mirror of Nature (Filozofie a zrcadlo přírody)* (1979). Z komentáře díla *The Linguistic Turn (Obrat k jazyku)* ale vyplývá, že Rorty teze analytické filozofie plně nesdílí.<sup>40</sup>

2. Ve druhém období Rorty přechází spíše na pozice **pragmatismu** a od poloviny 80. let je ovlivněn také **postmodernismem**. Zabývá se jak o názory evropských filozofů (L. Wittgenstein, M. Heidegger, J. Derrida), tak angloamerických filozofů (J. Dewey, W. James, Ch. S. Pierce).<sup>41</sup> Z tohoto období pocházejí díla *Consequences of Pragmatism (Důsledky pragmatismu)* (1982), *Contingency, Irony, and Solidarity (Nahodilost, ironie, solidarita)* (1989), *Objectivity, Relativism, and Truth (Objektivita, relativismus a pravda)* (1991) a *Essays on Heidegger and Others (Eseje o Heideggerovi a jiných)* (1991).

3. Ve třetím období od poloviny 90. let musí čelit kritice za svůj názor, že soukromá sféra (sebevytváření člověka, soukromé potěšení) se musí oddělit od veřejné sféry (vývoj společnosti, veřejný závazek). Tehdy opouští pragmatismus i postmodernismus a věnuje se spíše oblastem spjatým s politikou, především **sociální spravedlnosti a solidaritě**.<sup>42</sup> Své postoje formuluje v knihách *Achieving our Country (Kudy do naší země)* (1997), *Truth and Progress (Pravda a pokrok)* (1998), *Philosophy and Social Hope (Filozofie a sociální naděje)* (1999).

4. K výše popsaným etapám bychom mohli ještě přiřadit poslední, a to etapu těsně před Rortyho smrtí. V té je konfrontován se svou vážnou nemocí, na což reaguje ve svém textu *The Fire of Life (Oheň života)* (2007), kde přemýšlí o filozofii a především o **poezii**, ve které nachází podporu ve své situaci. Zároveň vyjadřuje lítost nad tím, že se poezii nevěnoval intenzivněji:<sup>43</sup> „*Rád bych se byl býval ve svém životě trochu více zabýval poezií. Ne ze strachu, že mi unikly*

---

<sup>40</sup> HAUER, T. 2002, s. 166.

<sup>41</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 357.

<sup>42</sup> HAUER, T. 2002, s. 167–168.

<sup>43</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Rorty;www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=180185](http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Rorty;www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=180185). [cit. 2010-05-25]

*pravdy, které nelze vyjádřit prózou. Takové pravdy nejsou; neexistuje nic, co by o smrti věděli Swinburne a Lanor, ale Epikúros a Heidegger ne. Spíš proto, že bych býval svůj život žil plněji, kdybych se dokázal více vyhybat starým klišé – stejně jako kdybych byl býval měl více blízkých přátel.*“<sup>44</sup>

Z předchozího rozdělení Rortyho tvorby je zřejmá širší rozsahu témat, na něž se zaměřuje. Zaměříme se na některá z nich: na pojetí pravdy a její souvislosti s jazykem, na Rortymu vlastní pojetí pragmatismu (dle Rortyho „ironie“, viz níže), na jeho pojetí solidarity postoj k náboženství, na Rortyho politický postoj.

K tématu „jazyk, jeho význam a funkce“ se Rorty vyjadřuje v několika dílech. Úvod do problematiky filozofie jazyka, tedy *přístupu, podle kterého jsou filozofické problémy takové problémy, jež můžeme vyřešit (anebo rozpustit) buď nápravou jazyka, nebo hlubším porozuměním jazyku, který užíváme*<sup>45</sup>, zpracoval v předmluvě ke knize *The Linguistic Turn*, kterou onen termín „**linguistic turn**“, v 50. letech používaný Gustavem Bergmannem (1906–1987)<sup>46</sup>, proslavil. Ve své předmluvě shrnuje situaci a stávající názory ve filozofii týkající se jazyka a nastiňuje možný vývoj.

Rortyho vlastní osobité pojetí, které je z filozofického i lingvistického hlediska považováno za inspirativní, najdeme především v knihách *Philosophy and the Mirror of Nature* a *Contingency, Irony, and Solidarity*.

Pozoruhodné doklady zájmu o zkoumání jazyka se dochovaly už ze starověku.<sup>47</sup> Připomeňme zde pro srovnání aspoň některé z významných filozofických přístupů k jazyku, které byly konceptualizovány v nedávné minulosti.<sup>48</sup>

Významnou postavou je v tomto ohledu Wilhelm von Humboldt (1767–1835), od jehož doby se datuje vznik filozofie jazyka jako specifické filozofické disciplíny.<sup>49</sup> Je představitelem pojetí jazyka jako společného světa, příbytku a domova, neboť jazyk

---

<sup>44</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Rorty](http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Rorty). [cit. 2010-05-25]

<sup>45</sup> RORTY, R. 2002a: 118. (Překlad Klabalová, K.; Krejčí, A.). Rorty, R. 1992: 1–39.

<sup>46</sup> SANDBOTHE, M. (vyd.) 2000, s. 1.

<sup>47</sup> ČERNÝ, J. 1996, s. 40.

<sup>48</sup> Přehled přístupů k jazyku najdeme u Zajícové (2000), která rozlišuje dvě pojetí jazyka: pojetí jazyka jako *společného světa, příbytku a domova* a pojetí jazyka jako *prostředku dorozumívání a nástroje myšlení*. (ZAJÍCOVÁ, P. 2000, s. 33–35).

<sup>49</sup> BRUGGER, W. 2006, s. 147.



chápe jako *formu existence ve světě věcí a ve společnosti* a jako *formu bytí člověka ve světě*.<sup>50</sup> K němu lze zařadit také Leo Weisgerbera (1899–1985), Benjamin Lee Whorfa (1897–1941) a Edwarda Sapira (1884–1939), jejichž teorie spojuje názor, že charakter daného jazyka předurčuje chápání a vnímání světa. Podle Weisgerbera (1929) jsou obsahem a formou jazyka určeny mezisvěty představující různé obrazy světa.<sup>51</sup> Whorf (1963) navazuje na učení Sapira (1961) a všímá si jazyků různých, také „primitivních“ národů a na základě tohoto studia dochází k závěru, že *pozorovatelé stejných fyzikálních jevů hovořící různými jazyky nejsou vedeni ke stejnému obrazu světa*, právě z důvodu *závislosti pojmových systémů na řeči*. Tento princip byl nazván „principem relativity“<sup>52</sup>. Metafora jazyka jako domova<sup>53</sup> pochází od Martina Heideggera (1889–1976), který zdůrazňuje relevanci porozumění svému vlastnímu místa v domově a porozumění místu druhého člověka v tomto domově.<sup>54</sup>

Jiný úhel pohledu – hodnocení jazyka jako prostředku dorozumívání a nástroje myšlení – je zřejmý u Ludwiga Wittgenstein (1889–1951)<sup>55</sup>, který nazývá *jazyk a činnosti s ním spojené jako „jazykovou hru“ (Sprachspiel<sup>56</sup>)*, i když jeho známý výrok: *„Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“<sup>57</sup>* by jej mohly zařadit k prvně jmenovanému pojetí. Již z termínu „hra“ je možné odvodit, o co se jedná v tomto pojetí – na jazyk je pohlíženo jako na soubor *pravidel, konvencí, paradigmat<sup>58</sup>*. Tento pohled najdeme už u Ferdinanda de Saussura (1857–1913). Vnitřní dispozice (kompetence) k užívání jazyka předpokládá Noam Chomsky (1928–), a o pluralitě řečových her a diskursivních forem hovoří Jean-François Lyotard (1924–1998)<sup>59</sup>.

Ke které skupině se svými názory blíží Richard Rorty? Mohli bychom říci, že vlastně oběma, i když ne zcela – v jeho pojetí se sice objevují prvky společné

---

<sup>50</sup> MADECKI, R. 2009, s. 71–78.

<sup>51</sup> Weisgerber 1929, cit. podle ZAJÍCOVÁ, P. 2000, s. 34.

<sup>52</sup> WHORF, B. L. 1963, s. 12–13.

<sup>53</sup> Do této skupiny lze zařadit dále Wilhelma Schappa (1884–1965), Hans-Georga Gadamera (1900–2002) nebo Davida Carra, jejichž názory se komparativně zabývá Zajícová (2008: 42–54).

<sup>54</sup> Srov. ZAJÍCOVÁ, P. 2000, s. 34.

<sup>55</sup> ZAJÍCOVÁ, P. 2000, s. 33.

<sup>56</sup> WITTGENSTEIN, L. 1992, s. 241.

<sup>57</sup> Dtto, s. 141.

<sup>58</sup> ZAJÍCOVÁ, P. 2000, s. 33.

<sup>59</sup> Dtto, s. 33.

oběma výše charakterizovaným pojetím, stejně tak se při vzájemném srovnání vynořují značné odlišnosti.

První pojetí – pojetí jazyka jako společného světa, resp. domova – vzdáleně připomíná Rortyho teorii **definitivního slovníku** každého člověka, který představuje slovní zásobu jednotlivce, tedy *slova, která ohraničují jeho verzi světa, kterými vypráví příběh svého života*.<sup>60</sup> Každý člověk disponuje svým vlastním definitivním slovníkem, žádný slovník se nedá označit za univerzální, a tudíž jsou zřejmě marné snahy některých filozofů, např. Jürgena Habermase (1929–), najít univerzální slovník vyjadřující objektivní skutečnost.<sup>61</sup> Proto je možné vždy jen vzájemné srovnání jazyků a metafor, univerzální měřítko v podobě korespondence se skutečností neexistuje.<sup>62</sup>

„Vztažnou“ koncepcí, která může posloužit pro srovnání a tím pomoci lépe pochopit Rortyho filozofii, je koncepce Davida Carra. Carr (1986) se věnoval narativnímu principu, jenž je podle něj *totožný s principem časování v životě, jednání, zkušenosti, poznání, jazyce a vzájemnosti*. Narativní struktura je podle něj *médium vývoje individua i sociální bytosti a médium dorozumívání o zkušenosti bytí*.<sup>63</sup> Výsledkem, resp. cílem narativního principu je směřování a dosažení *koherence – chápání smyslu událostí, vypravěče a potenciálního posluchače*.<sup>64</sup> I na život je možno pohlížet jako *na boj za udržení nebo obnovu narativní koherence, při stálém ohrožení a hrozbě chaosu na všech úrovních, od nejmenších projektů až po celkovou koherenci života*.<sup>65</sup>

Narozdíl od Carra je u Rortyho klíčovým slovem, a to nejen u pojetí jazyka (viz níže), „**nahodilost**“. Zatímco Sapir (1961) hovoří o nahodilosti vzniku jazyka z hlediska zvuku (primární funkce řečových orgánů není produkce řeči<sup>66</sup>), chápe Rorty nahodilost spíše po obsahové stránce – souhlasí s Donaldem Davidsonem (1917–2003), že jazyk není médium reprezentace nebo vyjádření, nýbrž spíše (jak

---

<sup>60</sup> RORTY 1989, cit. podle Hauer 1998, s. 46.

<sup>61</sup> HAUER, T. 1993, s. 7.

<sup>62</sup> Srov. SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 44.

<sup>63</sup> ZAJÍCOVÁ, P. 2008, s. 46.

<sup>64</sup> CARR, D. 1986, s. 57.

<sup>65</sup> Dtto, s. 91.

<sup>66</sup> SAPIR, E. 1961, s. 17.

se domnívá Wittgenstein) nástroj.<sup>67</sup> Davidsonova teorie, korespondující s teorií dějin kultury Friedricha Nietzscheho (1844–1900) připomíná teorii evoluce, kdy je nahrazován jeden slovník jiným, protože se náhodou lépe hodí k daným podmínkám nebo záměrům. Neděje se tak však účelně, pro dosažení určitého cíle (opět narozdíl od Carrovy teorie), ale slepě.<sup>68</sup> Rorty používá i pro popis tohoto postupu slovník evoluce: (...) *měli bychom nechat tisíce slovníků vzkvétat a pak se dívat, který z nich přežije.*<sup>69</sup> To, který slovník přežije, tzn. který bude vybrán k používání, je závislé na kontextu, kulturních podmínkách.<sup>70</sup> Rorty přejímá také Davidsonovo přirovnání dějin metafor (podle Rortyho totiž nemůžeme věci přímo přesně pojmenovat, vše jsou metafory, jazyk má symbolickou funkci) k dějinám korálového útesu v Darwinově učení: *Staré metafory neustále odumírají do doslovnosti a poté slouží jako základ a půda pro metafory nové.*<sup>71</sup> V souvislosti s metaforami (ale nejen s nimi) přebírá Rorty pro jazyk i Wittgensteinův pojem „jazyková hra“, kterým se řadí k druhé zmíněné skupině filozofů jazyka, již pojmají jazyk jako dorozumívací prostředek a nástroj myšlení. *Svět nemluví. Mluvíme jenom my. Svět může být, jsme-li vybaveni jazykem, pouze příčinou našich mínění. Nemůže nám však nabídnout jazyk, kterým bychom mluvili. To mohou udělat jedině druzí lidé. Pochopení toho, že nám svět neříká, které jazykové hry máme hrát, by nás nicméně nemělo vést k tvrzení, že rozhodnutí o tom, kterou hru hrát, je arbitrární nebo je výrazem něčeho hluboko v nás.*<sup>72</sup>

I když se Rorty intenzivně zabývá jazykem, nelze jej označit za „čistého“ analytického filozofa. Od analytické filozofie si udržuje odstup, je již hluboce ovlivněn pragmatismem. Rortyho lze zařadit k postanalytické filozofii, která sice na analytickou filozofii navazuje a čerpá z ní, některé myšlenky však odmítá jako neudržitelné, především pro *reprezentacionalistické vidění jazyka a přehnaný scientismus.*<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> RORTY, R. 1996, s. 12, 17.

<sup>68</sup> Dtto, s. 21.

<sup>69</sup> RORTY, R. 1970, cit podle Nosek, J. 1997, s. 108.

<sup>70</sup> NOSEK, J. 1997, s. 108.

<sup>71</sup> RORTY, R. 1996, s. 17.

<sup>72</sup> Dtto, s. 6.

<sup>73</sup> PEREGRIN, J. 2005, s. 256.

S pojetím jazyka souvisí Rortyho **pojetí pravdy**, neboť dle Rortyho je pravda bezprostředně spjatá s jazykem. Rorty zastává názor, který vysvětluje hlavně v díle *Contingency, Irony, and Solidarity*, že *pravda se neobjevuje, ale že se vytváří*.<sup>74</sup> Tento názor, ovlivněn analytickou filozofií i pragmatismem, je zcela odlišný od názoru např. Platóna (427 př. Kr. – 347 př. Kr.), resp. realistů. *Musíme rozlišovat mezi tvrzením, že tam vně je svět, a tvrzením, že tam vně je pravda. (...) Pravda nemůže být tam vně – nemůže existovat nezávisle na lidském rozumu – věty nemohou takto existovat ani být tam vně. Tam vně je svět, ale nikoliv jeho popisy. Pravdivé nebo chybné mohou být pouze popisy světa. Svět sám – bez pomoci popisných činností člověka – nikoliv*.<sup>75</sup>

Rorty si nenamlouvá, že *pravda je nezávislá na lidské mysli*<sup>76</sup>, takže se ani nepokouší *odhalit skutečnou podstatu věcí*<sup>77</sup>, vymezuje se tedy vůči esencialismu.<sup>78</sup> Už ve *Philosophy and the Mirror of Nature* se snaží Rorty zdůvodnit, že mysl nelze přirovnávat k oku, že ji nelze přisuzovat *zrcadlovitou podstatu (glassy essence)*, která by zajistila nezpochybnitelné poznání.<sup>79</sup> O skutečnosti má člověk vždy jen relativní představy.<sup>80</sup> Filozofie může pouze vytvářet nové metafory a slovníky, není ale schopná zkoumat kulturu ahistorickým způsobem.<sup>81</sup>

Rortyho **pragmatismus** se tedy vyznačuje nejen antiesencialismem, historismem a relativismem, ale také antireprezentacionalismem. Od původního Deweyova pragmatismu se liší tím, že Rorty, zřejmě pod vlivem analytické filozofie, má jako ústřední objekt jazyk, a ne zkušenost jako Dewey. Jazyk nevnímá jako reprezentaci reality, ale jako realitu samotnou. Rortyho pragmatismus je nazýván také neopragmatismem.<sup>82</sup> Pro označení „svého“

---

<sup>74</sup> RORTY, R. 1996, s. 7.

<sup>75</sup> Dtto, s. 5.

<sup>76</sup> HAUER, T. 1993, s. 6.

<sup>77</sup> Dtto, s. 6.

<sup>78</sup> Slouková, D. 1998, s. 47.

<sup>79</sup> Šíp, R. 2008, s. 59.

<sup>80</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 357–358.

<sup>81</sup> HAUER, T. 1996, s. 69.

<sup>82</sup> Dtto, s. 167.

pragmatismu Rorty používá termín ironismus (ironie)<sup>83</sup>, přičemž toto označení odůvodňuje v knize *Contingency, Irony, and Solidarity*. Rorty nazývá pragmatika<sup>84</sup>, resp. ideálního liberála<sup>85</sup>, resp. postmoderního filozofa<sup>86</sup> **ironikem**, pokud splňuje tři podmínky. Zaprvé pochybuje o svém posledním (definitivním) slovníku, tedy *souboru slov, který člověk aktuálně používá a ospravedlňuje jím své jednání, přesvědčení i život*<sup>87</sup>, protože se postupně setkává s jinými slovníky, které jej dále ovlivňují.<sup>88</sup> Zadruhé ví, že nemůže pomocí svého současného slovníku argumentovat proti těmto pochybám, ani je obhájit. Zatřetí nezastává názor, že jeho slovník má blíže skutečnosti než jiné slovníky.<sup>89</sup> Ironik staví svou ironii do protikladu se „zdravým lidským rozumem“, neboť podle jeho názoru jsou lidé s tímto rozumem přesvědčeni, že jejich poslední slovník, na který jsou zvyklí oni i jejich okolí, je jediný možný a správný slovník sloužící k popisu a posuzování ostatních, kteří používají alternativní slovníky.<sup>90</sup>

V díle *Contingency, Irony, and Solidarity* pak Rorty vysvětluje, že člověk si o skutečnosti tvoří *koherentní soubor přesvědčení*, který je podobný síti. Tuto síť člověk stále přepřádá, protože nové kontexty, např. nový popisný slovník, nově poznaná teorie apod. jej nutí k tomu, aby své dříve vytvořené kontexty pozměnil, svá přesvědčení *rekontextualizoval*.<sup>91</sup> S podobným názorem se setkáváme i u Gadamera (1990) podle jehož teorie dochází k posouvání horizontů, horizont přítomnosti se vytváří reakcí s horizontem minulosti,<sup>92</sup> *staré a nové srůstá a získává pokaždé novou platnost*.<sup>93</sup> Podobně hovoří v této souvislosti také Carr (1986) o tvorbě stále komplexnější koherence.<sup>94</sup>

---

<sup>83</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 357.

<sup>84</sup> Dtto, 357.

<sup>85</sup> SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 45.

<sup>86</sup> HAUER, T. 1993, s. 5.

<sup>87</sup> SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 45.

<sup>88</sup> RORTY, R. 1996: 81; Slouková, D. 1998, s. 45.

<sup>89</sup> Dtto: 45.

<sup>90</sup> RORTY, R. 1996, s. 82.

<sup>91</sup> SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 47.

<sup>92</sup> GADAMER, H.-G. 1990, s. 311.

<sup>93</sup> GADAMER, H.-G. 1990, cit. podle Zajícová, P. 2008, s. 48.

<sup>94</sup> CARR, D. 1986: 91.; srov. Zajícová, P. 2008, s. 49.

Na Rortyho teorii reagovali i někteří další autoři, přičemž ji relativizovali odlišnými perspektivami, a poskytli tím podnět k dalším úvahám. Šíp (2008) parafrázuje Rortyho učení v konstruktivistickém duchu – svět je vlastně *konstrukce z naší zkušenosti/jazyka/sítě přesvědčení a přání*<sup>95</sup>, což Picha (2009) označuje jako *konstruktivistický předpoklad pragmatismu*<sup>96</sup>. Picha kritizuje Šípa za to, že kromě konstruktivistického pojetí uplatňuje při Rortyho kritice také *korespondenční předpoklad pragmatismu*, tedy že je to svět, co určuje naši *zkušenost/jazyk/sít' přesvědčení a přání*. Dle Pichy není možné oba výroky tvrdit najednou, maximálně lze tyto dvě skutečnosti – jazyk a svět – dát do vzájemného poměru neshodných čísel.

Některé jiné zdroje popisují Rortyho z opačného úhlu pohledu. Zabývají se jeho tezí, že by člověk měl dekonstruovat představy o skutečnosti a uvědomit si, že jsou jen relativní a kulturně podmíněné.<sup>97</sup> Touto tezí se Rorty přibližuje Jacquesi Derridovi (1930–2004) a jeho konceptu dekonstrukce.

Je třeba zdůraznit, že Rortyho pojetí „ironie“ a „pochybování“ nejsou totožná s „opovrhováním“. Ve stati *Filozofie a budoucnost* ze sborníku *Rorty and Pragmatism* (1995) se Rorty neztotožňuje s neanglofonní filozofií, která je podle něj *příliš avantgardistická, příliš radikálně kritizuje a „hluboko opovrhuje“*, což *vede k filozofickému šovinismu*.<sup>98</sup> Rorty chápe filozofii specifickým způsobem. Jednak vidí její funkci v napomáhání k usmiřování kultur navzájem<sup>99</sup>, jednak ji neodděluje od literatury jako samostatného oboru, ale považuje ji za zvláštní literární žánr. Rorty také před kazatele, kněze a filozofy staví **básníky** tvořící své „já“ popisem sebe, popisem stále nových pravd, např. pomocí autentických slovníků s novými slovy.<sup>100</sup>

Literární formy (např. popisy konkrétní bolesti v románech) v jsou podle Rortyho užitečnější pro podporu rozvoje morálky, resp. **solidarity**, než filozofická

---

<sup>95</sup> ŠÍP, R. 2008, cit. podle Picha, M. 2009: 2. [http://profil.muni.cz/recenze/picha\\_sip.html](http://profil.muni.cz/recenze/picha_sip.html).

<sup>96</sup> PICHA, M. 2009: 2. [http://profil.muni.cz/recenze/picha\\_sip.html](http://profil.muni.cz/recenze/picha_sip.html).

<sup>97</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 358.

<sup>98</sup> Podle SLOUKOVÁ, D. 1998: 52.

<sup>99</sup> SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 52.

<sup>100</sup> Dtto, s. 45.

nebo náboženská pojednání.<sup>101</sup> Také v případě solidarity platí stejně jako v případě pravdy, že solidarita nevzniká a nevyvíjí se *reflexí* pravidel a teorémů, *ale vytváří se*<sup>102</sup>, neboť to není nic vně hranic času a náhody.<sup>103</sup> Rorty zdůrazňuje, že pro vědomí solidarity je důležitý proces **socializace**. Nevěří totiž na vědomí solidarity ani na touhu člověka po dobru, které by v člověku byly „samy“, jako složka „jádra já“<sup>104</sup>, uloženy už od narození. Opět zde hraje důležitou roli náhoda, která určuje, jak je člověk socializován (např. jako Čech, Eskymák apod.).<sup>105</sup> Na rozdíl od křesťanství, které nabádá k solidaritě se všemi lidmi bez rozdílu, je Rorty toho názoru, že největší solidaritu pocítujeme k lidem, které *chápeme jako „jedny z nás“*<sup>106</sup>. Naším úkolem je tedy rozšiřovat okruh lidí, u kterých budeme hledat a nacházet vzájemnou podobnost a které tudíž začneme řadit k označení „my“.<sup>107</sup> I zde lze spatřovat podobnost s pojetím rozšiřování horizontu myšlení u Gadamera (1990)<sup>108</sup> a s pojetím tvorby komplexnější koherence u Carra (1986)<sup>109</sup>.

Rorty se distancuje od metafyzika, který je přesvědčený o tom, že to, co lidi spojuje, je „*společný*“ *slovník*. Rorty jako ironik si naopak myslí, že tímto poutem je spíše *schopnost vnímat utrpení a bolest*.<sup>110</sup> Na tomto základě také staví svou představu, jak vychovat v člověku solidaritu – ne pomocí morálního imperativu, tedy *zdůrazňováním racionality a povinnosti*, jak hlásal Immanuel Kant (1724–1804), nýbrž rozvinutím jeho schopnosti soucitu s bolestí a schopnosti **odporu ke krutosti**.<sup>111</sup> Rorty si je vědom toho, že většina lidí, snad s výjimkou křesťanů, *u nichž se hledání osobní dokonalosti shoduje s projektem života pro druhé*<sup>112</sup> musí bojovat s osobními pohnutkami, aby se z hlediska své „veřejné stránky“

---

<sup>101</sup> RORTY, R. 1996, s. 213.

<sup>102</sup> Dtto.

<sup>103</sup> HAUER, T. 1993, s. 4.

<sup>104</sup> RORTY, R. 1996, s. 209.

<sup>105</sup> HAUER, T. 1993, s. 8.

<sup>106</sup> RORTY, R. 1996, s. 211.

<sup>107</sup> RORTY, R. 1996, s. 217.

<sup>108</sup> GADAMER, H.-G. 1990, s. 307.

<sup>109</sup> CARR, D. 1986: 91.; srov. Zajícová, P. 2008, s. 49.

<sup>110</sup> SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 46.

<sup>111</sup> RORTY, R. 1996, s. 213.

<sup>112</sup> Dtto, s. 157.

nezpronevěřila své odpovědnosti vůči ostatním.<sup>113</sup> Poukazuje přitom na koncept Sigmunda Freuda (1856–1939), jenž na základě teorie o výstavbě *vlastního slovníku morálního uvažování* vysvětlil, proč se může jeden a tentýž člověk chovat něžně i krutě.<sup>114</sup> Rorty podobným způsobem řeší problém pragmatismu (resp. „ironie“, jak nazývá svou variantu pragmatismu<sup>115</sup>) ohledně potenciálního nebezpečí myšlenky sledování svého zájmu. Ironie uplatněná ve veřejné sféře by totiž mohla způsobit, že by společností bylo upřednostněno sledování společného cíle spíše než odstranění krutosti, což by přineslo útlak a totalitu. Tuto otázku Rorty navrhuje řešit tzv. „privatizací“ ironie.<sup>116</sup>

Ještě v další sféře Rorty doporučuje privatizaci. Touto sférou je mu **náboženství**. I když se Rorty náboženstvím zabývá – vyjadřuje se k němu v knize *Budoucnost náboženství* (2007), kde své názory dává do konfrontace se svým věřícím kolegou, Gianni Vattimem (1936–) – sám, podle svých slov, v Boha nevěří. Tvrdí o sobě, že je „nábožensky nemuzikální“<sup>117</sup>, tedy že *nebyl vychován v náboženském duchu a k náboženské tradici si nikdy nevypěstoval žádnou vazbu*.<sup>118</sup> Rorty se však spíše než jako ateista (což je dle něj epistemologický, resp. metafyzický postoj) označuje jako **antiklerikalista**, protože tento posledně jmenovaný termín vyjadřuje jeho politický postoj. Považuje církevní instituce za *škodlivé pro demokratické společnosti*, třebaže si je vědom i jejich prospěchu např. pro potřebné lidi. Dokonce označuje i víru za *politicky nebezpečnou*, především když přesáhne náboženství dosahem svého vlivu soukromou sféru a stane se otázkou politiky.<sup>119</sup> Podle něj by měli věřící i nevěřící dodržovat pravidlo „*žít a nechat žít*“.<sup>120</sup> „Privatizace“ náboženství bude ale podle Rortyho možná tehdy, pokud si přiznáme, že hledání Boha je jen jeden z mnoha aspektů kulturního

---

<sup>113</sup> HAUER, T. 1993, s. 10.

<sup>114</sup> RORTY, R. 1996, s. 34.

<sup>115</sup> Kolektiv autorů. *Filozofický slovník*. 1995, s. 357.

<sup>116</sup> SLOUKOVÁ, D. 1998, s. 45.

<sup>117</sup> Pojem převzáný od Maxe Webera, vyjadřující absenci „hudebního sluchu“ v oblasti náboženství, tzn. absence schopnosti zajímat se o otázku existence Boha (cit. dle Rorty, R. 2007, s. 38).

<sup>118</sup> RORTY, R. 2007, s. 38.

<sup>119</sup> Dtto, s. 38.

<sup>120</sup> Dtto, 2007, s. 38.



formování, že to tedy není přirozená, univerzální součást člověka. A tedy že je to z velké části otázka výchovy, zda člověk bude, nebo nebude věřící (je zajímavé, že Rorty nepožaduje také „privatizaci“ filozofie, která má s náboženstvím společnou svou „vnitřní“, „niternou“ podstatu). Dopad privatizace náboženství Rorty charakterizuje slovy: *Lidé jako Vattimo se přestanou domnívat, že nedostatek náboženského cítění je projevem vulgarity, a lidé jako já se přestanou domnívat, že náboženské cítění našich protějšků je projevem zbabělosti.*<sup>121</sup>

Ačkoli lze předpokládat, že dosažení výše popsaných předpokladů pro „privatizaci“ náboženství pro někoho bude představovat problém, jiní s touto privatizací souhlasí. Např. Vattimo ji vidí v křesťanské lásce a v tom, že Bůh naplnil svůj slib a nevidí v lidech služebníky, ale přátele.<sup>122</sup> To hodnotí podle Rortyho jako posvátnou událost. To však je také zásadní rozdíl, který je mezi oběma filozofy z hlediska jejich náboženského přesvědčení. Zatímco Vattimo se s vírou v zázrak obrací do minulosti, Rorty chce věřit v zázrak v budoucnosti. I v této oblasti však nepřestává být „ironikem“ a věčným „pochybovatelem“. Nejen si není jistý, zda vůbec nějaké konkrétní chápání posvátného má, ale také neví, jak by se tato případná posvátná naděje, naděje v globální civilizaci založenou na lásce a svobodné dohodě voličů, bez nadvlády, tříd a kast, mohla někdy uskutečnit.<sup>123</sup>

Komu tato představa zázraku připomíná komunistickou utopii, nemýlí se – Rortyho politická orientace je skutečně levicová (i když je nutné mít na zřeteli, že označení „levice“ v Americe se významem nekryje s levicí v Evropě<sup>124</sup>). Zároveň je potřeba zdůraznit, že Rortyho **levicový postoj** je specifický – s levicovou politikou v Americe není spokojen; bagatelizuje „znehucenou, uštěpačnou levici“.<sup>125</sup> Nesdílí postoj Marxe a jeho Komunistického manifestu, nestaví se ani za Ježíše a Nový zákon. Jak píše v díle *Philosophy and Social Hope*, oba dokumenty pokládá za *falešná proroctví*, zároveň ale také za *nádherné naděje*,<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> RORTY, R. 2007, s. 43.

<sup>122</sup> VATTIMO 1999, cit. podle Rorty, R. 2007, s. 42.

<sup>123</sup> RORTY, R. 2007, s. 44.

<sup>124</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Rorty](http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Rorty)

<sup>125</sup> RYERSON, J. 2007, s. 2.

<sup>126</sup> RORTY, R. 2002b, s. 153–162. (Překlad Hauer, T.).

kteře mohou bŕt inspirativnŕ.<sup>127</sup> Dle Rortyho by si tato dŕla mŕli pŕečist pŕedevšim mladŕ lidŕ. Obŕ postavy a jejich učenŕ však považuje za nepotŕebnŕ až škodlivŕ pŕi budovanŕ americkŕ beztŕdnŕ společnosti. Ta by podle Rortyho pŕedstavy mŕla vzniknout na zŕkladŕ prosperity tržnŕho hospodŕřstvŕ, ne na zŕkladŕ nŕsilnŕ revoluce. Rorty si je však vŕdom toho, že levice zatŕm nedokŕzala dŕvŕryhodnŕ svou vizi obhŕjit.<sup>128</sup> Jak Rorty dŕle uznŕvŕ, komunismus se v zŕsadŕ nelišŕ od programu, kterŕ zastŕvŕ kapitalismus (napŕ. povinnŕ školnŕ dochŕzka, rovnoprŕvnost muřŕ a žen, objektivita vŕdy apod.). Co však na kapitalismu nejvŕice kritizuje, je neustŕlŕe zvŕhodňovanŕ a obohacovanŕ jednŕch typu oligarchie na ŕkor druhŕch.<sup>129</sup>

V ŕem spočŕvŕ pŕinos Rortyho filozofie? Mŕžeme konstatovat, že kařdŕ z jeho myšlenek ŕtenŕře obohacuje – a to i v pŕŕpadŕ, že u nŕj nenalezne souhlasnou odezvu. Uř jen pŕedstavenŕm problŕmu a nabŕdkou svŕ perspektivy řešenŕ podnŕcuje Rorty k zamyšlenŕ a pŕispŕvŕ k tŕibenŕ ŕtenŕřeva vlastnŕho nŕzoru.

Z hlediska filozofie jako vŕdeckŕ discipliny je Rorty vŕznamnŕ napŕ. pro svou snahu a zasazenŕ se o sbliřzovanŕ analytickŕ a kontinentŕlnŕ filozofie, i kdyř to obŕ strany jen nerady pŕiznŕvŕjŕ.<sup>130</sup> Ryerson (2007) v nŕm vidŕ filozofa, kterŕ disponoval schopnostŕ srozumitelnŕ pŕibliřit tŕřce pochopitelnŕ teorie nŕkterŕch filozofŕ, napŕ. Heideggera nebo Derridy, a kterŕ umŕl postihnout společnŕ body u teoriŕ, kterŕ na prvnŕ pohled vykazujŕ rozdŕlnosti.<sup>131</sup> Dŕky Rortymu takŕ vešel ve znŕmost pojem „linguistic turn“, jenř zahŕjil mŕdu označovat i jinŕ novŕ orientace a zmŕny jako „turn“. A tak se mŕžeme setkat napŕ. s pojmy „pictorial turn“ (zaveden v roce 1992 kulturnŕm teoretikem W. J. T. Mitchellem), „performative turn“ (propagovan berlŕnskou divadelnŕ vŕdeckou pracovnicŕ E. Fischer-Lichte), dŕle „cultural turn“, „iconic turn“, „anthropological turn“<sup>132</sup>, „emotional turn“, „narrative turn“.

---

<sup>127</sup> HAUER, T. 2002, s. 168.

<sup>128</sup> Dtto, s. 176-177.

<sup>129</sup> Dtto, s. 178.

<sup>130</sup> MALACHOWSKI, A. 2002, s. 12.

<sup>131</sup> RYERSON, J. 2007, s. 1.

<sup>132</sup> LŪDEKING, K. 2005, s. 122–123.

Z pohledu člověka nestudujícího filozofii by mohl být spatřován Rortyho největší přínos v jeho výzvě ke vzájemné toleranci mezi všemi „typy“ lidí – filozofy i „nefilozofy“, věřícími i nevěřícími atd. Podle Rortyho nemá nikdo právo pohrdat kýmkoli – ani „nábožensky nemuzikálními“ lidmi, ani jejich protějšky, a ani těmi, kteří spor o existenci Boha považují za zbytečný.<sup>133</sup>

K Rortyho dalším impulzům, které může dnešnímu světu nabídnout, patří obecně jeho ironický, resp. kritický přístup k problému. Neočekává, že nalezne jedno ideální, správné řešení. Tento názor se také odráží v Rortym užívané Feyerabendově tezi „*anything goes*“.<sup>134</sup> Rorty tak může přispět k změně názoru těch lidí, kteří skálopevně trvají na své „pravdě“ a odmítají uznat pohled ostatních. Rorty ukazuje, že neustálé pochybování – i když je většinou obecně na pochyby nahlíženo jako na něco nežádoucího – můžeme za jistých okolností využít ke svému prospěchu. Pochyby, resp. vědomí nedokonalosti, lze chápat jako motor, který podněcuje k dalšímu zdokonalování a žene tak vývoj dopředu.

Rortyho význam spočívá také v tom, že své názory neformuloval pouze na teoretické rovině, ale také je uplatnil při svém jednání. Dovolil si např. označit dokumenty „Komunistický manifest“ a „Nový zákon“ za falešná proroctví, přestože od zastánců marxismu a komunismu stejně jako od hluboce věřících mohl čekat vlnu nesouhlasu. Otázku, zda oprávněného či neoprávněného, ponechme stranou. Ať už je náš osobní názor jakýkoli, nelze Rortymu upřít příkladný kritický pohled a odmítání bezmyslenkovitého přijímání dogmat diktovaných jinými.

Zamyšlení nad Rortyho antiesencialismem a pojetím jazyka nás může vést k senzibilizaci našeho vlastního vnímání skutečnosti a především k ostražitosti při získávání informací např. prostřednictvím sdělovacích prostředků. Rortyho teorii lze aplikovat jako výzvu k zdrženlivosti před unáhlenými závěry. Rorty varuje, abychom nepovažovali za skutečnost pouze naši představu o skutečnosti vytvořenou na základě informací z často omezených, eventuálně zmanipulovaných zdrojů.

---

<sup>133</sup> RORTY, R. 2007, s. 36.

<sup>134</sup> RORTY, R. 1989, cit. podle Huang, Y. 2009, s. 162.

Rortyho texty také vypovídají o Rortyho sociálním citění – o jeho soucitu s chudými a o jeho potřebě vyjádřit se k roli výchovy v otázkách rozvoje pocitu solidarity. Tím, že přitom zdůrazňuje význam literatury, nás vlastně upozorňuje na fakt, že účinnější jsou popisy skutečné bolesti, jež si čtenář může představit a se kterou by se mohl ztotožnit, než teoretické a tezovité – byť dobře míněné – poučování o správném jednání, které je často chápáno jako prázdné moralizování. Rorty si jako příklad zvolil román *1984* od Georga Orwella, jehož význam vidí nejen ve zvyšování citlivosti publika na případy krutosti a ponížení, ale také v poskytnutí alternativního popisu stejné události, který může změnit naše názory na politickou situaci.<sup>135</sup> Na druhou stranu ale Rorty stojí nohama na zemi a nebojí se veřejně přiznat, že mnohdy není možné z kapacitních, časových nebo finančních důvodů pomoci všem a že takováto představa je jen pokrytectví (např. při hromadné nehodě musí být vybráni k ošetření hlavně zranění s vyšší pravděpodobností přežití).<sup>136</sup>

Stejně jako Rorty preferuje v liberální společnosti literární ironii před vědeckou argumentací, preferuje v ní také demokracii před filozofií. Namísto filozofických rozprav jsou totiž pro metafyzickou politiku důležité *demokratické procedury a ústavní záruky pro svobodnou občanskou rozpravu*.<sup>137</sup> Za inspirativní je třeba považovat také Rortyho kritiku opomíjení někdejšího podílu dělníků na dnešních lepších pracovních podmínkách.<sup>138</sup> V dnešní době lze dle něj nabýt dojmu, že jsou často mediálně prezentováni jako „hrdinové“ lidé, kteří hrdiny nejsou, zatímco „obyčejná“ práce nebo výkony neznámých, resp. zapomenutých opravdových hrdinů – aniž bychom přitom snižovali zásluhy slavných osobností – bývá přehlížena. Za trvalou úvahu jistě stojí, zda nenápadná a neokázalá práce nemůže být mnohdy přínosnější než bombastické projekty.

Z hlediska edukační reality je Rortyho třeba považovat za významného především proto, že jeho myšlenky bezprostředně souvisí se **vzděláváním a výchovou**.

---

<sup>135</sup> RORTY, R. 1996: 192–193.

<sup>136</sup> RORTY, R. *Who are we*, 1996, cit. podle Slouková, D. 1998, s. 52.

<sup>137</sup> PRIBÁŇ, J. 2010, s. 27.

<sup>138</sup> RORTY, R. *Philosophy and Social Hope*, 1999, cit. podle Hauer, T. 2002, s. 164.

Rortyho úvahy o jazyku a jeho relevanci při poznávání světa mohou být aplikovány ve výukách cizích jazyků, ze kterých by si žáci měli odnést nejen schopnost přenést informaci z mateřského do cílového jazyka, ale také vědomí, že porozumět cizímu jazyku znamená seznámit se blíže i s kulturou a mentalitou uživatelů příslušného jazyka.

Teorie slovníků koresponduje s didaktickou zásadou přiměřenosti.<sup>139</sup> Žáci jsou schopni pochopit výklad nového učiva jen tehdy, jsou-li jim objasněny významy nových slov a termínů spjaté s příslušným novým učivem. Základním předpokladem pro porozumění je tedy přijetí nového slovníku.

Rortyho teorii o rozvíjení sociálního citění lze modifikovat do upozornění, že je nutné nepředávat žákům již vytvořené vědomosti a zkušenosti z pozice věducího, ale naopak nechat je zformovat si samostatně na základě dostupných informací vlastní názor, postoj, přesvědčení o relevanci daného poznání.

Škola je svou podstatou místem, kde se střetávají různé názory a kde názorová tolerance je nezbytnou nutností. Rortyho zdůrazňování významu vzájemné tolerance, spíše než hledání absolutní pravdy, je možné aplikovat jako výzvu k rozvíjení vzájemného dialogu ve školním prostředí, při kterém je zohledňována perspektiva každého účastníka. Jedná se přitom nejen o dialog mezi učitelem a žáky, ale také mezi žáky navzájem a v neposlední řadě i o vzájemnou komunikaci mezi učiteli. Dialogický způsob školní komunikace jako edukační cíl a žitá norma by se mohl a měl stát tím nejdůležitějším, čemu nás škola naučí a co pak dovedeme předávat jiným – v rodině, v povolání, v nejširším kulturně-politickém kontextu.

## **Zusammenfassung**

Im Artikel werden die philosophischen Denkrichtungen von Richard Rorty reflektiert – nicht nur aus der Perspektive der Philosophie, sondern auch aus der Sicht des „Nicht-Philosophen“. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen vor allem Rortys Auffassung der Sprache im Zusammenhang mit dem Begriff „linguistic turn“, seine Auffassung der Wahrheit, die in der Sprache besteht, Auffassung des Pragmatismus (Rorty bezeichnet „seinen“ Pragmatismus als „Ironie“) und Auffassung der Solidarität, die – ähnlich wie die Wahrheit –

---

<sup>139</sup> Srov. KURELOVÁ et al. 2001, s. 58.

nicht gefunden, sondern geschaffen wird. Es wird nach der Relevanz der Ideen von Rorty für die Edukationsrealität gefragt.

## Bibliografie

- BRUGGER, W. *Filosofický slovník*. 14. vyd. Praha: Naše vojsko, 2006. ISBN 80-206-0820-6.
- CARR, D. *Time, Narrative and History*. 1. vyd. Bloomington: Indiana university, 1986. ISBN 0-253-36024-2.
- ČERNÝ, J. *Dějiny lingvistiky*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-85885-96-4.
- DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Filozofický slovník*. 1. vyd. Praha: ewa, 1994. ISBN 80-85764-07-5.
- GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode*. 6. vyd. Tübingen: JCB. Mohr (Paul Siebeck), 1960/1990. ISBN 3-16-145613-0.
- HAUER, T. Etické důsledky postmoderní ironie R.Rortyho. *Etika. Interdisciplinární časopis pro teoretickou a aplikovanou etiku*. 1993, roč. V., č. 1–2, s. 4–18.
- HAUER, T. *Zkoumání jako rekontextualizace*. 1. vyd. Ostrava: Vysoká škola báňská – Technická univerzita Ostrava, 1996. ISBN 80-7078-307-9.
- HAUER, T. Země viděná ze satelitu aneb Říkejme si jazykoví vagabundi. In *Sborník prací FF OU. Filozofie, sociologie, psychologie. Č. 4*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 1998. s. 41–53. (Sborník OU; č. 176, ISBN 80-7042-512-1).
- HAUER, T. Komentář k Rortyho studii – Failed prophecies, glorious hopes. In *Sborník prací FF OU. Filozofie/sociologie/psychologie. Č. 8*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2002. s. 164–165. (Sborník OU; č. 207, ISBN 80-7042-614-4).
- HAUER, T. *Současná filozofie*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2005. (elektr. opora).
- HUANG, Y. (VYD.) *Rorty, Pragmatism, and Confucianism: with responses by Richard Rorty*. [online]. Albany: State University of New York Press, 2009. [cit. 2010-06-27]. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=F47smKh\\_DtQC&printsec=frontcover&dq=yong+huang+Rorty,+Pragmatism&source=bl&ots=w1SmuzZr8b&sig=sGeGz\\_1MDfeuCbsmCuRynmxe2KU&hl=cs&ei=bMQnTJ6FMKKdOPDQufsC&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=F47smKh_DtQC&printsec=frontcover&dq=yong+huang+Rorty,+Pragmatism&source=bl&ots=w1SmuzZr8b&sig=sGeGz_1MDfeuCbsmCuRynmxe2KU&hl=cs&ei=bMQnTJ6FMKKdOPDQufsC&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false). ISBN 978-0-7914-7683-3. Ist WAHRHEIT überhaupt erstrebenswert?\* Antworten finden: [www.uni-erfurt.de/antworten](http://www.uni-erfurt.de/antworten). Pohlednice: Universität Erfurt. CityCards: [www.citynews.kartinka.de](http://www.citynews.kartinka.de).
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Filozofický slovník*. 1. vyd. Olomouc: FIN, 1995. ISBN 80-7182-014-8.
- KURELOVÁ, M. ET AL. *Pedagogika II. Kapitoly z obecné didaktiky*. 2. vyd. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2001. ISBN 80-7042-156-8.
- LÜDEKING, K. Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn? In *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Sachs-Hombach, K. (vyd.). Köln: Herbert von Halem, 2005, s. 122–131. (ISBN 3-931606-73-2).
- MADECKI, R. Staré myšlenky o jazyce jako inspirace pro moderní lingvistiku. In *Studia humanitas – Ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace II*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2009, s. 71–78. (Supplementum

recenzovaného vědeckého časopisu *Studia slavica* XIII; ISSN 1803-5663, ISBN 978-80-7368-528-7).

MALACHOWSKI, A. *Richard Rorty*. 1. vyd. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002. ISBN 0-691-05708-7.

NEFF, V. *Filozofický slovník pro samouky neboli Antigorgias*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta/Kdo je kdo, 1993. ISBN 80-204-0383-3.

NOSEK, J. *Mysl a tělo v analytické filozofii. Úvod do teorií psychofyzického problému*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1997. ISBN 80-7007-091-9.

PEREGRIN, J. *Kapitoly z analytické filozofie*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 2005. ISBN 80-7007-207-5.

PICHA, M. *Rorty očima pragmatika: O vlku, koze a vejcoslepici*. [online]. 2009. [cit. 2010-05-20]. Dostupné z: [http://profil.muni.cz/recenze/picha\\_sip.html](http://profil.muni.cz/recenze/picha_sip.html).

POHL, I. *Wenn du Mitleid suchst, im Lexikon unter "M" nachschlagen - Komisches in StudiVZ-Gruppennamen*. In *Sprache und Kreativität*. Ehrhardt, H., Galgon, E. (vyd.). Frankfurt am Main [et. al]: Peter Lang (Sprache - System und Tätigkeit), 2010 (v tisku), s. 181–200.

Pribáň, J. O dobru a spravedlnosti. *Lidové noviny*. Orientace, polemika. 18. 9. 2010, s. 27. (ISSN 1213-1385).

RORTY, R. *Contingency, irony, and solidarity*. [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. [cit. 2010-09-24]. Dostupné z:

[http://books.google.cz/books?id=vpTxxYR7hPcC&dq=contingency,+irony,+solidarity&printsec=frontcover&source=bn&hl=cs&ei=HGWcTNrPBMTEswa0urHmDg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDAQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=vpTxxYR7hPcC&dq=contingency,+irony,+solidarity&printsec=frontcover&source=bn&hl=cs&ei=HGWcTNrPBMTEswa0urHmDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDAQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false). ISBN 0-521-36781-6.

RORTY, R. *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, edited and with introduction by Rorty, R. [online]. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992, s. 1–39. [cit. 2010-05-25]. Dostupné z:

<http://books.google.com/books?id=GLeoB6J7TEkC&printsec=frontcover&dq=linguistic+turn&hl=cs&cd=1#v=onepage&q&f=false>. ISBN 0-226-72569-3.

RORTY, R. *Nahodilost, ironie, solidarita*. 1. vyd. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. ISBN 80-86039-14-5.

RORTY, M. Metafilozofické nesnáze filozofie jazyka. Úvod ke knize *Obrat k jazyku*. Nejnovější eseje o filozofické metodě. 1. část. *Aluze*. 2002a, roč. 6, č. 1, s. 117–144. (ISSN 1212-5547).

RORTY, R. Falešná proroctví, nádherné naděje (1998). In *Sborník prací FF OU. Filozofie/sociologie/psychologie*. Č. 8. Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2002b. s. 153–162. (Sborník OU; č. 207, ISBN 80-7042-614-4).

RORTY, R. *Budoucnost náboženství*. 1. čes. vyd. Část první. Rorty, R., Vattimo, G., Zabala, S. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1310-9. Antiklerikalismus a ateismus, s. 8–46.

RORTY, R. The Fire of the Life. *Poetry Magazine*. [online]. Chicago: The Poetry Foundation. 11/2007. 18.11.2007. [cit. 2010-06-03]. Komentáře. Dostupné z: URL: <<http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=180185>.

*Richard Rorty*. *Wikipedie*. [online]. posl. editace 16.09.2010. > [cit. 2010-05-20]. Dostupné z:

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Rorty](http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Rorty).

RYERSON, J. Thinking Cheerfully. Essay. *The New York Times*. [online]. 22.7.2010. [cit. 2010-09-18]. Sunday Book Review. Dostupné z: [http://www.nytimes.com/2007/07/22/books/review/Ryerson-t.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/07/22/books/review/Ryerson-t.html?_r=2).

SANDBOTHE, M. *Die pragmatische Wende des linguistic turn*. [online]. 01.09.2000. [cit. 2010-05-20]. Dostupné z: <http://www.sandbothe.net/52.0.html>.

SAPIR, E. *Die Sprache. Eine Einführung in das Wesen der Sprache*. München: Max Hueber, 1961.

SLOUKOVÁ, D. *Sešity k dějinám filozofie XII. Filozofie v postmoderní situaci. Část 1*. 1. vyd. Praha: Fakulta informatiky a statistiky Vysoké školy ekonomické v Praze, 1998. ISBN 7079-993-5.

STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*. 2. vyd. Praha: Zvon, 1992. ISBN 80-7113-058-3.

ŠÍP, R. *Richard Rorty. Pragmatismus mezi jazykem a zkušeností*. 1. vyd. Brno: Paido, 2008. ISBN 978-80-7315-171-3.

VALENTA, L. *Problémy analytické filozofie*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2003. ISBN 80-7182-150-0.

WATZLAWICK, P. Wikipedie. [online]. posl. editace 16.09.2010. [cit. 2010-06-05]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Watzlawick](http://cs.wikipedia.org/wiki/Paul_Watzlawick).

WELSCH, W. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. 1. vyd. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-4-5.

WHORF, B. L. *Sprache – Denken – Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1963.

WITTGENSTEIN, L. *Werkausgabe. Band I. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. 8. vyd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. ISBN 3-518-28101-1.

ZAJÍCOVÁ, P. *Narace a vyučování jazyku. Teoretická východiska, výzkum, program*. 1. vyd. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2008. ISBN 978-80-7368-527-0. (Spisy Filozofické fakulty Ostravské univerzity, č. 180/2008).

ZAJÍCOVÁ, P. Pluralita diskurzů a narace. In *Člověk – jazyk – výchova a vzdělání. Sborník příspěvků k sedmdesátinám prof. PhDr. Lumíra Riese, CSc.* Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2000, s. 33–43.

ZAJÍCOVÁ, P., NEUMEYER-EL BAKRI, S. *Zwei Männer, ein Bild, ein Hammer*, podle Watzlawick, P., překlad z němčiny. [online]. [cit. 2010-05-23]. Dostupné z: <http://projekty.osu.cz/tipp/4a.html>



# **Estetika Jana Mukařovského a Husserlova fenomenologie: antropologický rozměr fenomenologie**

Mikuláš Horský

## **Jan Mukařovský's Aesthetics and Husserl's Phenomenology: Antropologic Dimension of Phenomenology**

***Abstract:** The article deals with phenomenological influences on some of the theories of Prague Linguistic Circle, especially on Jan Mukařovský's interwar period aesthetics. Mukařovský asked the question on relation between the outside world and its things, perceiving subject and aesthetic estimation. He ingeniously adapted Edmund Husserl's theory of meaning for theory of perception. On the other hand he was heavily influenced by Émile Durkheim's term „social fact“ and his sociology. Mukařovský took advantage of both these approaches and developed his own theory of social representation.*

***Key words:** aesthetics, meaning, perception, phenomenology, social representation, Mukařovský, Husserl, Durkheim*

***Contact:** Charles University in Prague, Faculty of Education, mikulashorsky@seznam.cz*

Humanitní vědy 20. století dostaly od českého prostředí dva silné podněty: z rodiny prostějovských Židů vzešel zakladatel fenomenologie a ostrý kritik vědecké racionality a technicity moderního světa Edmund Husserl, na straně druhé se pak Praha stala ve dvacátých letech útočištěm ruských politických emigrantů z řad inteligence, jejichž příchod a spojení s českou rodící se moderní filologií se stal katalyzátorem vzniku Pražské školy strukturně funkční. Na styky těchto dvou intelektových proudů poukazuje například i fakt, že Edmund Husserl pronesl přednášku na semináři pořádaném Pražským lingvistickým kroužkem, a zároveň zjištění, že již v době svých moskevských studií se jeden z budoucích proponentů kroužku Roman Jakobson živě zajímal o Husserlova *Logische Untersuchungen* (která konečně po více jak sto letech vycházejí nyní i v češtině) a posléze

představil Husserlovu teorii významu svým kolegům lingvistům, mezi kterými našla největší odezvu v estetických pracích a studiích Jana Mukařovského. V neposlední řadě pak byl právě vztah pražského strukturalistického myšlení a idealisticky orientované fenomenologické filosofie zámkou pro kritiku strukturalismu ze strany vládnoucí ideologie po roce 1948. Roztroušené odkazy na tento vztah, které se ve své pozitivní či alespoň faktické podobě nacházejí spíše v cizojazyčné literatuře, pro české prostředí interpretoval Emil Volek a zejména hermeneutik a literární vědec Zdeněk Mathauser.

Cílem této studie není zopakovat ani rozšiřovat výčet teoretických prvků či faktických souvislostí mezi kroužkem a husserlovskou fenomenologií, zde odkazujeme na práce již zmíněného Z. Mathausera, zejména na jeho publikaci *Básnivě nápovědi Husserlovy fenomenologie*, ve které jsou sebrány jeho články týkající se tohoto tématu. My svoji pozornost obrátíme na fenomenologickou teorii znaku a významu a její praktickou aplikaci na oblast estetiky v pracích Jana Mukařovského.

Klíč k pochopení Mukařovského uchopení fenomenologie spočívá nikterak překvapivě v jeho sémiotice a jeho estetické teorii. Ve své práci manifestně nazvané *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (MUKAŘOVSKÝ 2000) si klade otázku, jak je možné, že nakupení nejrůznějších entit, jako je kámen, vlajka, drát a růže, může dosáhnout u recipienta vůbec jakéhosi statutu estetického objektu. Problém vnímání se nám tak rozkládá na tři oblasti: filosofickou Ding an sich předmětů vnějšího světa, fenomenologickou reflexi aktu nazírání prováděnou recipientem a konečně z neznáma se vynořivší estetický objekt. Ten zdá se v sobě spojuje na jedné straně subjektivní prožitek a hodnotový soud jakožto prožitek estetický, na straně druhé pak je estetický objekt jednou z imanentních kategorií subjektu umožňující víru v předměty vnějšího světa. Mukařovský na rozdíl od Husserla měl větší pochopení pro běžný jazyk, proto problematiku vnímání stavěl na teorii jazykového významu, kterou vstřebal právě při četbě různě roztroušených Husserlových poznámek k teorii významu.

Ve své pražské univerzitní přednášce nazvané *Filosofie jazyka básnického* (MUKAŘOVSKÝ 1996) Mukařovský definuje význam zcela v duchu fenomenologie jako „intencionální předmět“, který slovo či celá promluva vytváří jako most mezi znakem a transcendentní skutečností (referentem). Toto zdánlivě jednoduché sémiotické schéma zachycuje jádro Husserlova pojetí znaku,

zachyceného v jeho pozdější práci *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii* (HUSSERL 2004, 2006), rozlišující to, co jméno znamená (smysl, obsah nominálního sdělení), a to, co pojmenovává (předmět představy). Takto definovaný význam pak ve svém pojetí osciluje mezi „významem znaku“ a představou „předmětu skutečnosti“ vytvářenou záměrným aktem vědomí v mezích lidské zkušenosti. Takovéto pojetí významu pak přechází i do pojetí Pražské školy (zejména díky osobnostem Jana Mukařovského a Romana Jakobsona). S podobně definovaným významem, významem, ke kterému je obtížné se definitivně přiblížit, až konečně se od něj v samotném procesu interpretace odhlíží, pracuje i Jacques Derrida (text a jeho „význam“ nejsou totožné, text koneckonců ani nemusí mít žádný definitivní, konečný význam).

U Mukařovského tento intencionální předmět, jenž prostředkuje mezi slovem a předmětem skutečnosti, je navíc nositelem společenských hodnot: „Pravíme-li, že skutečnost, ke které se vztahuje jazykový projev, je souborem hodnot, nemíníme tím tvrdit, že by v ní nebylo ničeho kromě hodnot; je složena z materiálu dodaného smyslovým vnímáním, cítěním a myšlením, ale hodnoty dodávají vazivo, kterým je tento materiál stmelěn v celek. Prostřednictvím hodnot zasahuje do skutečnosti našeho jednání.“ (MUKAŘOVSKÝ 1996: 108) V tomto momentě se cestou rozvinutí Husserlovy teorie ukazují její možnosti využití v oblasti sociální antropologie: intencionální předmět, jakožto vztaženost psychických fenoménů k věcem vnějšího světa (jakkoli se v tomto pojetí jedná o původní brentanovskou inspiraci) získal Mukařovského rozpracováním v oblasti estetiky relevantní statut v oblasti, se kterou na první pohled nemá pro své přísné východisko z individuálního subjektu pranic společné. Toto překvapení lze zmírnit poukazem na to, jakým způsobem probíhala vlastní zkoumání Husserlova: pro tohoto původem matematika je typické, že než začne zkoumat logiku jakožto intersubjektivní soubor pravidel s nárokem na objektivní a neměnnou platnost, musí se vypořádat s kritikou soudobé psychologie, snažící se logiku fundovat jako čistě na materialitě nervového aparátu závisející soubory asociací, a z toho důvodu Husserl řeší na prvním místě vlastní problém prožitku. Toto vyvrácení „psychologismu“ mělo důsledky nejen v samotné logice, ale i v humanitních disciplínách, jako je etika, estetika a další.

Podívejme se důkladněji na tento sociální rozměr Husserlovy teorie vnímání a zodpovězme otázku, jak bylo možné, že byla jednou z inspirací obecné teorie

estetiky. Husserl ve své teorii vnímání pracuje s tzv. privátní sférou lidské zkušenosti, která nepodléhá jazyku a jazykovému společenství, v němž se poznávající jedinec nachází. Husserl ve svých zkoumáních významu tvrdí, že význam získáváme aktem vnímání určitého fenoménu jako univerzálie a tento akt probíhá nezávisle na jazyce: význam je to, co jazyk předchází, co není sociálně kontaminováno jazykem.

Na druhou stranu právě v teorii estetiky, tak jak je navržena v Mukařovského textu *L'art comme fait sémiologique*, je význam literárního díla definován jako „daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity.“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 85) Takovýto pojem „kolektivního vědomí“, tak jak byl navržen v sociologii Emilem Durkheimem, později převzat Saussurem a konečně adaptován pro potřeby teorie estetiky Mukařovským, je pouze hypotetickým konstruktem, ustaveným *a posteriori* a z určité perspektivy. Hypostazováním skutečně existujícího jednotlivého vědomí, resp. pohybem od souhrnu zkušeností všech jedinců daného společenství se dochází k saussurovskému pojmu *langue*, které má být „vlozeno“ do mysli každého uživatele jazyka. Vidíme tu sublimaci souhrnu reálných faktů týkajících se jednotlivce v obecné struktury, u níž je nárok na jakoukoli reálnou časoprostorovou existenci filosoficky již od dob vzniku samotné filosofie problematický. Přesto zůstávají takovéto posuny prakticky zkoumány v kontextu norem nebo např. avantgardního divadla u Mukařovského, ale i například Ernsta Gombricha na historickém vývoji zobrazování: oba shodně tvrdí, že každé jedinečné vidění umění je z velké části určeno sdílenými sociálními reprezentacemi a kolektivním vnímáním kulturních fenoménů.

Husserlovo směřování je opačné: od apriorních aktů vnímání a intencionálního charakteru vědomí individua, které lze od všeho společenského očistit fenomenologickou redukcí, k historicky konstituovaným významům: fenomenologická metoda snaží se o „uzávorkování“ jakéhokoli zprostředkovaného poznání (kam patří i poznání jazykové) je rovněž základní tezí Husserlovy fenomenologie jako vědy vůbec. Z našeho pohledu se však možnost *čistého názoru* jeví jako velice problematická a vzhledem k logocentrické fundaci psychických poznávacích procesů se ztrácí i nárok na jakýkoli nadřazený smysl, neboť i ten je v posledku závislý na zprostředkujícím jazyce. Na druhou stranu fenomenologické zkoumání světa „není nic než začátek radikálního ujasnění

*smyslu a původu* (respektive smyslu z původu) *pojmu svět, příroda, prostor, čas, animální bytost, člověk, duše, tělo, sociální společenství, kultura* atd.“ (HUSSERL 1993: 148; kurzíva autor) Takto hodlá fenomenologie podle Husserla rozvinout *univerzální a priori vrozeného*, které má být základem veškeré intersubjektivní a které aspiruje na to být „pravdivou a pravou univerzální ontologií.“ (Dtto: 148)

Vidíme zde, že opačné směřování je v myšlenkovém přístupu dáno také perspektivou, ze které je daný problém nahlížen. V případě přístupu stojícím na předpokladu sociálního původu významů se cestou zobecnění faktů dostáváme (z hlediska reálnosti a ve srovnání s fakticitou původních individuálních prožitků) k problematickým obecným pojmům. Naopak v přístupu fenomenologickém, který předpokládá existenci určitých čistých a nepodmíněných významů (např. tzv. předmětnost) v oblasti jevících se fenoménů a který běžně bývá označován jako druh filosofického idealismu, se od apriorních charakteristik způsobu vnímání člověka dostáváme k významům, jež jsou založeny v historickém a společenském vývoji daného společenství, ve kterém také reálně a fakticky působí.

Jedna teorie tak je právě pro odmítnutí idealismu faktograficky silná v oblasti týkající se individua, druhá svým vztahem k idealitám snáze funguje v oblasti zkoumání celých společenství: Husserl svůj idealismus chápe jako „formu teorie poznání, která ideálně uznává za podmínku možnosti objektivního poznání vůbec.“ (HUSSERL 1968: 108) Mukařovskému, který pracuje ve své teorii estetiky na jedné straně s autorem, tedy individuem, které kóduje význam literárního díla, a na straně druhé se společenstvím čtenářů, které tento význam dekóduje, tak nezbyvá než využít předností obou těchto na první pohled protichůdných teorií.

Emil Volek Mukařovského zaujetí fenomenologickou antropologií zdůvodňuje nedostatečnou teoretickou antropologickou základnou v jeho době: moderní kulturní antropologie ustavená Cassirerem, Schelerem a Heideggerem byla teprve v počátcích a marxistická antropologie ve svých zásadních textech nedostupná (máme na mysli texty mladého Marxe). Volek rovněž naznačuje, že právě německý původ této antropologie vedl Mukařovského po druhé světové válce k tomu, že tuto tematiku ke své vlastní škodě opustil. Na druhou stranu přiznává Mukařovskému myšlenkovou originalitu a přínos tomuto teoretickému rámci: „Antropologie Jana Mukařovského neomezuje proces sebeodhalování

člověka v umění ani mimo umění. Naopak, jeho myšlení zakládá pro umění a pro estetickou činnost prostor mnohostranné a neredukovatelné funkcionality, kde člověk ve své vrženosti do světa přes všechny překážky a neúspěchy bez ustání prozkoumává své vlastní historické a univerzální hranice, v otevřeném procesu svého „stávání se“ a v totalitě Bytí.“ (VOLEK 2004: 71)

Je tedy trvalým přínosem Jana Mukařovského estetiky, nejen že si dovolil na vysoké teoretické úrovni do této disciplíny vnést terminologii, ale i přístup husserlovské fenomenologie, která od svého počátku aspirovala na statut opravdové vědy o subjektivitě. V takovém pojetí je subjekt jako zdroj všech výpovědí o světě zodpovědný za všechny významy a jim přiřazené hodnoty. Ovšem i v oblasti subjektu fenomenologie nalézá určité „čisté“ vnitřní prožitky, které jsou uchráněny před sociální kontaminací jazykem: „naši řeč prostě přiměřujeme tomu, co je nazřeno v plné jasnosti.“ (HUSSERL 2001: 35) Takovéto pojetí, jež bylo pro estetickou teorii vhodným komplementem ke všem behavioristickým přístupům v oblasti významů, pro nás dodnes představuje metodologickou inspiraci nejen pro literární estetiku, ale rovněž nám může reálný historický vývoj pojmů, jako je význam, hodnota, subjekt a společenství, posloužit k lepšímu pochopení způsobu, jakým se k nim postupně různé vědní disciplíny dopracovávají.

## Summary

Mukařovský used empirical subjectivism of phenomenology to explain recipient's intentionality to an objective pole of perception. At the same time he employed a sociological term collective consciousness to provide theoretical base for common values and norms. No theory of aesthetics can exist without these presumptive conceptions. Mukařovský's choice of theoretical approach was often influenced not only by his own theoretical status, but by the political situation and also by general scientific state of the art of his time.

## Bibliografie

- GOMBRICH, Ernst Hans. Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.
- HUSSERL, Edmund. Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-023-8.
- HUSSERL, Edmund. Ideje k čisté fenomeologii a fenomenologické filosofii I. 1. vyd. Praha:

- OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7298-085-8.
- HUSSERL, Edmund. Ideje k čisté fenomeologii a fenomenologické filosofii II. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-129-3.
- HUSSERL, Edmund. Karteziánské meditace. 2. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0311-0.
- HUSSERL, Edmund. Logische Untersuchungen II/1. Tübingen : M. Niemeyer, 1968.
- MATHAUSER, Zdeněk. Básňivé nápovědi Husserlovy fenomenologie. 1. vyd. Praha: Filosofia, 2006. ISBN 80-7007-239-3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Studie I. 1. vyd. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-000-7.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Filosofie jazyka básnického. In: Básnická sémantika: univerzitní přednášky Praha – Bratislava. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1996. ISBN 80-7066-735-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. L'art comme fait sémiologique. In: Actes du Huitieme congres international de philosophie. 1. vyd. Praha: 1936.
- VOLEK, Emil. Znak – funkce – hodnota. Estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-666-5.





# Vývoj evropské intelektuální tradice interpretace gest

Vítězslav Vilímek

## Development of European Intellectual Tradition of Interpretation of Gestures

*Abstract:* The article offers a complex look on development of interpretation of gestures from ancient period up till the beginning of intensive specific research of gestures via strongly scientific methods in the second half of 20-th century. It is concentrated especially on written sources, witch are directly dealing with problems of gesticulation, but it takes into account attitudes of Church, fine art and showmanship in every concrete period too.

*Key words:* Communication; gestures; interpretation; nonverbal communication.

*Contact:* University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies,  
e-mail: vitezslav.vilimek@osu.cz

### 1. Základy současného světového přístupu ke gestikulaci

Otázky interpretace a mechanismů fungování lidského neverbálního chování jsou v poslední době předmětem mnoha výzkumů a reflexí. Ve všech zemích se vědci i autoři populárních publikací s větší nebo menší intenzitou touto problematikou zabývají. Po celém světě se vydává poměrně velké množství publikací – od stručných článků po obsáhlé monografie – které se snaží posunout lidské poznání v oblasti mezilidské interakce na kvalitativně vyšší stupeň. Cílem tohoto příspěvku je snaha o komplexní pohled na vývoj interpretace gest od nejstarších dob až po počátky intenzivního zájmu a specifického zkoumání gestikulace přísně vědeckými metodami, která se datuje do druhé poloviny 20. století.

Současný světový vědecký názor na problematiku gestikulace a celé neverbální komunikace – jako vyšší kategorie, jíž je gestikulace součástí – se konstitoval na základě znalostí a přístupů západní Evropy a Spojených států

amerických. Jeho historické kořeny proto budeme nutně hledat v antické kultuře a v křesťanství. Pro úplnost je třeba ale zmínit, že i v jiných částech světa již v období starých kultur existovaly specifické a často velmi propracované ideové systémy gest (porovnej zejména orientální divadlo – Indie, Čína, Japonsko nebo Vietnam), které se do dnešní doby zachovaly nejen v interpretační tradici, ale také v písemné podobě. Do současné světové teorie se však promítly nanejvýš okrajově.

## 2. Antické myšlení o neverbální komunikaci

O studium neverbální komunikace se od dávných dob zajímali představitelé těch povolání, která jsou bezprostředně spojena s dovedností předávat určitý význam ostatním lidem. Ve **starověku** to byli především řečtí a římské řečníci, jejichž cílem bylo přesvědčit posluchače a získat je na svou stranu, herci a mimové jako představitelé reprodukčních druhů umění, kteří se snažili o věrné ztvárnění postav, spisovatelé popisující chování a vnitřní svět hrdinů svých děl, ale také sochaři zachycující prostřednictvím pozice nebo pohybu těla charakter a náladu svých modelů. Právě z doby řecké a římské navíc pocházejí nejstarší dochované písemné prameny. Jako představitel těchto nejstarších je nutné vzpomenout např. Poetiku Aristotela ze Stageiry (384-322 př. n. l.) [Aristotelés, 2003]. Výsledky pozorování a názory na komunikační roli neverbálních prostředků se písemně zaznamenávaly ale především v kontextu výuky řečnictví. Ta se v řeckém období soustředila především na paralingvistiku (Aristotelés, Démostenés). Vedle toho ale např. též Aristotelés stvořil Fyziognomii pojednávající o výrazech obličeje a podobný princip usuzování na povahu a osud člověka formuloval také Polemón (314-270 př. n. l.).

Nejplodnější dobou starověku ovšem bylo první římské období, které nám zanechalo práce Cicera, Quintiliana a neznámého autora spisu *Rhetorica ad Herennium*. V římských spisech najdeme pět základních segmentů **rétoriky** [Quintilianus, 1985, 128]: *inventio* (invence, shromažďování materiálu), *dispositio* (dispozice, uspořádání), *elocutio* (stylistická úprava), *memoria* (učení nazpaměť) a *pronunciatio* (přednes, v jiných pramenech označovaný jako *actio* –jednání). Přednes je tedy chápán jako jeden z pilířů vysoké rétoriky. Pojmy „gesto“

a „gestikulace“ jsou v tomto období chápány jako komplex mimiky, vlastní gestikulace v dnešním pojetí, posturiky a očního kontaktu. A tento antický obsah pojmu přetrvává u některých autorů a v některých kulturách téměř až do konce 20. století.

Základní premisou úspěšného a vhodného veřejného projevu je zde jednota pohybů a duše. Římské prameny – stejně jako řecké – požadují po rétorovi sladění obsahu řeči, hlasu, pohybu rukou a celého těla, které z textů vyznívá jako naléhavý požadavek, a nikoliv pouze jako doporučení. V podání řečníka má gesto vyjadřovat ideový obsah promluvy, nikoliv zobrazovat mluvená slova. Nemá např. ukazovat na prstech čísla, prosit rukou o pohár nebo provádět pohyby rukou směrem k vlastnímu tělu. Neverbální prostředky řečníků se podle nich navíc musejí odlišovat od projevu herců, kteří se zaměřují na „napodobování“ gestikulace, mnohdy nízkých společenských vrstev (výslovně se varuje např. před užíváním gest otroků a opilců). **V antickém pojetí tedy gesta nesla nesporný sociální příznak.**

Nejstarším zachovaným latinským spisem o řečnictví je anonymní *Rhetorica ad Herennium*, sepsaná ve čtyřech knihách někdy v letech 86-82 př. n. l. a dříve mylně připisovaná Cicerovi. Marcus Tullius Cicero (106-43 př. n. l.) je však autorem spisů *De Oratore* (O řečnickovi) ve třech knihách a *Orator* (Řečník), které společně s *Rhetorica ad Herennium* sloužily po dlouhou dobu jako prameny, ale objevovaly se pouze v podobě výtahů z díla, nikoliv primárních překladů. Poslední z trojice nejvýznamnějších římských autorů – římský řečník 1. století Marcus Fabius Quintilianus (35-96 n. l.) – byl na rozdíl od nich zapomenut a jeho spisy znovu objevili až humanisté v 15. století.

Jediným dochovaným Quintilianovým dílem je na svoji dobu monumentální dvanáctisvazkový teoreticko-praktický cyklus *Institutio oratoriae libri XII* – *Základy rétoriky*, který je sice spíše kompilací antických autorů než původním dílem (projevuje např. znalost Cicerova díla, cituje z něj a považuje jej za vzor řečníka), ale právě kompilační charakter umožnil velký rozsah a dal vzniknout přehledu římského přístupu k problematice rétoriky a v jejím rámci také neverbálních komunikačních prostředků.

Pokud jde o neverbální prostředky, pak podle Quintiliana [QUINTILIANUS, 1985, 519] sestává přednes ze dvou složek: hlasu a gest (v dnešním pojetí jako gestikulace, posturika a mimika). Zmínky o nich se vyskytují už v 11. kapitole I.

knihy První vyučování výslovnosti a gestikulace [Quintilianus, 1985, 74-77], ve formě paralingvistiky pak v Knize VII. a Knize XI. [Quintilianus, 1985, 574-575]. Z hlediska teorie a praxe neverbální komunikace je nejobsažnější právě Kniha XI. sestávající ze tří kapitol, z nichž poslední je nazvána Přednes (Pronunciatio) [Quintilianus, 1985, 518-544]. Autor zde vyslovuje názor, že existuje téměř stejný počet gest, jako slov [Quintilianus, 1985, 530] a dále popisuje 6 pohybů paže (podle jejího směru) a 60 gest ruky, kterým odpovídá 27 významů [Schmitt, 2004, 293-294]. Když se pokouší dát přehled významů předávaných neverbálními prostředky, dospívá k názoru, že jsou univerzálním komunikačním kódem: „A tak se mi zdá, že při tak velké rozmanitosti jazyků všech národů a kmenů je to společná řeč všech lidí.“ [Quintilianus, 1985, 530]. Tento názor bude potvrzovat většina autorů až do konce 19. století (mezi jeho nejpozdější zastánce např. také např. W. M. Wundt nebo v Rusku V. Šerul' [Šerul', 1887]).

Snahu Quintiliana o teoretické bádání potvrzuje i skutečnost, že v rámci gestikulace nachází také systémové vztahy, syntaktické funkce. Gesta se podle něj podobají příslovcím, ukazovacím zájmenům a přídavným jménům [Quintilianus, 1985, 530] a definuje také jednoduché kontextuální vztahy mezi verbálními a neverbálními komponentami.

V antickém výtvarném umění se můžeme setkat s věrným, téměř anatomickým plastickým zobrazením gest, mimiky a póz na sochách a reliéfech. Z hlediska studia dobového kodexu symboliky a interpretace gest jsou ovšem nejzajímavějším a nejbohatším zdrojem zachovalé řecké polychromované vázy. Na nich byly často zobrazovány celé – poměrně obsáhlé – příběhy a umělci využívali určitých póz a gest pro vyjádření konkrétního stavu, situace, vztahu osob nebo jejich vnitřních prožitků. Paralelou pro takové užívání gestiky by mohla být pantomima, která se řídí podobnými principy.

### 3. Ranně křesťanské a středověké interpretace gestikulace

Jestliže v antice byla neverbální komunikace a gestikulace prezentována především jako součást rétoriky, občanských politických aktů a dramatu, pak ve středověku je pojímána především jako **součást disciplíny chování**: v držení těla, chůzi a gestikulaci se odrážejí rozum, vzdělání a vychování. Dobové písemné

prameny popisují liturgickou úpravu gest a póz během mší, svateb, svěcení kněží různých hodností, svěcení kostelů nebo korunovací králů, které sice nebyly každodenní součástí běžného života, ale vzhledem ke své ceremonialitě, symbolice a závaznosti byly důkladně popsány. Dokumentuje se v nich **důležitost respektování rozdílů v řádu, stavu a věku**. Vyžadují, aby muž neuzíval „gest žen, otroků a šašků“, zmiňují se o gestech neřestných a zbožných (u příslušníků kléru), i gestech barbarských, venkovských a urozených jako jejich protikladu (v případě laiků – konkrétně knížat a králů jako adresátů tehdejšího písemnictví, které přináší zmínky o gestikulaci, mimice, posturice a paralingvistice zmiňuje). Proti okázalé kinezice rytířů, knížat a králů zde stojí mravní vzory skromného a kolektivního neverbálního chování mnichů. „Jednou z nejtrvalejších charakteristik uvažování o gestech ve středověké západní Evropě je jejich mravní rozměr – vymezení normy gest, stanovení gest dobrých a špatných a připomenutí univerzálních hodnot, jež s nimi souvisejí... O gestech se má tradičně za to, že vyjadřují charakter a „pohyby duše“. Kázeň těla a ovládnutí gest jsou schopny pozvednout vnitřní ctnost“ [Schmitt, 2004, 30]. Po celé období se tak staví **duše a tělo do protikladu**, konkrétně jako projevy hříšného těla a ušlechtilé duše.

V křesťanském období došlo k obratu pozornosti k užívání **gest jako složky náboženského rituálu** a tím i ke změně dobové náplně pojmu „gesto“. Komunikační akty středověkého individua se vlastně odbývaly ve dvou rovinách, které obě byly nedílnou součástí života člověka: byla to jeho komunikace s ostatními lidmi (v dnešním významu „sociální komunikace“) a jeho komunikace s Bohem. Kanonizovalo se proto neverbální chování věřícího vůči Bohu a církvi jako Božímu domu, např. gesta a pózy modlitby a pokání. Největší pozornost byla věnována těm gestům, která měla hluboký náboženský význam a v nichž spočívala schopnost s Boží pomocí ovlivňovat pozemský svět, *jako je např. požehnání nebo pokřizování*. Některá z těchto gest, pokud byla prováděna určitými církevními autoritami, byla dokonce nadána schopností transcendence substancí (srovnej např. přeměnu hostie a vína v tělo a krev Páně). Tato symbolika pak přetrvala velice dlouho – po celý středověk.

Až do 12. století ve střední a západní Evropě o gestikulaci laici navíc vůbec nepsali: církev byla jedinou a globální institucí, která vládla v Evropě písmem. Ve středověkých pramenech pojednávajících o neverbální komunikaci nenajdeme žádné popisy fyzické stránky nebo sémantiky gest, ale výhradně bohaté popisy

situační (např. požehnání, vyléčení, rozdělení se apod.). V této souvislosti je nutné neopomínat také velkou roli iluminací a ilustrací rukopisů, které byly jejich nedílnou součástí. Ve zpodobnění soudobými umělci zachytily právě fyzickou podobu gest a póz, které text ponechával stranou. Z historického hlediska je rovněž důležité, že vzhledem k malé gramotnosti byla zobrazení mnohdy také rozhodujícím faktorem při vzdělávání těch, kdo četli jen s obtížemi nebo komu musel být napsaný text předčítán.

Odlišná situace byla v Itálii s vyvinutou laickou patricijskou kulturou. Může to dokumentovat např. několik děl řečníka, spisovatele a diplomata, mistra boloňské univerzity Boncompagna da Signa (1165-1240) o civilní rétorice. V rukopisu *Rhetorica antiqua* (1215) zmiňuje svůj spis o gestikulaci a kinezice. Tato publikace ovšem nebyla dodnes nalezena, a pokud opravdu existovala a byla by objevena, tak by získala primát první komplexní monotematické západní práce o neverbální komunikaci.

Západoevropské výtvarné umění v tomto období postupně opouští strnulost a více zobrazuje pohyb, tedy i gesta. Při porovnání s dřívějšími kresbami, malbami i plastikami se začíná věnovat pozornost zachycení pohybu, což spolu se symbolikou gesta typickou pro popisované období přispělo k dosažení nové kvalitativní úrovně.

Rovinu herecké aplikace studia neverbální komunikace započatou v antice středověk nadlouho přerušil, protože nejméně do 12. století nebylo divadlo v Evropě považováno za řemeslo a tím méně za umění, ale za druh neřestné obživy.

#### **4. Historické počátky vědeckého přístupu k interpretování neverbální komunikace**

Na konci středověku přestávala být gramotnost doménou vysokých církevních kruhů. Docházelo k postupné laicizaci veškerého písemnictví a k uplatňování národních jazyků také v psané podobě. Při uvažování o gestikulaci se to odrazilo např. na tom, že nově začala být popisována jako složka šlechtické a dvorské etikety a tedy s podstatně menším symbolickým obsahem. Také reformační hnutí vedlo ke kritickému pohledu na význam gesta kněží při transsubstanciaci. Jeho „nadpřirozený“ potenciál se tak celkově razantně snížil a gesto se začalo hodnotit spíše jako kulturně fixovaný symbol.

Kritičnost vůči vládnoucím názorům na moc gesta prováděného osobou tak či onak spojenou s Bohem (knězem v rámci oficiálního katolického názoru a mystika či posedlého na úrovni lidové) a zájem o nově vznikající přírodní vědy přispěly ke změnám, v jejichž důsledku se v **17. a 18. století** objevily první snahy o vědecký pohled na tento problém a vydávaly se už i knihy specializované přímo na gestikulaci a mimiku. Příkladem mohou být Chirologie neboli Přirozený jazyk rukou (Chirologia: or, The natvrall langvage of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or The art of manvall rhetoricke. London: Tho. Harper, 1644) a Chironomie neboli Umění manuální rétoriky od Johna Bulwera (1606 – 1656). Bulwer vydal celkem pět knih zaměřených na neverbální sémiotiku, v nichž se pokoušel popsat dějiny gestikulace, věnoval se také znakovému jazyku a odezírání a je v této oblasti považován za jednoho z nejdůležitějších autorů své doby. Navazoval mj. i na Quintiliana.

Další z tehdejších směrů uvažování v oblasti neverbální komunikace představuje curyšský spisovatel, pastor Johann Kaspar Lavater (1741 – 1801), který sepsal několikavazkovou bohatě ilustrovanou knihu Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (Eseje o fyziognomice sepsané ku podpoře znalostí člověka a lásky k člověčenstvu) vydanou v Lipsku a Winterthuru v letech 1775 – 1778, v níž se věnuje mimice, ale hlavně nauce o vazbách mezi anatomicko-morfologickými poměry v obličejí a psychickými vlastnostmi člověka, kterou nazval fyziognomika. Jako představitel předvědecké etapy antropologie byl Lavater přesvědčen, že mezi tělesným, mentálním a morálním komponentem existuje přímá závislost. Snažil se pracovat vědeckou metodou a fyziognomiku definoval jako „vědu o znalostech vztahů mezi vnějším a vnitřním člověkem“ [Whitaker, 2004]. **Na gestikulaci se v 18. století začalo celkově nazírat již jako na komunikační akt,** jako na součást jazykové komunikace.

Pokud uvážíme kulturní a náboženský kontext tehdejší doby, dospějeme k názoru, že se názory obou průkopnických autorů ne náhodou konstituovaly právě v protestantských zemích (Anglie a Švýcarsko).

Filozofie přírody znamenala proboření mnohaleté ideové hranice mezi člověkem „stvořeným k obrazu Božímu“ a zvířetem a dala v roce 1872 vzniknout dalšímu velkému mezníku, kdy britský přírodovědec a zakladatel evoluční teorie

Charles Robert Darwin (1809 – 1882) vydal svou práci Výraz emocí u člověka a zvířat (DARWIN, CH. R. *The expression of emotions in man and animals*. London: John Murray, 1872, v českém překladu vyšla až v 60. letech 20. stol.), kterou položil skutečný vědecký základ pro studium neverbální komunikace. Opustil v této oblasti rovinu empirických popisů, postoupil směrem k hloubkové analýze, definoval funkce a zákonitosti přírodního a pohlavního výběru. Svůj primát držel v této oblasti až do **začátku 20. století**.

Ve změně charakteru pozorování neverbální složky komunikace ze série jednotlivých empirických a zpravidla živelně vznikajících poznámek o „němém jazyce“ na systematický zájem hrálo rozhodující úlohu také období bouřlivého vývoje zájmu o lidskou duši a vznik nové vědecké disciplíny – psychologie. Analýzou gestikulace se zabýval při vyšetřování pacientů zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud (1856 – 1939) a přibližně ve stejném období postupně vycházelo i monumentální desetisvazkové dílo představitele experimentální psychologie Wilhelma Maxmiliana Wundta (1832–1920) *Völkerpsychologie – Psychologie národů*, které obsahuje i kapitolu věnovanou gestikulaci (v rámci 1. svazku WUNDT, W. M. *Völkerpsychologie*. Band 1. Die Sprache. Leipzig: W. Engelmann, 1900).

Také v souvislosti s pracemi psychologů a psychiatrů se začala věnovat systematická pozornost vztahu řeči a neverbální komunikaci. Gestikulace se tak stala předmětem zájmu, i když okrajového, také mezi lingvisty – např. Pražský lingvistický kroužek v diskusních tezích k II. jednacím sekcím na 1. sjezdu slovanských filologů v Praze deklaroval v roce 1929 nutnost studia gestikulace, když prohlásil, že „je třeba soustavně zkoumati též posunky doprovázející a doplňující projevy ústní při přímém styku s posluchačem; ty jsou důležité pro problém oblastních jazykových skupin,“ [Vachek, 1970, 44]. Praktického uplatnění se však tyto záměry dočkaly až v 70. letech 20. století.

Západní výtvarné umění prošlo od středověku mnoha proměnami. Změnilo se chápání perspektivy na obrazech, podstatně se zdokonalila technika přirozeného zachycení pohybu. Měnil se i způsob výtvarného vyjádření a tím i role póz, mimiky a gestikulace na obrazech a plastikách. Přes snahu o věrné zobrazení vedoucí až k věrné reprodukci skutečnosti se výtvarné umění za tuto dobu dostalo až k opačnému pólu, na kterém se nachází abstraktivismus.

Nakonec se objevila a ve 20. století široce rozšířila fotografie, která poskytla



technologicky jednoduchou, levnou a masově použitelnou možnost zcela přesně zachytit okamžik přirozeného pohybu. Vedle umělecké fotografie vznikl také žánr fotografie reportážní a dokumentační. Používání fotoaparátu a fotografických ilustrací se v polovině 20. století stalo obvyklým a dosáhlo masového rozšíření.

## 5. Přelomový obrat ke studiu sociální komunikace

Skutečně přelomovým obdobím ve studiu neverbálního chování člověka bylo až druhé období neobyčejného růstu zájmu o biologii, evoluci a psychologii (včetně jejich aplikací) v **50. a 60. letech 20. století**, kdy vznikly fundamentální antropologické, sociologické a psychologické práce, které poskytly **teoretickou, pojmovou a metodickou základnu** současného vědeckého přístupu k otázce lidské gestikulace.

Prvním signálem zásadního obratu v pohledu na gestikulaci se stala monografie Davida Efrona (nar. 1904) *Gesture and environment* (Gesto a prostředí) publikovaná v New Yorkském King's Crown Press v roce 1941 a dnes známá, bohužel, většinou až z reprintu *Gesture, race and culture* z roku 1972. Práce je založena na vědeckém srovnání gestikulace představitelů emigrantských komunit New Yorku (Efronův studentský výzkum ze 30. let) a byly v ní navrženy mj. dodnes používané kategorizace gest.

V 50. a 60. letech se potom zejména na území Spojených států amerických začalo s intenzivním zkoumáním gestikulace, kineziky a celé neverbální komunikace. Objevila se dnes již klasická jména jako Ray L. Birdwhistell (1818–1994), Paul Ekman (nar. 1934), Wallace V. Friesen (nar. 1933) Albert Mehrabian (nar. 1939) nebo Julius Fast (1919 – 2008). Od 70. let se začaly výsledky výzkumů popularizovat nejen mezi odbornou psychologickou, lékařskou a antropologickou veřejností, ale také mezi nejširším okruhem masových čtenářů a diváků. Tím nastoupila nová etapa v interpretaci gest a neverbálního chování založená na znalostech moderní psychologie a etologie, která s níž se co do objemu a rychlosti vývoje poznání nemohou žádná dřívější období souměřit.

## Резюме

Предлагаемая статья, названная «Развитие европейской интеллектуальной традиции интерпретации жестов», описывает процесс возникновения принципов научной интерпретации жестов в виде, в каком она принята в современном мире. Принципы поиска традиции толкования жестов исходят из факта, что классические работы по кинезике и невербальной семиотике опубликованы в европейских странах и США, и ее истоки поэтому находятся именно в европейской интеллектуальной традиции.

Соблюдая течение времени, описываются принципы подхода, типичного для отдельных периодов развития, начиная с древних времен (Аристотел, Цицерон, Квинтилиан), через период раннего христианства и средневековья (церковные авторы), исторического начала научного подхода к изучению невербальной коммуникации и жестикуляции (Дж. Булвер, Й. К. Лаватер, Ч. Дарвин, З. Фрейд, В. М. Вундт), и заканчивая идейным переворотом и оборотом к изучению социальной коммуникации в половине XX века (Д. Эфрон, Р. Л. Бирдвистелл, П. Экман, В. В. Фризен, Дж. Фаст, А. Меграбян). В рамках каждого этапа приводятся мировоззренческие основы, влияющие на понимание жестикуляции, основополагающие авторы и их главные произведения. Комплексную картину дорисовывает краткое описание изучения и использования жестов в рамках изобразительного и актерского искусства.

## Bibliografie

ARISTOTELÉS *Poetika*. Praha: Gryf, 2003. 97 s. ISBN 80-85829-01-0.

JARZĄBEK, K. *Znaki kinetyczne wspomagające komunikację mowną i ich miejsce w nauczaniu języków obcych. (Na przykładzie komunikacji polaków i rosjan – ujęcie konfrontatywne)*. Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr. 1092. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1989. 188 s. ISSN 0208-6336, ISBN 83-226-0301-0.

KLEIN, Z. *Atlas sémantických gest*. Praha: HZ editio, 1998. 201 s. ISBN 80-86009-21-1.

MISTRÍK, J. *Pohyb ako reč*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. 116 s. ISBN 80-222-0267-3.

MISTRÍK, J. *Vektory komunikácie*. 2. vydanie. Bratislava: Univerzita Komenského, 1999. 80 s. ISBN 80-223-1320-3.

QUINTILIANUS, M. F. *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985. 680 s.

SCHMITT, J.-C. *Svět středověkých gest*. Praha: Vyšehrad, 2004. 344 s. ISBN 80-7021-729-4.

VACHEK, J., ed. *U základů pražské jazykové školy*. Prameny české a slovenské lingvistiky, řada česká, sv. 1. Praha: Academia, 1970. 84 s.

WHITAKER, R., ed. *Nineteenth-century literature criticism. Criticism of the works of novelists, philosophers, and other creative writers who died between 1800 and 1899, from the first published critical appraisals to current evaluations*. Vol. 142. [on-line] Farmington Hills: Thomson Gale, 2004. ISBN 0-7876-6930-X. ISSN 0732-1864 (Nineteenth-century literature criticism). [2008-08-08] URL: <http://www.enotes.com/nineteenth-century-criticism/lavater-johann-kaspar>.

ZÁRUBOVÁ-PFEFERMANNOVÁ, N. *Gesta a mimika*. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 112 s. ISBN 978-80-7331-128-5.

КРЕЙДЛИН, Г. Е. *Мужчины и женщины в невербальной коммуникации*. Studia philologica. Series minor. Москва: Языки славянской культуры, 2005. 224 с. ISBN 5-9551-0090-3.

КРЕЙДЛИН, Г. Е. *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*. Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 39. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 584 с. ISBN 5-86793-194-3.

ШЕРУЛЬ, В. *Всемирный язык и жестикация*. Москва: Начальная школа, 1887. 82 с.



## II. Hermeneutická interpretace

---

*„Svoboda – lidskost – tolerance“*

*M. Waltari*



## **Proudy a principy (povídka bratří Čapků *System*)**

Zdeňka Kalnická

### **Flushes and Principles (Brothers Čapek's Short Story *System*)**

**Abstract:** *Author of the paper offers an interpretation of the brothers' Čapek short story System through lens of Paul Ricoeur hermeneutics. The interpretation focuses on the contraposition of the symbol of water and femininity, and symbol of manufacture; the first representing creative chaos and life-supporting flushes, and the second representing an ideal of principles and system. With the help of interpretation of the symbols, the author explicates how Čapek brothers articulate and appraise the relation between two adverse tendencies in question.*

**Key words:** *brothers Čapek, Paul Ricoeur, symbol, water, woman, flush, principle, system, pragmatism, semicolon.*

**Contact:** *Department of Philosophy, Faculty of Arts, University of Ostrava, The Czech republic, e-mail: zdenka.kalnicka@osu.cz*

### **Motto**

*Po velikých, velikých mořích plují heraldické Lodi. Jejich kýly tančí na vlnách a jejich vlajky tančí po větrech. Prosím takové jsou to lodi: vespod proudy a nahoře proudy a uprostřed obou Principy Rovnováhy.*

*Karel Čapek: Lodi Fajáků*

Paul Ricoeur chápe hermeneutiku jako každou disciplínu, která se řídí interpretací a slovu interpretace přisuzuje význam rozpoznávání smyslu ukrytého ve smyslu viditelném. Hlavní oblastí hermeneutiky je pro Ricouera oblast symbolu a metafory, neboť právě pro ně je charakteristické, že nejsou pochopitelné bez interpretace. Tím, že napojuje metaforu na symbol, který se „zdráhá překročit dělicí čáru mezi *bios a logos*“ a potvrzuje tak zakořeněnost diskurzu v životě

(RICOEUR, 1997, s. 83). „Metafory jsou pouze lingvistickou rovinou symbolů a za svoji schopnost vztahovat sémantickou rovinu na před-sémantickou, spočívající v hloubce lidské zkušenosti, vděčí dvojrozměrné struktuře symbolu,“ píše Ricoeur (RICOEUR, 1997, s. 96). Hermeneutickou metodu interpretace literárního textu pak můžeme vymezit jako hledání možného „řádu“ či logu, kterým byl text zrozen, resp. který jej strukturuje. Tento „řád“ je textu inherentní, ale zároveň poukazuje na širší myšlenkový a významový kontext, neboť „symbol zůstává dvojrozměrným fenoménem proto, že jeho sémantická rovina odkazuje zpět na nesémantickou“ (RICOEUR, 1997, s. 96).

Jakým „logem“ byla zrozena povídka z rané tvorby bratří Čapků *Systém*? A co nám o jeho podobě může prozradit její symbolická struktura?

Vyjděme z tvrzení Jana Patočky, podle kterého byl Josef Čapek (a platí to také na jeho bratra Karla) zasažen centrálním problémem své doby, problémem chápání člověka jako součásti přírody a zároveň se z této přírody vyčleňující (PATOČKA, 2004, s. 139). Pomocí interpretace textu se budeme snažit pochopit, jakou představu vztahu mezi těmito dvěma aspekty lidského bytí nám zprostředkovává zvolený text.

### **Moře, systém, žena – symbolický kontext**

Jak se dovídáme z historických pramenů, povídka *Systém* se měla původně jmenovat *Moře, systém, žena* (SCHNEIDER, 2000, s. 111). Tiskem však vyšla pod názvem *Systém*. Otázka, proč Čapkové změnili, resp. zredukovali původní název pouze na jednu ze tří složek, které tvoří hlavní významové jádro povídky, zůstane asi nezodpovězena. Jan Schneider považuje název *Moře, systém, žena* za poetičtější, explicitnější a konkrétnější (SCHNEIDER, 2000, s. 111-112); podle našeho mínění sice explicitnější a konkrétnější je, ale na své poetičnosti, resp. symbolické účinnosti ztrácí. Ta totiž vyvstane z napětí mezi tím, co název zviditelňuje (systém) a co skrývá, ale co je přitom v textu symbolicky a významově základní (moře a žena).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jan Mukařovský ve studii *Vývoj Čapkovy prózy*, v kapitole nazvané *Neviditelná událost a skrytý význam*, píše o strategii Karla Čapka v prozaických dílech následujících po společně



Povídka začíná situací, kdy se dvojice mužů nalodí na výletní loď bez toho, aby věděla, že osazenstvo této lodi tvoří náboženská skupina. Jakmile členové skupiny na lodi zjistí, že se mezi ně dostal „nechtěný element“, vyhodí oba muže „pro jakousi neslušnost“ přes palubu do moře. Po chvíli je do moře vhozen další muž, který proti jejich vyhoštění protestoval. Potud je situace symbolicky poměrně zřejmá – loď zde může reprezentovat symbol ohraničeného a tedy omezeného prostoru, který funguje pro jeho osazenstvo jako „pevný bod“ v neohraničeném a nejistém moři podobně, jako jejich náboženská víra. Lidé, kteří mohou (sebe)jistotu tohoto systému ohrozit (odlišnými názory), jsou z něj aktem sebe-očištění se skupiny vyloučení – moře zde symbolicky zastupuje, podobně jako u Bunyana, kontejner nečistot a špíny.<sup>2</sup> Vyhození muži však vnímají moře jinak. Zde narážíme na první významové pnutí mezi symbolem přírody (vody) a kultury (lodě), reprezentujících protiklad chaosu a systému (řádu), času a prostoru, proudění a principů. Zároveň zde Čapkové rozehrávají hru jejich možných odlišných významových a hodnotových valorizací.

Pro interpretaci této povídky je zcela zásadní si uvědomit, že celý příběh se „fakticky“ odehrává na moři; o systému se pouze hovoří.<sup>3</sup> Moře tak můžeme chápat jako základní symbol, který reprezentuje tu část člověka, která je s přírodou organicky spjata, je „z téže látky“ (největší část tělesné konstituce člověka představuje voda). Tuto stránku člověka pak Čapkové konfrontují s jeho tendencí přírodu přesahovat, a to hlavně ve snaze podrobit ji svému cíli, nalézt v ní racionální principy a udělat z ní „systém“.

---

tvorbě s bratrem takto: „...je vždy nejpodstatnější část události odsunuta kamsi „za scénu“. Způsob odsunutí může být různý...“ (MUKAŘOVSKÝ, 1982, s. 698). Tento proces, který, jak se ukazuje, lze nalézt už v povídce *Systém*, Mukařovský pojmenovává jako „techniku přední a zadní roviny, čehosi, co máme zblízka před očima, a čehosi, co neurčitě prosvítá v pozadí“ (MUKAŘOVSKÝ, 1982, s. 702), přičemž „to, co je vzdálenější, ať pro svou tajemnost, nebo pro svou neobvyklost, je jaksi cennější, trvalejší než efemérní dění nebo hodnocení v popředí. Básník zde stojí na straně „tajemství“ (MUKAŘOVSKÝ, 1982, s. 703-704).

<sup>2</sup> Bunyan píše, že vody řek odnášejí všechnu špínu světa do moře, ze kterého se tak stává jakýsi kontejner lidských hříchů. Mořská voda pro Bunyana zastupuje tzv. vodu mrtvou, na rozdíl od tzv. vody živé, která je reprezentována řekou. Blíže in: BUNYAN, 1989.

<sup>3</sup> Jak píše J. Schneider: „idea systému je zde vylíčena jako zpráva o něčem, co je mimo dění“ (SCHNEIDER, 2000, s. 111).

Moře v dějinách lidské imaginace často zastupuje chaos, nebezpečí, iracionalitu až bláznovství (lodě bláznů), hloubku, temnotu, a nepochybně i nevyzpytatelnou a smrtící ženskost (vodní víly). Valorizace těchto charakteristik moře z pohledu dvou hlavních protagonistů (pravděpodobně reprezentujících autorskou výpověď Čapků) je však pozitivní. Muži, i když „nevědí, kterým směrem je souš“, se klidně nechají unášet „líným proudem“, „postrkovat rytmickými posuny vln“ a „kolébat vlnami“<sup>4</sup>, zatímco nezávazně a téměř akademicky diskutují o dělnické otázce, či vlastně první dva poslouchají výklad továrníka a plantážníka Ripratona o jeho projektu ideální továrny. Zjevně se všichni tři cítí ve vodě příjemně a „jako doma“ - pocit něčeho běžného Čapek navozuje i tím, že je nazývá „spolucestujícími“. Muži tedy v jistém slova smyslu „cestují“; směr cesty však neurčují oni, ale vodní proudy. Plynutí rozhovoru podle autorů povídky přerušují pouze momenty, kdy je třeba dát pozor na „blížící se vlnu“, „slizkého mořského tvora“, „bludný plovoucí trám“ či „houštinu sliznatých chaluh“. Právě tato houština lapí Ripratona do svých sítí a způsobí, že ho vypravěči, unášeni proudem, opouštějí, „beznadějně uvězněného na vodách jako připoutanou bóji“ (ČAPKOVI, K. a J., 1982, s. 21).

Jaká je Ripratonova vize ideálního systému? Je třeba podotknout, že tento muž je synem rodičů, také továrníků, kteří bylo zavražděni stávkujícími dělníky. Zde nastupuje motiv smrti, který Čapkové zjevně spojují s existencí systému. Ripratona však tato událost neodradí; násilnou smrt rodičů nepřipisuje systému jako takovému, ale jeho nedokonalosti; je přesvědčen, že podobnému osudu unikne tím, že systém zlepší. Jaký je jeho projekt? Na to, aby se z dělníka stal co nevykonnější stroj, je podle něj třeba zbavit jej „duše“. Proto, jak sděluje oběma mužům, „sháněl vybrané jedince“, kteří „nic nemyslí, nevědí a nechtějí“ (ČAPKOVI, K. a J., 1982, s. 20). Systematicky pak redukoval jejich „zájmy zaživačské a pohlavní“; ženu jim proto dovolil jen jednou za čas, a to pouze v noci, aby nespátřili její krásu. Podle slov Ripratona je „žena nepřítelkyní každého systému“ (ČAPKOVI, K. a J., 1982, s. 21) - musí z něj být tedy vyloučena.<sup>5</sup> Žena

---

<sup>4</sup> „Kolébání vlnami“ a pocit bezpečí, vyvolaný vodním prostředím bychom mohli z hlediska hlubinné hermeneutiky chápat i jako návrat (mužů) do přednatálního stavu v mateřské děloze.

<sup>5</sup> Toto chápání můžeme nalézt například i u Hegela, který je artikuloval ve svém známém

jako někdo, kdo „vzněcuje city estetické, rodinné, etické, společenské, romantické, poetické a všeobecně kulturní“ (ČAPKOVI, K. a J., 1982, s. 21) je tak potenciálním ohrožením systému. Ripratonova snaha vyloučit ze systému ženu se však ukazuje jako nerealizovatelná, neboť „ženský element“ do systému nakonec proniká, a to v noci. Stane se tak díky náhodě, se kterou se v systému také nepočítalo. Tím, že ženy vyvolají v dělnících touhu po štěstí, způsobí rozklad systému a jeho zánik. Povídka končí scénou, kdy oba muži, se kterými Ripraton spouštěl po moři, jej přijdou navštívit, aby se přesvědčili, že v pořádku docestoval na pevninu a najdou jej ve chvíli, kdy se z dopisu dovídá o zničení továrny vzbouřenými dělníky, a o tom, že zabili jeho ženu a děti. Celý symbolický okruh, vážící se k představě systému, tedy začíná a končí smrtí.

Jaký je tedy vztah, který spojuje vodní a ženský element a umísťuje je na začátek a konec příběhu (a původně také na začátek a konec názvu); příběhu, který se navíc odehrává téměř celý ve vodním prostředí?

Voda a žena jsou v lidské obraznosti archetypálně spojeny od pradávna (blíže o podobách a asociacích, spojených s archetypem ženy a vody in KALNICKÁ, 2002). Obě jsou chápány jako ekvivalent chaosu, který existuje před vznikem světa a nastupuje po jeho zániku. V mnoha starověkých mytologických obrazech vzniku světa je voda jako atribut Velké Matky prostředím, ze kterého se rodí svět, a potopa je často obrazem zániku světa (blíže in WALKER, 1983). Žena byla v minulosti spojována s vodou nejen symbolicky; někteří antičtí autoři tvrdili, že ženské tělo obsahuje více vody než tělo mužské a z tohoto „faktu“ vyvozovali, že žena je náchylnější k iracionalitě a duševním poruchám, protože její pórovité tělo umožňuje, aby tělesné částice proudily sem a tam snadněji a tak způsobovaly nemoci tím, že opustí své „přírodní místo.“ (DEAN-JONES, 1997, s. 21-27, FOUCAULT, 1993).

---

výroku – i když v poněkud odlišném kontextu - “Ženství - věčná ironie obce – proměňuje intrikou všeobecný účel vlády v účel soukromý, přeměňuje její všeobecnou činnost v dílo tohoto určitého individua a převrací všeobecné vlastnictví státu ve vlastnictví a okrasu rodiny” (HEGEL, 1960, s. 308 – 309). Hegel zdůrazňoval blízkost ženy k oblasti nevědomého a partikulárního (reprezentovaného rodinou) na rozdíl od sebe-vědomého a obecného mužského prvku (reprezentovaného obcí).

Vodu spojuje se ženou mnoho dalších aspektů, např. asociace s temnotou, skrytostí či tajemstvím. Také od Karla Čapka se dovídáme, že: “Naopak ženy jediné mají smysl pro tajemství... Není pravda, že porušují tajemství, nýbrž pravda jest, že je odevzdávají neporušené dál, nechávajíce mu pl a krásu jeho tajnosti,” (ČAPEK, 2000, s. 122) - podobně jak si své tajemství uchovávají hluboké vody. Na jiném místě píše: “Od ženy čekáte něco povšechného a sdružujícího, co vás zapne do obecných souvislostí společenského života. Na ní je, aby jaksi korigovala jednostrannost vašich profesionálních zájmů, aby – aby – jedním slovem, aby udržovala společenskou kulturu nebo ještě spíše společenství kultury mezi vámi, omezenými a zatvrzelými specialisty,” (ČAPEK, 2000, s. 102) - podobně jak voda reprezentuje kontinuitu, spojujíc všechno se vším. Voda v našem těle nás zapojuje do cyklického pohybu v přírodě, podobně jak nás žena zapojuje do cyklického pohybu reprodukce života.

Oba živly – voda i žena – jsou na jedné straně tím, co vznik systému umožňuje, podobně, jako chaos umožňuje vznik řádu, na druhé straně však tím, co jej v jeho existenci ohrožuje. Voda-žena zastupuje nekonečno, kontinuitu a tajemství. Tyto aspekty chápe negativně, jako své ohrožení, osazenstvo lodě (náboženský systém) a továrník (výrobní kapitalistický systém). Naopak vodní (ženský) element je vítán ze strany obou mužů (bratří Čapků). Spolu s Janem Patočkou bychom mohli říci, že Čapkové prezentují člověka jako bytost „s orgánem konečnosti, kterým si upravuje bezmeznou skutečnost tak, aby v ní mohl žít, aby na ni postačil, ji ovládl a sobě ji podřizoval, a se svým spojením s nekonečnem, které mu vždy říká, kdykoli by chtěl komandovat poslední pravdě, ta že není v jeho moci, té že nevládne, nýbrž naopak ona jemu“ (PATOČKA, 2004, s. 152). Autoři povídky *Systém* upozorňují na nebezpečí, které představuje přílišná důvěra člověka ve své možnosti svět ovládat, nebezpečí, které, jak je pojmenoval Jan Patočka, vyplývá ze zapomenutí na “duši” a hypertrofování Osoby. Spíše než zjednodušení chaotického a necentralizovaného světa nám bratří Čapkové “doporučují“ akceptovat moře-chaos-ženu jako místo k žití a spolu-žití, a spoléhat na to, že nás k pevnině „ponese“ ten správný proud. Hledali snad Čapkové jiné možné usouvztažnění proudu (života) a principů (systému), než nabízela dobová realita a teoretické koncepce (systém náboženské víry a kapitalistické organizace výroby)?

I když autoři preferují „duši“ před Osobou, proudy před principy, moře před systémem, nestaví je do vylučujícího se protikladu. Naopak, v textu můžeme odhalit vzájemnou závislost a cyklický rytmus obou stránek: vypravěči jsou vyloučeni ze systému vhozením do moře, ale následně se vracejí na souš; navíc jim osazenstvo loď poskytne pro cestu mořem záchranné pásy. Umístění zastánců náboženského systému na loď snad signalizuje, že ani oni nejsou tak odcizeni chaosu, jak by se jim samým mohlo zdát. Ripraton, zastánce systému je nucen pobýt na moři déle než dva muži (protože si jej „připoutalo jako bóji“) – snad proto, aby byl schopen na konci povídky „bez závady zaslzet“.

### Filozofický kontext

Jelikož autorům povídky nebyl cizí filozofický úhel pohledu, a Karel Čapek se explicitně hlásil k pragmatizmu, zahrňme jej do procesu interpretace.

Je zřejmé, že symbol vody v sobě koncentruje ty aspekty pragmatické filozofie, které zdůrazňují ontologickou prioritu plynutí subjekt-objektově nerozlišené zkušenosti před představou skutečnosti jako souborem diskrétních objektů a předmětů reflexe. Tuto pragmatickou ontologii zkušenosti můžeme nalézt například v pracích Johna Deweye, když popisuje „vlnovitou“ strukturu zkušenosti slovy: „Všechna vzájemná působení, která ovlivňují stabilitu a řád v krouživém chaosu změn jsou rytmy. Existuje tu příliv a odliv, systola a diastola, uspořádaná změna... Symetrická prolínání změn nastolují řád, který má také prostorovou, nejen časovou dimenzi: podobně jako vlny moře, stopy v písku, vytvořené vlnami pohybujícími se tam a zpět, mění se oblak“ (DEWEY, 1934, s. 22). William James rozvíjí podobnou myšlenku na rovině gnozeologické ve své teorii vědomí, když zdůrazňuje, že „slova jako „řetěz“ nebo „sled“ ho (vědomí – pozn. Z. K.) nepopisují tak přesně, jak se ono samo prezentuje. Není něčím, co bylo složeno, ale teče. „Řeka“ nebo „proud“ jsou metafory, které jej popisují nejpřirozeněji“ (JAMES, 1998, s. 190). Představa diskrétních předmětů je podle něj vyvolána „kontrastem kvality mezi následnými částmi proudu myšlení,“(JAMES, 1998, s. 190) přičemž „přechod mezi myšlenkou o jednom předmětu a myšlenkou o druhém předmětu není o nic více zlomem v *myšlení*, jako je spoj v bambuse zlomem ve dřevě. Je částí *vědomí* stejně, jak je spoj částí

*bambusu* (všechny kurzívy autor)“ (JAMES, 1998, s. 191). Používání metafory moře, vln, či proudu řeky je v pracích těchto dvou představitelů pragmatizmu velmi časté.

Filozoficko-symbolický „řád“, který dal vzniknout textu povídky *Systém*, se projevuje i v použití stylistických prostředků. Jak známo, Karel Čapek ve svých textech velmi často používal středník.<sup>6</sup> Středník je totiž znakem, který proud řeči neodděluje a neuzavírá do ohraničených větných a významových celků, jak to dělá tečka, ale ani neimplikuje logickou souvislost mezi nimi (či mezi různými typy vět hlavních a vedlejších anebo různými typy větných vsuvek), jak to dělá čárka. Středník zkrátka umožňuje vyjádřit chápání světa, ve kterém „Je možné (kurzíva W. James), že některé části světa jsou spojeny s některými dalšími tak volně, že drží dohromady pouze spojkou „a“. Mohli by dokonce vznikat a zanikat bez toho, aby se ostatní části nějak vnitřně měnili. Tento pluralistický názor na svět jako *aditivně* konstituovaný je tím, co pragmatizmus neumí ze seriózních úvah vyloučit“ (JAMES, 1998, s. 226). Proud psané řeči je tak na jedné straně zabezpečen, protože středník umožňuje, aby plynul dál, ale na druhé straně nechce násilně vnést do tohoto proudu logickou souvislost a racionální řád. Umožňuje tak pokračovat po středníku relativně ve volné asociaci s tím, co bylo řečeno předtím, nebo zatočit proud řeči k souvislosti jiné. Středník tak dovoluje akceptovat mezery mezi věcmi a pohybovat se „mezi“ kontinuitou a diskontinuitou, či snad reprezentovat ambiguitu, která umožňuje obojí. Podle W. Jamese pragmatizmus znamená *meliorismus*; jeho posláním je zprostředkovávat mezi věcmi, tj. být prostředím, které umožňuje spojení, být středem mezi krajnostmi (pluralizmu a monizmu, kontinuity a diskontinuity, vědy a víry) člověka jako součásti přírody a člověka jako z přírody se vyčleňujícího. I takto bychom mohli pochopit „logos“, povídce *Systém* inherentní, ale sám sebe překračující k širším významovým kontextům.

---

<sup>6</sup> Na význam tohoto stylistického prostředku pro tvorbu Karla Čapka poukázat také Jan Mukařovský ve studii *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Odvozuje jej však především z intonace: „lze také pozorovat oblibu, kterou Čapek projevuje pro rozdělovací znaménko jinak poměrně řídké, totiž středník, patrně z toho důvodu, že středník, ač ukončuje větu stejně jako tečka, neodtrhuje ji po stránce intonační příliš radikálně od věty následující.“ MUKAŘOVSKÝ, 1982, s. 723-724.

## Závěr

Na základě hermeneutické interpretace hlubinných symbolů naší existence v povídce bratří Čapků *Systém* jsme dospěli k závěru, že inherentním „logem“, strukturujícím význam této povídky, je zprostředkující pohyb mezi chaosem a řádem, mořem-ženou a systémem, proudy a principy, který zastupuje problém dvojedinosti člověka – jako součásti přírody i jako bytost z přírody se vyčleňující (a ji ovládající). Rovinu popředí (ve smyslu Mukařovského rozlišení) zde zastupuje záznam rozhovoru protagonistů, kteří diskutují o ideji dokonalého systému (továrny). Tento rozhovor se však odehrává v moři (rovina pozadí) jako symbolu hlubšího „ukotvení“ člověka – i když toto ukotvení zdánlivě paradoxně představuje „proud, který nás nese“. Toto „původní prostředí člověka (plodová voda mateřské dělohy?)“ je důležitou podmínkou – na kterou člověk často zapomíná – i pro to, co vytvoří svou intelektuální vizi (systém). Jak ukazuje závěr povídky, „dokonalý“ systém, vybudovaný na principu „bezduchosti“, je však zničen náhodným vniknutím „ženského elementu“. Systém je zde spojen s představou smrti, která má cyklický a opakující se charakter (dovídáme se, že byli zabiti rodiče továrníka, a po vzpouře dělníků způsobených „ženským elementem“ jsou zabiti také žena a děti továrníka), zatímco voda-žena je asociována se životem (továrník zabit nebyl, neboť právě „cestoval“ po moři). Čapkové tak reinterpretovaly tradiční významy archetypálního spojení vody a ženy, které byly v evropské kultuře často chápány a vykládány jako nedostatek řádu, symboly chaosu a nebezpečí, a pozitivně je valorizují způsobem, který však tyto dva aspekty nestaví do vylučujícího se protikladu, ale naopak, sleduje cyklický rytmus jejich vzájemných vztahů. V tom, že Čapkové dávají přednost moři, bychom mohli spatřit analogii s Nietzscheovým dionýzským principem; podobně jako je apollinský princip bez dionýzského „neplodný“, i systémy a jejich principy jsou mrtvé, pokud se nenechají „nést“ životodárnými proudy.

## Summary

On the base of hermeneutical interpretation of the symbols in brothers' Čapek short story *System* the author considers its inherent *logos* as mediating movement between chaos and order, sea-woman and system, flushes and principles. These two sets of symbols represent two-folded nature of human being – as a part of Nature and as a separated creature with the aim to control and rule Nature. The authors put an idea of the perfect system (manufacture) into play with an idea of the sea as a symbol of deeper layer of human being – the flush (and woman). As the story shows, the system based on the principle of „inanimateness“ is ruined by accidental intrusion of „woman element“. Brothers' Čapek re-evaluate traditional interpretation of water-woman symbol as being dangerous and present it in positive view connecting system with death, and water-woman with life-giving capacity. However, they are not putting two aspects of human being into opposition but show them in their cyclical rhythm of mutual connection and interdependence.

## Bibliografie

- BUNYAN, J. *The Water of Life*. In *The Miscellaneous Works of John Bunyan*, Vol. II, Oxford: Clarendon Press, 1989.
- ČAPEK, K. *O lidech*. Praha: Levné knihy KMa, 2000.
- ČAPKOVI, K. a J. *System*. In Čapek, K.: *Spisy II. Karel Čapek, Josef Čapek : Ze společné tvorby*. Praha, Československý spisovatel, 1982, s. 17-23.
- DEAN - JONES, L. „Kultúrny konštrukt ženského tela vo vede klasického Grécka“. In: *Aspekt*, č. 1, 1997. Bratislava: Zaujímavé združenie žien Aspekt, s. 21-27.
- DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch and Co., 1934.
- FOUCAULT, M. *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: ČSAV, 1960.
- JAMES, W. „Prúd myslenia“. In *Pragmatizmus, Malá antológia filozofie XX. storočia* (Charles Sanders Peirce, William James, John Dewey, Richard Rorty), ed. Emil Višňovský a František Mihina. Bratislava: IRIS, 1998, s. 182-205.
- KALNICKÁ, Z. *Obrazy vody a ženy. Filozoficko-estetické úvahy*. Ostrava: Filozofický fakulta, Ostravská univerzita, 2002.
- MUKAŘOVSKÝ, J. „Vývoj Čapkovy prózy“. In *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 694-721.
- MUKAŘOVSKÝ, J. „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog.“ In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 722-737.
- PATOČKA, J. „Kulhavý poutník Josef Čapek“. In *Umění a čas I.*, Praha: Oikoymenth, 2004, s. 137-158.
- RICOEUR, P. *Teória interpretácie. Diskurz a prebytok významu*. Bratislava: vydavateľstvo Archa, 1997.
- SCHNEIDER, J. „Povídka „System“ bratří Čapků.“ In *Pocta Květoslavu Chvatíkovi : slovo, struktura (lismus), příběh*. Editor Jan Schneider. Praha: Aluze, příloha 2, 2000, s. 106-114.
- WALKER, B. G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper and Row Publishers, 1983.



# K filozofickému interpretačnímu rozměru poezie

Helena Ulbrechtová

## Philosophical Interpretation Of Poetry

**Abstract:** *The aim of the article is to refer to the possibility of analysing poetry between the “ratio” and the “emotio”, to the contemporary methods of interdisciplinary research into poetry as a transfer between “fiction” and knowledge” (S. Weigel, P. Renneke), as well as to the possibilities of interpretation of specific philosophical impulses in poetic works.*

**Key Words:** *Science, Fiction, Literary Studies, Poetry, Scienties, Humanities, Philosophy.*

**Contact:** *Institute of Slavonic Studies of the ASCR, v. v. i., e-mail: ulbrechtova@slu.cas.cz*

## 0. Úvod

Studie navazuje na autorčiny výzkumy a závěry v oblasti aktuálních možností literárněvědné slavistiky/rusistiky. Výroky „Slavistika je součástí vědy o literatuře a ta je zase součástí dějin kultury. Cesta literární vědy v 21. století se bude ubírat právě směrem k syntetickým kulturologickým studiím, v nichž literatura hraje sice významnou, nikoli však jedinou a hlavní roli.“<sup>1</sup> „Literární vědec vycházející ze studia slovanského literárního a kulturního procesu si v dnešní době musí klást otázku, jak uchopit předmět svého studia a jak jej aktualizovat. Zůstávat jen v zajetí čistě slovanského (jazykového) prostoru se dnes jeví jako málo produktivní postup; „překročit“ hranici vymezeného teritoria je pak možné pouze po přiměřeně zvoleném metodologickém postupu.“<sup>2</sup> „Potenciál pojmu „Východ –

---

<sup>1</sup> ULBRECHTOVÁ, Helena. Možnosti (hermeneutických) interpretací v současné literárněvědné slavistice. In *Studia humanitatis. Ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace*. Ostrava: FF OU, 2006, s. 95-106, zde s. 106.

<sup>2</sup> ULBRECHTOVÁ, H. K historii pojmu „Východ-Západ“ a k možnostem jeho dalšího využití ve slavistické literární a kulturní vědě. *Slavia* 2008, roč. 77, č. 1-3, s. 307-323, zde s. 307.

Západ“ se skrývá především v v otevření se literární vědy ke spolupráci s vědami o kultuře a s filozofií“<sup>3</sup> by mohly být mottem k této studii, jejímž základním problémem je pozice literární vědy mezi ostatními humanitními vědami a hledání spojnic mezi literaturou a věděním.

Literární věda, vycházející primárně z jedné národní či jazykově příbuzné oblasti (např. bohemistika, slavistika či germanistika), rozbitím svých hranic v okamžiku průniku nachází možnosti částečného přechodu k vědě o kulturní sémiotice. Tato pozice umožňuje nacházet určité nadnárodní jevy (nikoli ve smyslu tradiční komparatistiky), jdoucí napříč slovanskými i neslovanskými literaturami, a posunout se od výchozího historicky svazujícího metodologického hlediska (tj. primárně slavistického, bohemistického, germanistického, ale např. i romanistického) k pojetí moderní evropské literární vědy (srov. např. postuláty tzv. interkulturní hermeneutiky). Přitom se nejedná o tradiční literárněvědnou komparatistiku wollmanovské či Ďurišinovy školy, která je víceméně vertikální, cílí právě na jazykovou příbuznost jevů a klade si za cíl vytvořit nevytvořitelné dějiny světové literatury, často také působí v intencích vymezování se a vytváření hranic mezi jednotlivými literaturami či kulturami.<sup>4</sup> V daném případě nelze klást univerzalistický nárok popsat veškerou evropskou literaturu – naopak určité jevy lze lépe komentovat na transferu či interakci dvou či tří literatur a kultur. Pojivem mezi jednotlivými literaturami může být např. reflexe vědních či filozofických systémů, ale i pátrání po pohybu lidského vědomí mezi kulturami, či role jazyka jako kulturního znaku, transponovaného do „transitorních meziprostorů“ kultur. Patří sem tedy „vztah věcí a slov“ v pojetí M. Foucaulta či otázka po „směru“ dějin a nacházení jejich „fragmentů“ v literárních dílech, otázka „imaginární knihovny“ ve smyslu U. Eca či „vykořenění“ slov a teorie místa slova ve smyslu

---

<sup>3</sup> ULBRECHTOVÁ, H. – ULBRECHT, S. *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte // Problematika Východ-Západ v evropských kulturách a literaturách. Vybrané aspekty*. Praha: Slovanský ústav / Dresden: Neisse Verlag, 2009. 800 s. ISBN 978-80-86420-31-8 (Slovanský ústav), ISBN 978-3-940310-31-6 (Neisse Verlag). Předmluva, s. 15.

<sup>4</sup> Ke klasifikaci literárněvědné komparatistiky a jejímu srovnání s komparatistikou historickou viz ULBRECHTOVÁ, *K historii pojmu „Východ-Západ“ a k možností jeho dalšího využití ve slavistické literární a kulturní vědě*, s. 309-313.

J. Rancièra.<sup>5</sup> V neposlední řadě umožňuje toto hledisko nově vnímat určitá vžitá paradigmatata, ke kterým patří např. klišé „Východ versus Západ“.<sup>6</sup>

## 1. Literatura a kultura

### 1.1 Místo literární vědy v rámci věd o kultuře

Místo literatury a vědy o ní uvnitř věd o kultuře (jejichž klasifikace se někdy různí) je již od 80. let 20. století nezpochybnitelné a bývá uváděno hned za kulturní sémiotikou, k níž z velké části patří i kulturní sociologie.<sup>7</sup> Tak jako v ostatních oblastech kulturních věd je i zde základním pojmem aspekt hranice a internacionality, tj. vykročení z jednoho vymezeného a historicky definovaného národního prostředí do jiného, přičemž u konkrétních aplikací je zpravidla volena interakce dvou kultur a literatur v kontextu nadnárodního diskurzu.<sup>8</sup> Literatura tak funguje jako předpoklad kulturního vnímání subjektu, či jako součást mediální komunikační strategie, v neposlední řadě pak jako fenomén konstrukce a rekonstrukce dějin. K možnostem literární vědy v kulturologickém kontextu patří i literární antropologie či xenologie.<sup>9</sup> U Petra Burkeho,<sup>10</sup> který tíhne spíše k sociologicko-kulturnímu pojetí literatury (např. feminismus), nacházíme průniky

---

<sup>5</sup> Srov. RANCIÈRE, Jacques. *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens* (Aus dem Französischen übersetzt von Eva Moldenhauer). Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1994. 159 s. ISBN 978-310-062906-7.

<sup>6</sup> Jeho filozofické pojetí a odraz v literatuře jako změnu paradigmatu v tradičním výkladu kultur přináší již citovaná monografie *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte // Problematika Východ-Západ v evropských kulturách a literaturách. Vybrané aspekty*.

<sup>7</sup> Srov. NÜNNING, Ansgar – NÜNNING, VERA. *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003. 398 s. ISBN 978-347-601737-6. Zde s. 73-81.

<sup>8</sup> Takto postupují i editoři české publikace SVATONĚ, Vladimír – HOUSKOVÁ, Anna. *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Praha: FF UK, 2009. 292 s. ISBN 978-80-7308-284-0, kdy zaměřují svou pozornost ponejvíce na románský prostor. Některé studie se věnují i problematice česko-německé.

<sup>9</sup> NÜNNING – NÜNNING, *Konzepte der Kulturwissenschaften*, s. 280-299.

<sup>10</sup> BURKE, Peter. *Was ist Kulturgeschichte?* (Aus dem Englischen von Michael Bischoff). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 203 s. ISBN 3-518-58442-1. (What is Cultural History?, Polity Press 2004).

k literární vědě vždy tam, kde spatřuje souvislosti mezi teoretickými disciplínami zabývajícími se jazykem a jejich schopností skrze jazyk reprodukovat/vykládat svět. Zde se nachází most mezi přírodními vědami a filozofií (o němž byl přesvědčen již Schlegel),<sup>11</sup> v nichž obou jde o „reprodukcí světa“. Zde má v pojetí Burkeho své místo i literatura a příslušná věda (např. v rámci teoretických výkladů konstruktivismu či dekonstruktivismu) a její schopnost „čist“ svět (něm. termín „Lesbarkeit“).<sup>12</sup> V takovém případě není literatura zkoumána sama o sobě, nýbrž jako kulturní znak.

Z teorií tzv. postkoloniálních studií, reprezentovaných např. Homi K. Bhabbou<sup>13</sup> či S. Hallem,<sup>14</sup> přebírá literární věda moment pohyblivé či mizející hranice, aspekt kulturního prostoru a tzv. třetího prostoru, tzv. kreolizace (a jejích variant) či hybridizace evropských kultur a literatur. Výstižným příkladem může být jazyková a kulturní hybridizace ruských migrantů v západní Evropě, jak ukázala např. Eva Hausbacherová,<sup>15</sup> Renata Cornejo<sup>16</sup> nebo také německo-

---

<sup>11</sup> Srov. RENNEKE, Petra. *Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008. 382 s. ISBN 978-382-535510-4. Zde s. 12-14. Ke Schlegelovu pojetí příbuznosti přírodních a humanitních věd se vrátíme později.

<sup>12</sup> Srov. WEIGEL, Sigrid. *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Fink Verlag, 2004. 308 s. ISBN 3-7705-3705-X. Zde s. 28.

<sup>13</sup> BHABBA, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. 408 s. ISBN 978-386-057033-3. (The Location of Culture, London and New York 1993).

<sup>14</sup> SEBASTIAN, Conrad - RANDERIA, Shalini (Hgg.). *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt-New York: Campus Verlag, 2002. 400 s. ISBN 978-359-337035-1. Kap. HALL, Stuart. Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? Denken an der Grenze, s. 219-246; HALL, Stuart. *Ideologie, Kultur, Rassismus*. Hamburg: Kovač, 2004. 239 S. ISBN 978-388-619373-8.

<sup>15</sup> HAUSBACHER, Eva. *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009. 315 s. ISBN 978-386-057053-1.

<sup>16</sup> S laskavým svolením autorky zde zmiňuji její knihu *Heimat im Wort*, která vyjde v roce 2010 v rakouském nakladatelství Praesens. Autorka se v ní zabývá mj. střídáním jazyků a bilingvností u starší a mladší generace českých autorů v německém exilu, a dále osobitostmi němčiny u původem českých autorů, vytváření jejich identity i modelu vlasti, hybriditou a jejich pohybem mezi dvěma kulturami (J. Gruša, O. Filip, P. Kohout, L. Moníková, J. Faktor, K. Fusek, J. Konecny, M. Oda, M. Ráček, M. Stavarič, S. Struhar).

lužickosrbské texty jako svérázný „třetí“ kulturní prostor mezi slovanskou a německou kulturou, jak ukázal např. W. Koschmal.<sup>17</sup> Z pera posledního jmenovaného pochází také další klasifikace kulturních věd, která dělí mezi právními, hospodářskými a politickými vědami, zkoumajícími konkrétní fenomény v relevantním společenském okolí, a mezi literární a kulturní vědou, která se zaměřuje na výzkum interpretací a transformací těchto primárních a konkrétních fenoménů a na jejich zařazení do širšího kulturního kontextu. Dle Koschmala má tedy literární a kulturní věda tedy dokonce vyšší teoretické postavení.<sup>18</sup>

## 1.2 „Literatura jako předpoklad kultury“ (S. Weigelová)<sup>19</sup>

Německá badatelka Sigrid Weigelová, ředitelka Výzkumného centra pro kulturu a literaturu v Berlíně, jež se zabývá souvislostmi těchto dvou oblastí na základě německé, polské, ruské a židovské literatury a kultury, poukazuje ve své monografii z roku 2004 na význam literatury a její „stopu“ pro konstituci kulturních věd. Pracuje s pojmy přechod („Übergang“), hranice (či práh), stopa, detail, paměť. Od nich je pak odvozen další komplex otázek, zahrnující afekty, pohyb či směr a jejich význam pro konstituování kulturních prostorů. Autorka se zaměřuje na průlomové momenty v kulturních dějinách, jež označuje jako „změny kulturních paradigmat“. Literární díla je z tohoto úhlu pohledu možno číst jako reflexi určitých myšlenkových systémů a jejich kontury pak nalézat v kontextu evoluce literárněvědného a estetického myšlení. Jako příklad nyní můžeme uvést příběh geneze kulturních věd, vzešlých z průniku akademických dějin umění, medicíny a filologie. Otcové nového pohledu na kulturní dědictví (A. Warburg, S. Freud a W. Benjamin) dospěli ke změně paradigmatu vnímání určitých jevů na základě pozorování detailu – ať už v obrazech či v lidském chování. Průlomovým

---

<sup>17</sup> KOSCHMAL, W. „Globalisierung“ als kulturelles Phänomen (am Beispiel der Sorben). DOBIÁŠ, Daniel – HUBER, Petra – KOSCHMAL, Walter. *Modelle des Kulturwechsels – eine Sammelmonographie*. forost (Forschungsverbund Ost-und Südosteuropa), Nr. 11, 2003, s. 75-98.

<sup>18</sup> Dtto, s. 76.

<sup>19</sup> Bibliografický odkaz v pozn. 12.

bylo to, že začali s typickým modernistickým postupem: s rozkladem celku (např. artefaktu) na jednotlivé části a s demonstrací jejich dynamičnosti, v neposlední řadě pak se zapojováním jednotlivých detailů do nových kontextů. Známy je případ S. Freuda, který dospěl ke své psychoanalytické teorii i praxi mj. díky uvědomění si souvislosti mezi („iracionálním“) uměním a („racionální“) vědou na příkladě reliéfu Gradivy a literární „stopy“, kterou tento reliéf zanechal v povídce W. Jensea *Gradiva* z roku 1907. Antický reliéf funguje v této povídce trojím způsobem: jako konkrétní předmět vykopávek, jako impuls k fantaziím a jako vzpomínka na dávnou lásku. Pomezí těchto tří stavů, které reliéf vyvolával u hlavní postavy povídky, zaujalo Freuda natolik, že se Gradiva stala nejen symbolem vzpomínky, ale i „maskotem“ jeho kabinetu. V knize jsou dále zpracovávány pojmy „darů“, „výměny“, či „konverze“, jak se odrážely např. v Shakespearových dramatech jako stopy novověkého chápání např. příbuzenských vztahů, práva či ekonomiky. A konečně připomeňme ještě zárodek „třetího prostoru“ zachyceného v literárním díle: filozofka a spisovatelka Susan Taubes (1928–1969), pohybující se v multikulturním geografickém prostoru na ose Evropa-Amerika a v duchovním prostoru mezi rabínstvím a psychoanalýzou, vypráví svůj román *Divorcing* (1969) z pozice mrtvého subjektu. Tedy další hranice: ke geografické a kulturní přibyla i hranice mezi životem a smrtí. Připomínám, že podobným, ovšem o třicet let později vzniknuvším dílem je román *Anna Grom i jeje prizrak* (1999) ruské migrantské spisovatelky Marie Rybakovové, odehrávající se také mezi „kulturami“ (rusko-německo-židovský konflikt, tematizace tzv. Hassliebe) i mezi životem a smrtí: také A. Grom píše dopisy po své vlastní smrti.<sup>20</sup>

Problematika, které se v dané monografii věnuje S. Weigelová, je v tomto komplexním pojetí v našem prostředí nepřekonaná. Směr literárněvědného bádání, zabývající se reflexí systémů vědění v literatuře či studující literaturu na průsečíku kultur v dnešním globálním světě, je u nás vzhledem k zaměření na jednotlivé národní literatury (v bohemistice, slavistice, ale i třeba germanistice) spíše výjimkou. Přesto i zde pozorujeme přiblížení se a postupně narůstající zájem

---

<sup>20</sup> Srov. HAUSBACHER, *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, s. 189-204.

o tento aspekt. Českým otcem pohledu na průniky filozofie a literatury je nedávno zesnulý literární vědec, slavista, bohemista a filozof Zdeněk Mathauser, který se celoživotně věnoval reflexi fenomenologie v poezii ruské a české avantgardy (za všechny jeho knihy zde jmenujme jen *Mezi filozofií a poezií*; 1995, *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*, 2005; *Básnivě nápovědi Husserlovy fenomenologie*, 2006). Dalším pokusem o přiblížení se směru pohledu na literární dílo jako katalyzátor vědních a filozofických proudů je kniha Miroslava Mikuláška *Hledání duše díla v umění interpretace* (2004)<sup>21</sup> a o podobný přístup k literatuře se snaží jeho symposium Umění interpretace, pořádané každé dva roky na univerzitě v Ostravě. Jak lze nalézt kulturně-vědecké podněty v literárních dílech, ukazuje kniha slovenského literárního vědce Adama Bžocha na příkladu reflexe psychoanalýzy ve slovanské avantgardě z roku 2007.<sup>22</sup> Zvláště rozvinutou a v posledních deseti letech velmi využívanou interpretační oblastí je využití filologicko-filozofické metody hermeneutiky. Za základní dílo v českém prostředí můžeme považovat publikaci o hermeneutice jako teorii porozumění, kterou v roce 2005 vydal Petr Pokorný.<sup>23</sup>

Celkový kulturologický kontext, který chápe literaturu jako jednu ze „stop“ kulturní paměti, je tedy tím výchozím bodem, ze kterého vychází autorčino chápání vztahu mezi literaturou, kulturou a věděním.

---

<sup>21</sup> Vyžala Ostravská univerzita a nakl. Tilia. 335 s. ISBN 80-86101-96-7.

<sup>22</sup> BŽOCH, Adam. *Psychoanalýza na periférii*. Bratislava: Kalligram, 2007. 223 s. ISBN 978-80-7149-927-5.

<sup>23</sup> POKORNÝ, Petr a kol. *Hermeneutika jako teorie porozumění (od základních otázek jazyka k výkladu bible)*. Praha: Vyšehrad, 2005. 508 s. ISBN 80-779-0-7021. Z nejnovějších filozofických prací o hermeneutice jmenujme HROCH, Jaroslav. *Filozofická, strukturální a hlubinná hermeneutika*. Brno: Marek Konečný, 2009. 138 s. ISBN 978-80-903860-3-7. Hermeneutika jako jedna z možných interpretačních metod je oblíbená v české literárněvědné bohemistice, avšak neexistuje žádné knižní dílo, které by aplikovalo hermeneutiku na literární texty. V Evropě již soudobý trend pokračuje směrem k posthermeneutice (srov. MERSCH, Dieter. *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie-Verlag, 2010. 370 s. ISBN 978-305-004694-5).

## 2. Humanities kontra scienties

### 2.1 Je věda o literatuře vědou?

Tato otázka úzce souvisí se samotným nelehkým vztahem humanitních a přírodních věd, trvajícím od počátků institucionalizace vědy v 18. století. Osudovým počinem bylo v tomto směru rozdělení W. Diltheye na „scienties“ kontra „humanities“; ačkoli takto chtěl zachovat samostatnost humanitních věd, ve skutečnosti měl jeho počín za následek dělení na vědy „první“ a „druhé“ kategorie.<sup>24</sup> Tento problém, vrcholící dnes např. ryze utilitárními spory o institucionální financování vědy, je zachycen přibližně v desítce pojednání západoevropských a amerických vědců. Nejprve stručně představíme některá z těch, která nárok některých humanitních věd na být nazývány vědami, odmítají. Tak např. Charles Percy Snow již v roce 1959 klade striktní dělící čáru mezi vědu a literaturu. Dle něj nemůže problémy moderní doby (zrychlování času atp.) vyřešit technicky neinteresovaná literatura: to mohou pouze relevantní technické prostředky.<sup>25</sup> Má zajisté pravdu; snad si však pouze neuvědomil, že literatura problémy neřeší, ale může je reflektovat. Podobně je tomu v eseji Paula Valéryho *Sind Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften grundverschieden*,<sup>26</sup> v němž autor vyslovuje spíše pochybnosti a hovoří o neverifikovatelném vědění humanitních věd. Nicméně v tomto sporu, táhnoucím se od počátku 60. let 20. století a hovořícím o „dvou“ kulturách, se později objevuje teze o kultuře „třetí“, která implikuje právě vztah a spojnici mezi humanitními a přírodními vědami, nebo mezi literaturou a vědou.<sup>27</sup> I dnes je „problematický transfer“<sup>28</sup> mezi

---

<sup>24</sup> Srov in MACHO, Thomas – WUNSCHER, Anette. *Science and Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. München: Fischer Verlag, 2005. 384 s. ISBN 978-359-615838-6. Kap. WEIGEL, Sigrid. Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in *Wissenschaft und Literatur*, s. 183-205, zde s. 188-189.

<sup>25</sup> Přednáška *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge 1959/1963. Podrobnější údaje viz RENNEKE, *Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne*, s. 11.

<sup>26</sup> Cit. z německého překladu z roku 1995 dle RENNEKE, s. 18.

<sup>27</sup> Srov. SHAFFER, Elinor S. (Hg.). *The Third Culture: Literature and Science*. Berlin, New York: de Gruyter 1998. 329 s. ISBN 3-11-014292-9.

<sup>28</sup> Např. in BRANDSTETTER, Gabriele – NEUMANN, Gerhard (Hg.). *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und Wissenschaften um 1800*. Würzburg: Königshaus und Neumann,



přírodními a humanitními vědami předmětem zájmu západních kulturologů, kteří zřejmě víceméně přejali požadavek Ilji Prigogina z konce 80. let v jeho eseji *Entre le temps et l'éternité*,<sup>29</sup> jež hovoří o poetice vědy, na niž by nemělo zapomínat zkoumání dějin vědeckého myšlení. V současnosti někteří badatelé hovoří dokonce i o poetologii vědění (např. Joseph Vogl).<sup>30</sup> Anglo-americká vědecká kultura se zdá (alespoň dle Renneke) být nakloněnější chápání literatury jako předmětu vědy a literární vědy jako vědy „skutečné“. Svědčí o tom celá řada publikací, mající ve svém názvu spojeno „věda“ a „poezie“/„literatura“.<sup>31</sup> V evropském diskurzu se později ustálilo jak rozlišování vědy a vědění („science et savoir“)<sup>32</sup> dle Michela Foucaulta,<sup>32</sup> tak i uznávání literatury jako vlastní a speciální formy vědění, a spolu s ní tedy i uznávání jejího výzkumu, který se přibližuje hranici mezi literaturou a kulturou (tzv. cultural approach).<sup>33</sup> I výzkum literatury může být dle některých experimentem, „bei welchem die Elemente des Lebens in kleinen Probiertgläsern sich in ähnlichen Verhältnissen vereinen, wie sie sich draussen verhalten in ihrer reichen Unermesslichkeit“.<sup>34</sup>

---

2004. 421 s. ISBN 3-8260-2632-2. Kap. PETHES, Nicolas. Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers, s. 341-372. Cit. dle RENNEKE, s. 11.

<sup>29</sup> Cit. dle ibid., s. 17

<sup>30</sup> EWALD, Francois – WALDENFELS, Bernhard (Hg). *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 340 s. ISBN 978-3-518-11640-1. Kap. VOGL, Joseph. Mimesis und Verdacht. Skizze zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault, s. 193-204; VOGL, Joseph. *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink, 1999. 298 s. ISBN 978-3-77053308-4. Poetologie vědění hledá mezery či zásahy do konvenčních a tradičních vědních struktur a náhlé změny v poetických strukturách vědění. K nim patří např. i odvrát od lineárního kumulativního vědění encyklopedie. Takové vědění již není definováno jako kompletní (savoir complet), nýbrž jako částečné (savoir mineure). Srov. RENNEKE, s. 20-21.

<sup>31</sup> Renneke uvádí bohatou bibliografii, pro zajímavost zde zmíníme pouze chápání tohoto vztahu jako „třetí“ kultury ve výše citované publikaci *The Third Culture: Literature and Science*. Další příklady viz RENNEKE, s. 17-18.

<sup>32</sup> V jeho esejích *Les mots et les choses, L'archeologie du savoir a Préface a la transgression*; srov. RENNEKE, s. 18.

<sup>33</sup> Srov. PETHES, *Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*; GLOY, Karl (Hg). *Im Spannungsfeld zweier Kulturen. Eine Auseinandersetzung zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, Kunst und Technik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002. 145 s. ISBN 3-8260-2191-6. Kap. MITTELSTRAS, Jürgen Die Einheit der Bildung. Über die Rolle der Geisteswissenschaften in der modernen Welt, s. 71-81.

<sup>34</sup> Výrok Bernharda J. Dotzlera z roku 2006, cit. dle RENNEKE, s. 19.

## 2.2 Fiction in science, fiction in literature

Role fikce jako spojnice mezi přírodními a humanitními vědami je v evropské kulturní a literární vědě známým pojmem. Připomeňme zde knihu *Science and fiction* z roku 2005.<sup>35</sup> Jednotlivé kapitoly se zabývají např. reflexí teorie relativity v literatuře, etickým rozměrem touhy po nesmrtelnosti (na příkladu dramatu K. Čapka *Věc Makropulos*), zobrazením čtvrtého rozměru, žánrem sci-fi, motivem klonu jako globální varianty motivu dvojnickví, problematikou časoprostoru a přemísťování se v čase.<sup>36</sup> Patří sem i tematika studené války jako vědního experimentu – hry s informacemi a o informace.<sup>37</sup> U všech jmenovaných aspektů autoři zkoumali vztah vědy a jejího odrazu v literárním zpracování – zajisté nemůže vznikat přesný odraz, avšak zajímavý je ten posun, který zprůhledňuje vztah „fikce-věda-literární fikce“. Tedy – řečeno s W. Koschmalem – právě ona transformace „primárních“ impulsů, i když se zde nejedná o impulsy společenské, nýbrž vědecké.

Fikce může fungovat např. i jako fabule na úrovni narativní v literárním díle<sup>38</sup> i jako prvotní impuls v přírodních vědách (patří sem i aspekt laboratorního výzkumu realizujícího se mimo skutečné přírodní zákony, tedy v jakési formě hry či předpokladu, fungující zpočátku na základě hypotézy: pozorování přírodních zákonů in status conditionalis). Vztah fikce literární i exaktní fungoval a dodnes funguje jako protiklad i jako společné médium pro získávání nových poznatků.

---

<sup>35</sup> MACHO – WUNSCHER, *Science and Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*.

<sup>36</sup> Dodejme, že pro ruskou literaturu by bylo velmi podněcující analyzovat pojem fikce jako impulsu pro utopii i antiutopii.

<sup>37</sup> Na kapitulu E. Hornové *Der Kalte Krieg als Gedankenexperiment* na s. 310-328 cit. knihy navazují ve své studii *Ideologické konotace pojmu „Východ-Západ“* a jejich postupné překonání v ruské literatuře (cca 25 stran rukopisu), která vyjde v časopise *Slavia* v roce 2010 (č. 3).

<sup>38</sup> V této souvislosti můžeme použít příkladu, jenž uvádí P. Renneke. Cituje Jorga Luise Borgese a jeho *Ficciones* (in: *Obras Completas*. Buenos Aires 1996, s. 429), jenž na jeho příkladu tzv. dvojité fikce v Cervantesově *Donu Quijotovi* konstatuje renesanční novum, a sice mírnou diferencí v podobnosti mezi symbolem a realitou. *Don Quijot* je posedlý fikcí rytířských románů a ve svém konání je zároveň médiem a formou nové moderní fikce. Srov. RENNEKE, s. 24. Autorka dále analyzuje i pojem fikce u M. Foucaulta.

Vždyť pojem fikce se asociuje s pojmem „Gedankenexperiment“,<sup>39</sup> jenž předpokládá nové impulsy v přírodních vědách.

Problematiku poměru vědy, vědění, literatury a pojmu fikce od antiky po současné genové inženýrství zpracovala opět S. Weigelová.<sup>40</sup> Analyzuje vztah mezi humanitními a přírodními vědami, vyjádřený již paradoxem opozice „humanities“ a „sciences“ v historickém kontextu, a naopak roli fikce v přírodních vědách. Daný proces souvisí s chápáním protikladu fikce a verity již v karteziánské filozofii. Později se vztah redukoval na chápání vjemů a na ověření jejich pravdivosti (pochybnosti, domněnky, omyly a klamy myšlení). Takto uvažoval i R. Descartes (vjemy jsou produktem duchovní fantazie – „Einbildung“) a odsud pochází ambivalentní hodnocení fikce: „nepravdivá“ fikce filozofie (od výše uvedeného „zásahu“ W. Diltheye začalo stále více docházet k redukci pojmu fikce na něco vymyšleného, nepodloženého, a nebo na literární počín) a vědecká nobilitace fikce ve formě vědního či vědeckého experimentu. Patří sem i teorii hypotézy, kterou rozvíjel např. I. Kant.<sup>41</sup> Dle M. Foucaulta je hypotéza protikladem fikce; fikce tak může být poetickou spojnicí mezi literaturou a vědou.<sup>42</sup>

Díky filozofickému zájmu o pojem fikce se tak dostáváme ke spojení filozofie a literatury. Viditelnost věcí a přírody je spojena ve svém popisu s kategorií vyslovitelného, a umění tak patří dle Weigelové také do sféry diferencovaného, systematického a vědeckého pozorování. I v umění se příroda stává předmětem vědění a epistemickým objektem. Jazyk pak není jen prostředkem představení vědeckého poznatku, ale sám se účastní jeho konstituování. Tím se stává fikce médiem poznání, nacházení a odkrývání se stává vynalézáním, a souhra bádání, popisu a vynalézání, tedy intelektuální činnost, dává vnější přírodě formu a zachycuje ji v pojmech. Tento proces se dle

---

<sup>39</sup> V soudobé ruské literatuře je příkladem „Gedankenexperimentu“ tvorba Viktora Pelevina. Jeho vykonstruované prostory a virtuální prostory, moment simulace počítačové hry či spojení technických a filozofických prvků v jeho díle čekají ještě na svého interpreta.

<sup>40</sup> WEIGEL, Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in *Wissenschaft und Literatur*, s. 188-194.

<sup>41</sup> Podrobněji srov. *ibid.*

<sup>42</sup> Srov. RENNEKE, s. 23.

Weigelové vztahuje i na umění a filozofii. Soudobá teorie vědy dle ní dokonce rehabilituje poiesis a fikci, když popisuje pojem čistých fakt jako fikcí či iluzí. Neboť i technická a přírodovědná fakta nejsou dána a priori, nýbrž vznikají přeměnou a transferem myšlenek, jsou prověřována v laboratořích a teprve pak přijímají podobu racionální myšlenky. To popisoval už např. Gaston Bachelard ve svých úvahách o vědeckém myšlení a týká se to i výzkumu genetického kódu a dědičnosti.<sup>43</sup> Právě aspekty dědičnosti, dědičného kódu a dědictví v přeneseném slova smyslu, tedy od biologického pojmu směrem k jeho metafoře využitelné v kulturních vědách zaujímají významné místo ve výzkumném programu Centra pro literaturu a kulturu v Berlíně, jak o tom svědčí speciální vydání periodika *Trajekte* s názvem *Erbe – Erbschaft – Vererbung. (Jenseitsökonomie – Generationen – Demographischer Wandel)*.<sup>44</sup>

## 2. 2 Ratio a emotio: poezie jako médium vědění / filozofie

Poezie byla až do 18. století akceptována jako skutečný mediátor vědění či filozofie.<sup>45</sup> O spojení poezie a přírodních věd byli přesvědčeni němečtí idealističtí filozofové, zabývající se mj. vztahem poiesis a mimesis. Chápali literární a uměleckou tvorbu jako samostatný tvůrčí akt i nápodobu přírody zároveň. Umělecká díla jsou v jejich výkladu konfiguracemi, v nichž se prolíná vnější svět s vnitřním (popis věcí a jevů s myšlením o nich). Schelling byl právě proto přesvědčen o spojení přírodních věd a filozofie: přírodní vědy „čtou“ jevy a filozofie je umí „vyložit“.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> BACHELARD, Gaston. *Epistemologie*. Frankfurt/M. – Berlin – Wien: Lang, 1974. 216 s. Cit. dle WEIGEL, Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in *Wissenschaft und Literatur*, s. 193.

<sup>44</sup> *Trajekte*. Nr. 14. Jahrgang 7 (April 2007). Berlin: Zentrum für Literatur- und Kulturgeschichte. ISSN 1616-3036.

<sup>45</sup> Srov. SCHLAFFER, Hannelore. *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philosophischen Erkenntnis*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990. 271 s. ISBN 978-351-829379-9; DANNENBERG, Lutz – VOLLHARDT, Friedrich. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemayer Verlag, 2002. 385 s. ISBN 978-348-410843-1.

<sup>46</sup> Odtud také dle našeho názoru pochází „pojem fikce jako heuristické představy a regulativu experimentální praxe v moderních přírodních vědách“ – jak jej formulovala Weigelová ve své studii z roku 2005.

Souhra poiesis a mimesis je tedy jednou možností výkladu spojení mezi přísnými a humanitními vědami, další možností bylo (a někdy doposud je) zdůrazňování spojitostí jazyka a mýtu. Tak např. G. Vico byl přesvědčen o příbuznosti poezie a filozofie v tzv. mytopoetice:

„Insofern kommt für Vico die Dichtung auch durchaus vor der Philosophie, denn die Welt müsse zuerst mythopoetisch erfunden werden, bevor sie kritisch gedacht und reflexiv auf den Begriff gebracht werden könne, womit gar nicht eine Demarkationslinie zwischen Poiesis und Wissen errichtet werden soll.“<sup>47</sup>

O spojení vědy, mýtu a poezie byl přesvědčen i Gaston Bachelard ve vztahu k objektivnímu poznání. S touto triádou jsou spojeny tři etapy v jeho získávání: substancialismus, animismus a idealismus.<sup>48</sup>

Pojem poezie bývá často ztotožňován s literárním myšlením – tedy opět fikcí – obecně. Platí to pro dějiny jejich vzájemných vztahů od 18. století do současnosti, jak je zachytila citovaná Petra Renneke. Vychází z tezí G. Hamanna, který se již v 18. století zabýval vztahy mezi přírodou, jejím pozorováním a její reprodukcí v poezii jako hledáním jejího ztraceného prajazyka. Hamann je ve svém spise *Aesthetica in nuce* (1762) jedním z prvních kritiků osvícenství právě v momentu uvědomění si nutnosti rozpadu totálního encyklopedického vědění, o kterém jsme se částečně zmiňovali (viz pozn. 30). I on je přesvědčen o spojení přírody a jazyka, či spíše o pojetí přírody jako jazyka, kterou pocítuje rozumná lidská bytost. Okruhem se tak můžeme dotknout poezie B. Pasternaka či A. Tarkovského: i u nich nacházíme pevné spojení života, přírody a umění. Člověk se stává nesmrtelným skrze ducha umění – i to je jeden z postulátů románu *Doktor Živago* B. Pasternaka.

Friedrich Schlegel proklamoval spojitost chemie, matematiky a poezie, kterou prostřednictvím jazyka chápal jako jeden z prostředků porozumění světu a možnost jeho čtení. Toto přesvědčení dokládal vlastními numerickými experimenty.<sup>49</sup> U Schlegela nacházíme kategorii nepřechteného a nevysloveného – a připomínáme ruskou

---

<sup>47</sup> WEIGEL, Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur, s. 191.

<sup>48</sup> BACHELARD, Gaston. *Der neue wissenschaftliche Geist*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. 177 s. ISBN 978-351-858179-7, zde s. 135. Cit. dle RENNEKE, s. 26.

<sup>49</sup> Renneke věnuje kapitole o Schlegelovi s. 51-67 své monografie.

metafyzickou poezii např. G. Sapgira.<sup>50</sup>

Vnímání protikladu mezi poezií a vědou je dle Renneke příznakem odcizení textu a kontextu a rozdrobení encyklopedického vědění v moderně. Básník „již nehovoří řečí bohů“,<sup>51</sup> a báseň tedy neobsahuje veškerý zdroj vědění a není kosmogonickým aktem. My ovšem dnes víme, a autorka těchto řádek o tom krátce psala i ve své citované monografii o ruské poezii, že je úkolem básníka vyhledávat ztracené „praslovo“ a úkolem literárního vědce zase objevovat toto básníkově snažení. V ruské poezii jsou příkladem takové poezie např. básně Borise Pasternaka či Osipa Mandelštama.

Procesy odcizování a oddělování literatury, umění a vědy, uspořádání vědění v rámci lineární kultury, charakterizované doménou tištěného slova (tzv. Gutenbergova galaxie)<sup>52</sup> či tzv. alineární kultury ve smyslu U. Eca<sup>53</sup> a nacházení ztracených či skrytých systémů vědění v literárních textech a jejich rekonstrukci ve smyslu J. Ranciéra a jeho „Poetiky vědění“ jsou demonstrovány právě v mnohokrát citované knize Petry Renneke. Vybrala si autory, kteří operují s vědění jině časové osy, než ve které se ve svém životě pohybovali/pohybují. Příznačně si vybrala období od institucionalizace a zároveň počínajícího rozpadu encyklopedického vědění od konce 18. století a postupně ukázala, jak se vědění a umění od sebe postupně vzdalovalo a jak je opět nalézáno (rekonstruováno) ve filozofických a esejistických textech moderny a postmoderny. Jedná se přitom jak o aspekty času, zapomnění či vzpomínky u W. Benjamina, o matematickou dekonstrukci a rekonstrukci kabaly u F. Kafky, tak o nalézání fragmentů mytického vědění rumunských rolníků, které si přináší bilingvní rumunsko-

---

<sup>50</sup> Srov. ULBRECHTOVÁ, Helena. *Ruská poezie druhé poloviny 20. století. Úvahy o teorii, historii a filozofii*. Praha: Slovanský ústav, 2009. 311 s. ISBN 978-80-86420-32-5, kapitoly věnované G. Sapgirovi na s. 161-207.

<sup>51</sup> Upravený citát Johanna Christopha Gottscheda, srov. RENNEKE, s. 31.

<sup>52</sup> Srov. in HÖRISCH, Jochen – WETZEL, Michael (Hgg). *Armaturen der Sinne*. München: Fink, 1990. 312 s. ISBN 978-377-052657-4. Kap. BOLZ, Norbert. Abschied von der Gutenberg-Galaxis. *Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan*, s. 139-156. Cit. dle RENNEKE, s. 27.

<sup>53</sup> ECO, Umberto – CARRIÈRE, Jean-Claude – GOULD, Stephen Jay – DELUMEAU, Jean. *Das Ende der Zeiten*. Köln: Du Mont Reiseverlag, 1999. 295 s. ISBN 978-377-014882-0. Cit. dle RENNEKE, s. 27.

německá autorka, Herta Müllerová, do své nové vlasti a s jehož pomocí se snaží konstituovat svou novou, hybridní – jazykovou i kulturní – identitu.

Analýza vztahu poezie a filozofie/vědění do určité míry může připomínat i otázku nastolenou již socialistickou literární vědou na konci 50. let 20. století, a sice otázku reflexe vědy a techniky v poezii. Je ovšem jasné, že se tímto směrem může ubírat jen menší část literatury, a tím spíše ještě menší část poezie a že se tato možnost týká pouze literatury a poezie experimentálního charakteru. Důsledné spojování vědy a poezie sice rozevívá hranice disciplín a slibuje možnosti nových kulturologických výzkumů, avšak na druhé straně může samotnou poezii zcela pohltit a víceméně dokonce popřít možnosti literatury v klasickém slova smyslu.

Tak se někdy setkáváme s exaktními metodami v kulturologickém výzkumu a dokonce někdy pojem „poetický“ funguje jako pojem zástupný pro literární tvorbu vůbec.<sup>54</sup> Zkoumány jsou literární strategie, které překračují striktní dělení na „umění“ a „vědu“. K nim patří aplikace experimentálních či matematických postupů, texty vycházející z problémů a poznatků aktuální vědy (nepřipomíná nám tato deviza jedno z hledisek sovětského socrealismu 60. let?), či texty, v nichž jsou prezentovány fiktivní světy jako imaginace vědecko-technických problémů a jejich možných důsledků. Převládají přitom motivy z biogenetických věd, které oslovují literární fikci svým experimentem klonu<sup>55</sup> jako paralelního života, navazujícího tak např. na klasickou literární kategorii dvojnictví. Dalo by se také říci – či spíše parafrázovat Z. Mathausera – literární a kulturní věda hledá spojnice nikoli mezi literaturou a filozofií, nýbrž mezi literaturou a aktuálním vědeckým diskurzem (stačí vyměnit slovo „**filozofie**“ za slovo „**věda**“). Předmětem zájmu se stává tedy např. kombinatorická či matematická poetika, nebo tzv. encyklopedická poezie (z jejich představitelů jmenujme Inger Christiansenovou<sup>56</sup> či Oskara

---

<sup>54</sup> Srov. vědeckou strategii berlínského Centra pro výzkum literatur a kultur, např. jejich projektu Poesie und Wissen. Literarische Neugier und die Wissenschaften, prezentovaného ve dnech 14. a 15. května 2004.

<sup>55</sup> Srov. také: CADUFF, Corina. Experiment Klon. In MACHO – WUNSCHHEL, *Science & Fiction*, s. 230–241.

<sup>56</sup> Nar. roku 1935 v Dánsku, používá matematických postupů k uchopení modelu světa. Dalším východiskem je jí ale i romantická poetika Novalisova, zvláště jeho propojení „vnitřního“ a „vnějšího“ světa.

Pastiora<sup>57</sup>). Je příznačné, že takto orientovaní autoři se neomezují pouze poezií, nýbrž tvoří i v prozaických žánrech a vytvářejí dokonce vlastní žánrové útvary mezi vědeckým a literárním stylem.

Poezie jako objekt „myšlenkového experimentu“ (velmi výstižný je již zmiňovaný německý termín „Gedankenexperiment“) je tedy v dnešní době aktuálním pojmem, který nemůžeme omezovat geografickými hranicemi. Zájem o tento způsob chápání poezie či vztahu estetiky a vědy konstatujeme doslova po celém světě; svůj počátek má v americkém kulturně-společenském kontextu. Dnešní selektivní hledisko tedy nespojujeme jako dřívější sovětská literární věda s určitým prostorem (politicky vymezeným), nýbrž se skupinami víceméně dobrovolných vědeckých nadšenců, i když i zde hraje obrovskou roli komerční hledisko. Jinými slovy: jde o to, jak určitý experiment nejen provést, ale i financovat a úspěšně prodat.

Tyto tendence existují i v dnešním Rusku a podobně jako jinde, i zde tvoří skupiny básníků a vědeckých experimentátorů ve snaze ukázat propojení světa ducha se světem materie. Výsledkem ovšem nemusí vždy být literární text – v Rusku existují experimenty, napodobující své americké vzory, jejichž cílem je (řeceno v kostce) vygenerovat pomocí biotechnologií takové živočišné druhy, které zároveň ve svém genetickém kódu ponесou určitou estetickou informaci vztahující se k určitým kulturním archetypům lidstva. Vytváření určitých hybridních druhů pak v našem chápání odpovídá postupům post(post)modernistické literatury, která pracuje se stavem „po“ umrtvení určitého produktivního kulturního typu.<sup>58</sup>

V těchto postupech převládá snaha o estetické vnímání světa, jež je součástí obecné kreativity, přítomné v lidském potenciálu. Stírají se tak hranice mezi vědou

---

<sup>57</sup> Nar. roku 1927 v Rumunsku. Jeho poetickým postupem je poezie zvuků či hlásek („Lautdichtung“), která má svůj počátek v postupech symbolismu a avantgardy. K „poetice hudby“ viz KURSELL, Julia. *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*. München: Sagner Verlag, 2003. 344 s. ISBN 978-387-690876-2.

<sup>58</sup> Hybridita současných kultur jako jejich základní charakteristika je jednou z tezí výše citovaného H. Bhabby a jeho knihy o místu kultury. Hybridita jako jeden z aspektů ruské migrantské literatury v Německu je pak zájmem rovněž výše citované E. Hausbacherové. V mé citované monografii se okrajově k tomuto problému vyjadřuji na s. 170.



a uměním, vzniká jakási performance, demonstrující mnohost, ale zároveň i paralelnost forem života. Někdy připomínají popisy takových formací deformovaného, avšak zmnoženého Nietzscheva nadčlověka. Dle Dmitrije Bulatova<sup>59</sup> mají tyto geneticko-poetické pokusy souhrnný název „Ars genetica“ a jejich realizace postupuje od počáteční chiméry k určité ideji, ta se generuje předběžným inženýringem, dále se formuje v „chimérickém designu“ a vždy je v ní přítomen mytologický komponent. Ten určuje moment kulturního poselství generovaného druhu (např. germánská runa na křídlech nového hmyzího druhu, světelný zdroj určitého druhu rostlin, používaný jako totemický pokrm u Indiánů – „přesazený“ do nově utvářené „chimérické rostliny“ atd.).

Stejně jako jinde v Evropě či v Americe existují i v Rusku pokusy o kombinatorickou poezii, založenou na médiu hudby a akustickém momentu.<sup>60</sup> Tyto experimenty však většinou nejsou spojeny s konkrétním tvůrčím autorským subjektem a navazují zjevně na modernistické a avantgardní dědictví. Dnešní experimentální poezie se snaží – tak jako dříve už modernističtí básníci – postihnout vztah mezi jazykem a jeho zvukovou realizací.<sup>61</sup>

### 3. Stopy filozofie v literatuře – konkrétní možnosti analýzy<sup>62</sup>

Je lidské bytí či určitá filozofická maxima odhalována v každé básni? Nikoli. A je nesmírně těžké rozeznat, který text k nám promlouvá tajemstvím bytí, poznáním sebe sama, a který tak nečiní. A postihnout v básni zrnko věčnosti – to

---

<sup>59</sup> БУЛАТОВ, Дмитрий. Современные поэтические практики на основе био- и генной инженерии. In *Поэтика исканий, или Поиск поэтики. Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии»*. Москва: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2004. 589 s. ISBN 5-88744-056-2. S. 447–455.

<sup>60</sup> НАУМОВ, Николай – СМИРНОВ, Владимир. О музыке и поэзии биологических объектов. In *ibid.*, s. 456–460.

<sup>61</sup> Pasáž o využívání exaktních metod ve výzkumu poezie a o zaměňování pojmu „poetický“ s „estetický“ či „literární“ je převzata z mé výše citované monografie *Ruská poezie druhé poloviny 20. století. Úvahy o teorii, historii a filozofii*, s. 22-23.

<sup>62</sup> Tato a následující část rovněž převzata z mé monografie o ruské poezii, z Úvodu: *Poezie mezi ratiem a emotiem*, s. 9-26.

je kýžený cíl každého interpreta, vedeného snahou o „zrovnoprávnění“ poetických žánrů s velkými žánry prozaickými.

Jak najít filozofický náboj básně? Vždyť na první pohled není přítomen snad v žádné (s výjimkou přímých ohlasů na určité filozofické systémy a básní dedikovaných určitým filozofům); je povětšinou skryt v její formě. Tak například texty promlouvající o přírodě a jejím spojení s lidským životem (časté u romantiků) bývají vystavěny na určitém opakování hlásek a důležitá je v nich syntaktická stránka (koloběh určitých přírodních dějů může být vyjádřen typem rýmu či zvukomalebností). To je první stupeň básnického zobrazení, na stupni druhém se přidává metafora a obrazný systém, který pojmenovává vztahy mezi člověkem a přírodou, člověkem a bytím atd. A autorská filozofie se nachází v nich i mezi nimi, její nalezení je pak na stupni třetím i samotné analýzy, která zahrnovala dešifrování seskupení hlásek, syntaxe, rytmu i metafor. Samozřejmě filozofická reflexe není nutně přítomna v každém textu, mnohdy je obsažena právě v oněch dvou prvních stupních, stává se ale, že ji nalezneme roztroušenu v jednotlivých cyklicky spojených textech. Tak je nutná pro dešifrování básně znalost celého kontextu autorova díla.<sup>63</sup> V poezii Borise Pasternaka či Osipa Mandelštama můžeme nacházet prvky uceleného filozofického náhledu na svět a bytí. To, že se jedná pouze o „fragменты“, ztěžuje dešifrování jednotlivých textů, a může vést k jejich dezinterpretaci. Na druhé straně – právě množství různých, ba i protichůdných interpretací zachycuje opravdovou šíři sémantického pole básnického textu.

Báseň tedy může působit na první pohled buď banálně, nebo zcela nesrozumitelně. A to jsou její vlastnosti, které často běžného čtenáře odrazují. Zdánlivě jednoduchá báseň však v sobě může skrývat hluboký smysl (často umocněný či ukrytý do dokonalé, melodické kompozice), který se však vyjeví pouze čtenáři zasvěcenému do tajů básníkovy života i jeho díla. A naopak na první pohled zašifrovaná, intelektuální báseň za svými slovy často může skrývat jen

---

<sup>63</sup> I když dle zásad strukturalismu musí být každý umělecký text schopen promlouvat sám za sebe, přece jen je znalost vyššího systémového celku nutná. K tomu ostatně dospívá i J. Mukařovský a paralelně tuto zásadu nacházíme i v jiných teoretických systémech, se strukturalismem na první pohled nesouvisejících, např. v ruské teorii cyklu.

„prázdnou formu“. Je na recipientovi, aby mezi těmito dvěma skupinami rozlišil. Je však velká skupina čtenářů, kterým vděčí knižní obchod za své zisky a díky nimž se poezie ještě nepřestala vydávat, kteří se opájejí zvukem, rýmem a obrazy, ti, kteří vnímají poezii na její melodické úrovni.

Modernistická filozofie nabízí možnosti zkoumání reflexe určitých filozofických kategorií v díle některých básníků. Tak například německý badatel Klaus Johann<sup>64</sup> si vybral demonstraci vztahu jazyka a „těla“, tedy metafyzické a konkrétní realizace bytí, v díle německého básníka Ernsta Meistersa (1911-1979). Hledá především realizace kategorií času (zpřítomnělá minulost, nepomíjející minulost), prostoru (i pokoje!), hranice či transcendentní imanence bytí. V této souvislosti nelze nezpomenout českého literárního teoretika a filozofa Zdeňka Mathausera, který se celoživotně věnoval reflexi fenomenologie v poezii ruské a české avantgardy. I on nachází v poezii – nazírané skrze stopy fenomenologie – fenomén „světnice“ jakožto určitého filozoficko-poetického obrazu<sup>65</sup> a spatřuje základní a ustavující formy v předmětech zdánlivě profánních (a tím je částečně sakralizuje). V jeho pohledu dveře a okno symbolizují srdce a duši světnice-bytí. Totéž platí o formě kříže, nacházející se v okenním rámu či jeho známém symbolu fotbalové branky a prahu. A není bez zajímavosti, že i formě kříže v souvislosti s básnickým textem a bytím uděluje pozornost K. Johann.

Setkáváme se tedy zde zjevně s příbuzným pohledem dvou literárních vědců na básnický text. Zdeněk Mathauser celý život zasvětil výzkumu literatury v souvislosti s filozofií, především s E. Husserlem. Vycházel sice ze strukturálních zákonitostí, brzy ale je začal doplňovat, ne-li nahrazovat hlediskem sémiotickým. Příbuznost evropských kultur, ohlasy fenomenologie a atributy modernistické filozofie: vztah subjektu a objektu, makro- a mikrokosmu, stejně jako vztah ratio-emoio, či sakrální-profánní provázejí všechna jeho díla, která jsou zajisté českému recipientovi známa. Krátce jen zmíníme dva aspekty, přítomné v jeho chronologicky předposledním vydaném díle *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám*

---

<sup>64</sup> Srov. JOHANN, Klaus. *Leib und Dichtung. Zu einer Gedichtsequenz Ernst Meisters*. Aachen: Rimbaud, 2000. 275 s. ISBN 3-890867545.

<sup>65</sup> MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filozofií a poezií*. Praha: Filosofia, 1995. 143 s. ISBN 80-7007-067-6. Kap. Sémiotika „umělecké situace“, s. 31-67, zde s. 36-41.

*fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*.<sup>66</sup> Zastavíme se u samotného názvu knihy, jenž koreluje s Mathauserovými úvahami o funkci estetického centra, ústředního bodu symbolu ve struktuře uměleckého díla. Často je to dle něj symbol, který plní i funkci ‚vnitřní formy díla‘. Domníváme se, že samotný pojem eidosu v sobě zahrnuje jak jeho původní význam (obraz), tak i celou složitost jeho aplikace ve filozofii, kde může vyjadřovat zároveň i pojem formy, myšlenky (Platón) či např. podstaty (Husserl). Takto funguje již název knihy jako symbol dichotomického pojetí konstanty Mathauserových výzkumů.

Slovní spojení „báseň na dosah eidosu“ pak navozuje dojem paralelnosti a samostatnosti subjektu a objektu, čili snad může vyjadřovat i fenomenologickou záměnu mezi subjektem a objektem, agentem a patientem (jakkoli se o ně nejedná v přímém syntaktickém smyslu slova). Je eidos součástí básně, anebo báseň součástí eidosu? Zároveň se zde zračí Mathauserem často postulovaný závěr o makrokosmu, který je součástí mikrokosmu, „kdy vesmírné nachází oporu v nejdrobnějším, nejkřehčím...“ (s. 26).<sup>67</sup>

Stojí-li v podtitulu knihy slovo „stopy“, pak jím Zdeněk Mathauser vyjadřuje výchozí metodologické hledisko, které je vlastní i nejnovější kulturní teorii. Archeologie paměti, či hledání stop, ohlasů kultury (myšleno i jako ohlasy vědních systémů), koresponduje s Mathauserovým výrokem, jenž může být považován za iniciační pro adepty literární teorie: „Básnické texty mne zajímaly vždy nejvíce z toho hlediska, jak nikoli vyslovené v nich názory, ale jejich zorný úhel připomínal zorný úhel dobové filozofie: taková příbuznost bývá v určité době ve vzduchu, kdesi na hraně obou kulturních útvarů, a z ní čerpají jak básníci, tak filozofové, aniž by jedni museli číst ty druhé“.<sup>68</sup>

V takovém pojetí může literární věda přesáhnout sama sebe a vnímat literární dílo jako jeden z ‚předpokladů kultury‘. To ovšem není možné bez znalosti evropského literárního, estetického a filozofického kontextu, který Mathauser vždy důsledně uplatňuje.

---

<sup>66</sup> MATHAUSER, Zdeněk. *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Praha: FF UK, 2005. 375 s. ISBN 80-7308-091-5.

<sup>67</sup> MATHAUSER, Zdeněk. K pomezí filosofie a moderny básnické i literárněvědné. In *Vztahy české a ruské literární avantgardy. Sborník z kolokvia*. Praha: Národní knihovna ČR, 2000, s. 11-21, zde s. 11.

<sup>68</sup> Dtto, s. 17.

Podobně je tomu i v jeho posledním svazku, věnovaném spojitostem filozofie a poezie,<sup>69</sup> v němž propojuje německý, ruský i český kontext (Brentano, Husserl, Jakobson, Mukařovský, Bachtin, Gadamer) ve snaze najít reflexi kategorie estetického objektu v poezii. Nejde však primárně o analýzy jednotlivých básnických textů, nýbrž o teoretické úvahy v metarovině.

Kategorie eidosu jakožto základu poetického vnímání textu, s níž u nás pracoval v posledních letech pouze Z. Mathauser, je dnes v evropském prostředí samozřejmostí. Tak například německá badatelka Maria Moog – Grünewaldová ve své monografii s příznačným názvem „Co je poezie“?<sup>70</sup> pracuje s platónskými a neoplatónskými kategoriemi a aplikuje je na vybrané příklady z francouzské poezie. Na počátku stojí snaha odlišit poezii od vědy a literatury, avšak na konci přichází autorka ke spojitostem poezie a filozofie – a sice k platónské kategorii absolutní krásy a její reflexi v básnickém obrazu. Moog-Grünewaldová vychází z emocionálního pojetí mýtu, které je nazíráno měřítky antické filozofie (vztah logu a eidosu) a které ústí do modernistické teorie symbolu a jeho funkce ve struktuře poetického díla. Autorka tedy – vycházejíc zdánlivě z emotia – končí evidentně u ratia!<sup>71</sup>

V českém prostředí se spojitostmi filozofie a literatury zabývá i Miroslav Mikulášek. Ve své monografii *Hledání „duše“ díla v umění interpretace* je literatura prezentována jako jeden z „průniků“ dějin kultury a filozofie, umožňujících nám nahlédnout do klíčových „prostorů“ lidského kulturního vědomí. M. Mikulášek je ve své syntetické práci veden snahou o hlubinnou

---

<sup>69</sup> MATHAUSER, Zdeněk. *Básvivé nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia, 2006. 248 s. ISBN 80-7007-239-3.

<sup>70</sup> MOOG-GRÜNEWALD, Maria. *Was ist Dichtung?* Heidelberg: Winterverlag, 2008. 272 s. ISBN 978-3-8253-5420-6.

<sup>71</sup> Spojitostem filozofického myšlení a syntéze vědních a uměleckých proudů v modernismu se věnují např. Verena KRIEGER v knize *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*. Köln: Böhlau, 2006. 296 s. ISBN 3-412-33605-X; Ada RAEV und Isabel WÜNSCHE (Hg.). *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Berlin: Lucas Verlag, 2007. 260 s. ISBN 978-3-86732-012-2 či I. WÜNSCHE v knize *Harmonie und Synthese. Die russische Moderne zwischen universellem Anspruch und nationaler kultureller Identität*. München: Fink Verlag, 2008. 119 s. ISBN 978-3-7705-4686-2.

interpretaci díla, vycházející ze široké teoretické základny od filozofické antické tradice a jejích transformací křesťanských. Dále sleduje vývoj literárního a duchovněného myšlení obecně na cestě k jeho funkci jako znaku, a tedy k interpretaci sémiotické. M. Mikulášek vyzývá k uvědomění si souvislostí mezi literaturou, myšlením o literatuře a ostatními příbuznými disciplínami obecně. Na prvním místě je pak filozofie a autorova pozornost se koncentruje většinou na obrazech lidského bytí jakožto částech vesmíru.

Mikulášek pracuje s pojmy „tvar“ – tedy pojmy morfologickými – a „substance“ – tedy s korelátém pojmu „obsah“ či „sémantická vrstva“, „sémantické gesto“ – pokud chceme pracovat se strukturalistickým názvoslovím. Nechce se však omezit jejich deskripcí a naopak chce využít dědictví české strukturální školy pro hledání literárního díla jako „živého organismu“, jehož jednotlivé složky se neustále mění, nově vyvíjejí a transformují. Důležitá je však pro autora otázka „proč“, tedy hledání smyslu a prvotní příčiny těchto změn. M. Mikulášek tak do svého literárně-reflexivního přístupu zahrnuje jako otázky „struktury“ či formy“, tak i aspekt její transformace (tedy podstatu poststrukturalistické intertextové metody), svá bádání však rozšiřuje i o aspekt hermeneutický, snažící se odpovědět na otázku „proč“, - („odkud vid do látky přichází“, řečeno spolu s Plótinem), ústící do pojmu „vnitřní formy díla“ (definované ve 30. letech 20. století G. Müllerem).

Význačnou konstantou Mikuláškovy přístupu k literárnímu je „duchovní jiskra“, heideggerovská „světlna“ či (řečeno termínem H.-G. Gadamera) „světlo slova“, implikující nejen interpretační „prozření“, ale také průnik do díla v interdisciplinární rovině. Navíc se stává ze spojení „světla“ a „slova“ metafora dichotomie bytí a jazyka, tolik významná např. pro ruskou filozofickou poezii 2. poloviny 20. století.

Zmíníme se nyní pouze o kapitole věnované cyklu veršů v románu B. Pasternaka *Doktor Živago* („*Vyznání srdce*“. *Mytická cesta za „prozřením“ a „spásou“*. „*Cyklus veršů*“ jako „*soteriologický scénář*“. *Eidos XVII. částí románu B. Pasternaka Doktor Živago – Básně Jurije Živaga* na s. 212-225). Pokud je nám známo, M. Mikulášek jako první v českém prostředí tematizoval funkci tohoto básnického cyklu, který byl doposud badateli spíše marginalizován a ukázal, že právě tento útvar může být oním „skrytým slovem“ či „vnitřní formou“ románu, skrze niž se pak generovala celá narativní struktura. Cyklus

veršů v románu *Doktor Živago* je pak nejenom metaforou celého děje a lidského údělu, ale zároveň i obrazem tvorby jakožto aktu vykoupení (klíčovým textem je pak báseň *Зимняя ночь* s ústředním motivem hořící svíce).

#### 4. Filozofický rozměr v ruské poezii

V ruské literární vědě bývá často používán termín „filozofická poezie“. V jakém smyslu však o ní můžeme hovořit? Nebo – v jakém vztahu se nachází „podíl filozofie“ k básni samotné a jakou funkci v ní plní? Jednu z možností, dokonce nepříliš prozkoumaných, nám nabízí kontinuální recepce německé filozofie, která pomáhala vytvářet ruskou reflexivní poezii počínaje Puškinem a Baratynským. Můžeme hovořit o celé recepční vrstvě německé filozofie, která se promítnula nikoli do děl filozofů, nýbrž básníků. Myšlenky Schellinga, Schopenhauera či Hegela se staly inspirací pro generování básnického tvaru. A je možno analyzovat vztah prvotního filozofického impulsu a obrazu, z něj vzniklého. Počátky tohoto procesu zmiňuje Bodo Zelinsky,<sup>72</sup> když charakterizuje přínos Puškinovy poezie jako „Gedankendichtung“, vycházející z filozofické perspektivy ovlivněné Schellingovou filozofií identity. Poezie v Rusku je dle Zelinského dokonce náhradou chybějící filozofie. Myšlenky dostávají podobu obrazu. Zelinsky dále srovnává reflexivní poezii Baratynského a Ťutčeva, v níž se oba zaměřili na metafyziku přírody a lásky a od nichž vede přímá cesta k symbolismu a „vědecké poezii“ 20. století (Brjusov, Zabolockij, Martynov – tato jména si zapamatujme!). U Baratynského dále Zelinsky zmiňuje psychologii prožitku a kritérium rozumu. Ťutčev zase podle něj předjímá prvky moderní psychoanalýzy, když zobrazuje podvědomý duševní život a důležitou roli přisuzuje kategorii snu či metafyzice noci.

Takto bychom mohli pokračovat a nacházet spojnice mezi německou filozofickou inspirací a jejím odrazem v ruských básnických textech; obzvláště plodné období pro tyto výzkumy představuje tzv. stříbrný věk ruské kultury

---

<sup>72</sup> ZELINSKY, Bodo (Hrsg). *Die Russische Lyrik*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2002 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A, Bd. 40). 491 s. ISBN 3-412-15801-1. Kap. Die russische Lyrik, s. 2–44, zde s. 20–21.

a literatury, kdy se ruský duchovní život úzce prolíná s aktuálními myšlenkovými evropskými proudy. Byla zkoumána recepce Hegelovy filozofie světového ducha či reakce na myšlenky F. Nietzscheho u A. Bloka, A. Bělého či V. Ivanova. V obraze Krista z Blokovy poémy *Dvanáct* byl nalezen vliv Nietzscheho,<sup>73</sup> podrobně byl také již zkoumán celkový kontext německé kultury u tohoto básníka.<sup>74</sup> V. Ivanova inspirovalo i studium sanskrtu (tedy sounáležitost s indoevropskou kulturou) k napsání sbírky *Кормчие звезды*<sup>75</sup> a o inspiraci západní filozofií (a zvláště antroposofií Rudolfa Steinera) na A. Bělého bylo napsáno již nespočet děl.<sup>76</sup> Zjišťujeme ale, že inspirace německou (západní) filozofií není jen doménou poezie: od počátku 20. století se tento jev rozšiřuje i na prózu.<sup>77</sup>

Chceme-li dále usouvstažňovat pojem filozofie a poezie, musíme se nejprve vrátit k zaběhnutému, avšak nepříliš terminologicky podloženému pojmu „filozofická poezie. Ten se vyskytoval téměř v každém kompendiu k ruské poezii. Většinou byl ale spojován pouze s několika jmény (ve 20. století především s J. Brodským) a nikde nebyl proveden systematictější pokus vysvětlit podstatu tohoto termínu. Pokusil se o to A. I. Pavlovskij ve své publikaci věnované tzv. sovětské

---

<sup>73</sup> Srov. in *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II. bis zum Ersten Weltkrieg*. Hrsg. von Dagmar HERRMANN. München: Fink, 2006. 1287 s. ISBN 3-77-053209-0. Kap. KLUGE, Rolf – Dieter. Aleksandr Blok – Dichter der Zeitwende, s. 727–752, zde s. 746–747.

<sup>74</sup> Srov. GYÖNGYÖSI, Maria. *Блок и немецкая культура (Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер)*. Frankfurt am Main: Lang, 2006. 145 s. ISBN 978-363-151559-4.

<sup>75</sup> Srov. WACHTEL, Michael. Odi et amo: Vjačeslav Ivanovs Verhältnis zu Deutschland. In: *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19./20. Jahrhundert*, s. 669–696.

<sup>76</sup> Za všechny jmenujme jen ASADOWSKI, Konstantin – LAVROV, Aleksandr. “Das Land der Genies“ – Deutschland, gesehen von Andrej Belyj. Ibid., s. 753–791; VOREL, Jan. *Astrální próza Andreje Bělého. Román „Petrohrad“ v zrcadle esteticko-filozofických koncepcí symbolizmu*. Ostrava: FF OU, 2007. 301 s. ISBN 978-80-7368-317-7.

<sup>77</sup> V průběhu 19. století plynul vliv německé kultury na prózu spíše z žurnalistiky či různých politických kliše, které byly demonstrovány na úrovni prozaické fabule. Určitou výjimku tvoří Turgeněvova próza, inspirovaná, podobně jako poezie, německým filozofickým kontextem. I u Turgeněva vystupují ale do popředí didaktické prvky – mise ruské kultury jako nástupnice kultury západní. S takovým jevem se v ruské reflexivní lyrice 19. století ještě běžně nesetkáme.



filozofické poezii.<sup>78</sup> Autor chtěl zobecnit pojem „filozofičnosti“ jako určité konstantní tendence v ruské poezii. Polemizuje s názorem, že filozofická poezie je „pouhým“ projevením určité myšlenky v obraze (takto bráno, byla by vlastně veškerá poezie poezií filozofickou!). Pavlovskij je přesvědčen, že předpokladem ke vzniku filozofické poezie je určitý filozofický systém.<sup>79</sup> S Pavlovským lze souhlasit i potud, že se tzv. filozofická poezie nedá uzavřít do literárněvědných termínů, a tedy že svým způsobem reprezentuje další způsob analýzy poetického díla. I my se domníváme, že po etapě strukturalistických rozborů básnických děl a zkoumání souvislostí strukturní a sémantické stránky přichází etapa cíleného hledání určitých aspektů, jakými mohou být např. ohlasy kulturních paradigmat v poezii.<sup>80</sup>

Na druhé straně však Pavlovskij, omezen ideologickým podhoubím doby, chce dokázat fenomén filozofičnosti jako unikum tzv. sovětské poezie, svědčící o jisté občanské uvědomělosti básníka. Jedním z argumentů pro autochtonnost ruské filozofické poezie je pro Pavlovského revoluční otřes v roce 1917. Zastává tedy stejné nucené klasifikační východisko jako celá někdejší sovětská literární věda. Ovšem i tyto pasáže je dnes nutno číst mezi řádky – vyskytuje se v nich totiž i ukrytá polemika s nucenou reakcí na tzv. vědecko-technickou revoluci, jejíž počátek je datován koncem 50. let 20. století. Pavlovskij tedy považuje za filozofické ty básně, které postihují lyricko-filozoficky svět („лирофилософское осмысление мира“). Že je tento termín dosti nejednoznačný, o tom svědčí už jeho konotace s Erenburgovou teorií „lyriko-fyzika“. Pavlovskij svým termínem rozumí pojetí života jako celku (rus. „целостность“). Tím je velmi blízko typické ruské snaze o harmonii a ideál, připisovaný často literatuře obecně. My bychom jeho výrok modifikovali takto: člověk je součástí kosmu a poezie se snaží – stejně

---

<sup>78</sup> ПАВЛОВСКИЙ, Алексей Ильич. *Советская философская поэзия. Очерки*. Ленинград: Издательство Наука, 1984. 178 s. ИБ Но. 21030.

<sup>79</sup> Zde musíme rozlišovat mezi poetickou schopností jazyka ve smyslu G. Vica a poezií jakožto „produktem“ filozofie. Na pomyslné chronologické stupnici by tedy bylo pořadí vyznačeno takto: jazyk-poezie-filozofie-filozofická poezie. Že se jedná pouze stupnici uzuální, je jasné.

<sup>80</sup> Srov. např. HROCH, Jaroslav. Interpretace, mýtus a tradice. K filozofické a hermeneutické dimenzi poezie Vladimíra Holana. In *Studia humanitatis. Ars Hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace. II*. Ostrava: FF OU, 2009, s. 21–26.

jako filozofie – najít spojnici mezi ním a vesmírem. Pavlovskij charakterizuje tuto filozofickou poezii pojmy „všude“, „nikde“, „věčnost“, „Země“, „myšlenka“ (zjevně si nemohl dovolit dodat slovo „Bůh“). Dle nás ne zcela exaktní měřítko, avšak jako východisko např. právě k výzkumům vztahu německé filozofie a ruské reflexivní lyriky by mohlo posloužit jako výchozí bod. Básník-filozof dle Pavlovského pak vnímá život jako celek a hlavně – tam míří jeho kritika účelově míněných „výrobních“ veršů – nechce pouze ilustrovat vědecká fakta,<sup>81</sup> aktuálnost života i třeba současné vědy se skutečnému básníkovi do jeho textů dostane automaticky. Jinými slovy: vědecký fakt může být dle Pavlovského inspirací k vytvoření textu zobecňujícího, nadčasového charakteru. Za takového autora považuje Pavlovskij Leonida Martynova, jehož poezie je dle něj ideálním spojením ruského mýtu a folkloru se současností, které byl Martynov přítomen.

Tolik k úvodní teoretické kapitole A. Pavlovského, která je vlastně určitou polemikou s „poezií vědy“, dokumentující vítězný postup vědecko-technické revoluce. Vidíme, že Pavlovskij zastává spíše hledisko klasických vzorů ruské poezie a jejich „věčných otázek“. V kontextu doby je to plně ospravedlnitelné, neboť obhájí klasické metafyzické hodnoty ruské poezie. Pohlédneme-li ale na vývoj ruské poezie obecně, pak musíme konstatovat, že i poezie „vědecká“ a „civilizační“ přinesla velmi zajímavé momenty jak tvarové či propojující tvar s obrazem (Majakovskij, Vozněsenskiij) či že dnes názorně dokládá aplikaci marxistické filozofie v literatuře (P. Antokolskiij).

Pavlovskij tedy sice nenalezl zákonitosti žánru ruské filozofické poezie, ale zato mohl přiblížit tehdejšímu čtenáři poezii Nikolaje Zabolockého, či ukázat i jiné stránky poezie A. Tvardovského, než tu loajálně patriotickou. Domníváme se, že právě s tímto záměrem svou knihu psal; problém určitého maskování či posouvání ohlášeného tématu je typické pro období socialismu, v němž kvůli cenzuře bylo nutno vybírat obecnější názvy, pod nimiž se ve skutečnosti často skrýval trochu jiný obsah. U každého ze tří vybraných autorů<sup>82</sup> chtěl či musel

---

<sup>81</sup> Takto někdy postupoval Pavel Antokolskiij, jak ukazujeme v naší výše citované monografii na s. 116-122.

<sup>82</sup> Podobně jako B. Zelinsky považuje Pavlovskij za představitele filozofické či „vědecké“ poezie Zabolockého a Martynova, za jejich předchůdce pak Brjusova.

Pavlovskij dokazovat spojitost jejich textů se společenským vývojem. U Zabolockého zdůrazňuje jeho „naturfilozofii“, kterou traktuje jako spojnici biologie a sociologie (spojnice života přírody a vesmíru, společnosti a přírody), u Martynova jeho spojení historismu a technosféry a fenomén času. Na rozdíl od Zabolockého, typického „básníka-filozofa“, je Martynov v podání Pavlovského představitelem tzv. filozoficko-publicistické lyriky. U A. Tvardovského pak Pavlovskij analyzuje mýtus národa a vesnice a samotného básníka klasifikuje jako představitele „národně-etické“ poezie. Tématy jeho poezie jsou smrt, nesmrtelnost či povinnost – a také svědomí a vina. Filozofičnost Tvardovského by bylo možno hledat dle mého soudu spíše v jiných aspektech jeho tvorby, ovšem jen jako marginálii. Rezonuje ponejvíce v toposu cesty; obecně vzato je poezie Tvardovského příkladem převážně tzv. občanské lyriky, která se ve 20. století oddělila od občansko-etické kategorie postulované např. Puškinem. Tolik k pojetí „filozofické“ poezie v ruské literární vědě, které je dnes nahrazováno spíše pojetím „vědy“ – tedy navrácí se v transformované podobě k východiskům ze 60. let 20. století.

V naší citované monografii o ruské poezii jsme chtěli jsme naznačit možnosti, jak přistupovat k ruské poezii druhé poloviny 20. století a jak ji uchopit na průsečíku možných metodologických postupů. Pojivem mezi jednotlivými kapitolami je analýza reflexe myšlenkových a filozofických systémů u jednotlivých autorů či v jednotlivých textech. Snažíme se tak ukázat na spojnice mezi „emotiem“ a „ratiem“ – tedy ukázat, jak se může projevit myšlení v básnickém obraze. Jako výchozí bod nám posloužilo pátrání po zobrazení marxistické dialektiky dějin u Pavla Antokolského, její dekonstrukce u A. Vozněsenského, nebo reflexe platónské ideje v díle Genricha Sapgira.

## **Závěrem**

Od rozpadu tzv. encyklopedického myšlení jsou jeho fragmenty neustále přítomny a zašifrovány v některých literárních textech. Tato roztržitost v podstatě odpovídá i modernímu způsobu psaní, nesoucímu v sobě otisk světa. Je jen mnohem více skryt, než tomu bylo dříve, a proto je potřeba nových metod, jak toto archivované a zakódované vědění znovu najít. Nemusím připomínat, že tato

cesta láká i autory, kteří zaměňují fikci se senzací, a stávají se tak zároveň špatnými epigony literární tvorby U. Eca (na mysli mám především Dana Browna a jeho romány *The Da Vinci Code*; 2003, č. *Šifra mistra Leonarda* či *The last Symbol* z roku 2009). Na druhé straně je i jejich „metafikce“ jednou z transformací Ecových tezí.

Jakkoli jsem zastáncem snahy o exaktnost v literární vědě, musím mít ovšem na paměti nebezpečí možné jednostrannosti, jejímž extrémem by bylo popření jejího samotného předmětu. Mám na mysli nejen příliš vratkou hranici mezi literaturou a kulturou (i když soudobá literatura opravdu je jen jedním z projevů kultury), ale i velmi úzké možnosti samotného výzkumu – vždyť tzv. třetí prostor či hybridní tvary je možné zkoumat jen tam, kde se důsledně kultury prolínají a zvláště se v sobě rozplývají kulturní paradigmatata tzv. Východu a tzv. Západu (a pochybuji, že např. v českém prostředí je k tomu dostatek možností). Můžeme také dnes proměňovat úvahy komparatistické školy o světové literatuře směrem k literatuře transnacionální či globální, ovšem nakonec skončíme opět jen u některých vybraných příkladů a stejně jako klasičtí komparatisté dějiny literatury nevytvoříme (vertikála stejně jako horizontála se dá jen těžce obsáhnout). Pokud budeme chtít důsledně zkoumat pojem fikce (nahrazující a rozšiřující dnes pojem narace), nesmíme jej nahlížet jen jako deskriptivní kategorii, nýbrž hledat její estetický rozměr (abych se vyjádřila starým dobrým strukturalistickým pojmem – kdy funguje jako příznak literárního díla).

Literární vědec by si tedy měl v současné době umět uhájit svůj „třetí prostor“ mezi ratiem a emotiem, v němž se literatura jeví ve své hraniční pozici mezi vědou a uměním. Jak budou obzvláště čeští literární vědci v období technokratizace a kvantifikace vědy v této snaze úspěšní, a budou-li se chtít tohoto úkolu vůbec zhostit, ukáže již blízká budoucnost.

## Summary

The study deals with interpretational possibilities of the contemporary literary studies, which, in the author's view, should go beyond the narrow framework of nation or language. This also holds for the Slavonic literary-critical studies on which the author is based. In the first part she is concerned with the position of literary studies within the bounds of cultural studies, from which literature takes over the aspect of internationalism, transculturalism, or of the so-called third space and hybridisation, as has been used by what is called postcolonial studies. The

second part entitled Literature as a prerequisite of culture outlines the sphere of interest of the German scholar S. Weigel and her conception of the relationship between cultural studies and literary studies. The relationship between natural sciences and humanities is the subject of the second part, divided into several subsections. The first one, devoted to strictly scholarly ambitions of literary studies, represents pros and cons theories (from W. Dilthey to I. Prigogin or P. Valéry). The contemporary trends speak about the importance of fiction in both the natural sciences and humanities; the phenomenon of fiction is the subject of the next part of the second subsection. The author describes notions such as “Gedankenexperiment” or “Poetologie des Wissens” and the possibilities of their application in literary studies. The problems of poetry as a medium of knowledge or philosophy for literature are the subject of the next subsection of the second part. What is concerned here is the originally conceived unity of knowledge/philosophy, language and literature, which had been “destroyed” ever since the end of the 18<sup>th</sup> century. Searching for its “pieces” and “fragments” in modern literature and their transformation in the global cultural world, and/or their hybridisation is the subject of the above-mentioned “poetology of knowledge” and of the contemporary literary-critical trends. The third part gives specific examples of possible analytical approaches to poetic texts, which reflect traces of philosophical systems. Besides German examples, Czech attempts of this kind are also listed. The fourth part gives a brief summary of the author’s hitherto results of searching for “traces of philosophy” in Russian poetry. In conclusion, the author calls for such an attitude to works of literature as not only presupposes international and transcultural conception of literary studies, but simultaneously presents literature and the literary studies within the “third space” between the ratio and the emotio.



## Dlení v zrcadlení

Catherine Ébert-Zeminová

### Remaining in Mirroring

**Abstract:** *The symbolism in the sense of late nineteenth century art movement found in Ovid's Narcissus an optimal pattern for expressing its philosophical fundamentals because this mythic figure can symbolize by his doubling into Narcissus observing and Narcissus observed, the imprinting of the invisible in the visible. If this emblematic form of the sensibility fin-de-siècle expresses a fascination of the perfect Beauty into itself, how can he be considered as a „philosophem“ not only reported, but extended from the platonician duality between Ideas and Phenomena?*

**Key words:** *Symbolism, narcissism, myth, reflexion, duality, relation between aesthetics and epistemology.*

**Contact:** *Charles University, Pedagogical faculty, French Language and Literature Department, The Czech republic, e-mail: catherine.ebert@yahoo.fr*

### Dlení v zrcadlení

Jestliže jsme odkouzlili svět, měli bychom umět jej také znovu okouzlit: nikdo jiný to za nás neudělá.

Jestliže to, co jsme už natropili, pojmenovává Max Weber a v návaznosti na něho Marcel Gauchet<sup>1</sup> a jestliže druhou, kýženou fází tohoto dvoudobého pohybu před nás klade jako cíl Thomas Moore, chci se odvážit dvojí sázky: provést jistý interpretační experiment s mýtem o Narcisovi a zároveň obhájit tento způsob hermeneutického zacházení s mýtem jakožto metodu znovu-okouzlování našeho světa. K možnosti tohoto postupu mě dovedl trojí souběh teoretického promýšlení

---

<sup>1</sup> Gauchet je historik a filosof, mimojiné teoretik pojmu nevědomí (*L'Inconscient cérébral*, 1992), který v souvislostech heideggerovských a freudovských promýšlí vznik modernity.

vycházejícího z mého odborného itineráře, několikaletá dramaticky introspektivní práce v psychoanalýze a studium na Pražské psychoanalytické fakultě, která je zvláštním duchovním ohniskem nejen proto, že koncepce studia dbá na vyváženost mezi teoreticko-vědeckou a sebezkušenostní složkou studijní trajektorie, nýbrž i z toho důvodu, že komercializaci vědění a kapitalizaci ducha<sup>2</sup>, které ničí soudobé evropské vysoké školství, vzdoruje nesmlouvavou věrností starobylému pojetí vzdělání coby osobnostního probouzení a celkové kultivace lidství, jejichž konečný cíl nesmí být podřízen jakékoli bezprostřední, praktické využitelnosti, ale musí se vztahovat k člověku samotnému a k způsobu jeho bytí. Metodu, jež vzešla z této trojjediné zkušenosti, nazývám „remytifikací“ a její teoretické základy rozvrhnuji v právě dokončované monografii *Mýtus zrcadlení, zrcadlení mýtu*,<sup>3</sup> zatímco postup obdobný tomu, do kterého se pouštím tady, jsem vyzkoušela v studii *Hermeneutův Hermes*.<sup>4</sup>

Když vstupujeme do vztahu s mýtem o Narcisovi, ocitáme se ve dvou kategoriích kontextu: v domovském, starořeckém prostoru mýtu a v diachronním celku jeho pozdějších rekontextualizací. Mezi nimi vyniká přelom XIX. a XX. století, neboť symbolismus a specifická citlivost fin-de-siècle našly v Narcisovi optimální kadlub pro výraz svého filosofického podloží. Pro rámcové osvěžení již známých skutečností připomenu, že symbolismus ve významu celoevropského uměleckého hnutí dané doby spočívá na platonismu, protože rozvrhuje svět dualisticky mezi nehmotné, věčné, dokonalé a přímo nedosažitelné Ideje/Podstaty, a hmotné, času podléhající a smyslově vnímatelné jevy/zdání. Ideje coby formy fenoménů se v nich ukazují a jen skrze tuto jejich smyslovou repliku je lze nahlédnout a tušit. Duchovní a materiální sféra kosmu jsou tedy spjaty stejným vztahem jako originál a kopie, vztahem podobnosti, jenž je pro symbolisty díky duchovní tradici předané romantismem, theosofií a prokletými básníky, zejm. Baudelairem, vyjádřen esoterickým konceptem zákona Všeobecné Analogie, popř.

---

<sup>2</sup> Cf. LIESSMANN, Konrad Paul. *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti vědění*. Přel. Jana Zoubková, Praha: Academia, 2008. 125 s. ISBN 978-80-200-1677-5

<sup>3</sup> Viz níže, při rozlišení narcismu a narcisovství.

<sup>4</sup> ÉBERT-ZEMINOVÁ, Catherine. *Hermeneutův Hermes*. Závěrečná práce na PPF při PVŠPS (Pražská psychoanalytická fakulta při Pražské vysoké škole psychosociálních studií), přístupná na [www.viap.cz](http://www.viap.cz).



souvztažnosti. Spočívá-li podle symbolistů poslání umělce v tom, aby se otevíral znakům, jimiž ve smyslovém prosvítá duchovní, a aby tím, že je zachytí, fungoval jako „mág“-zprostředkovatel mezi oběma sférami, hodí-li se konečně k tomuto de facto iniciačnímu pohybu jedině symbol, nelze si nevšimnout, jak je estetika symbolismu přímo určena jeho ontologií.

Z původních variací narcisovského mýtu, Ovidiovy, Pausaniovy a Nonnovy, se francouzský symbolismus opírá o verzi Ovidiovu a z celého příběhu se soustředí především na jeho jadernou scénu: na Narcise nořícího zamilovaností uhranutý pohled do svého obrazu na vodní hladině a lapeného do pasti, již je podobnost a přitom ne-totožnost skutečnosti a jejího odrazu. Narcis A. Gida v jeho *Pojednání o Narcisovi. Teorie symbolu* (1891) i Narcis P. Valéryho v básnických fragmentech a skladbách *Narcis mluví* (1890), *Fragments o Narcisovi* (1922) a *Kantáta o Narcisovi* (1938) se ovšem od antického Narcise, jak konstatuje Pierre Brunel ve svém *Slovníku literárních symbolů*<sup>5</sup>, liší v tom, že už nejsou ztělesněním mravně nepřijatelného sebeshlížení, za něž byl také původní Narcis potrestán, ale že jak u Gida tak u Valéryho se etický soud převrací. Symbolisté totiž proměnili původní Narcisovo uchvácení vlastní tělesnou krásou<sup>6</sup> na zaujetí tajemstvím vlastního vnitřního světa, který za tělesným prosvítá; a jakmile Narcis díky této „metamorfóze“ začne znázorňovat jedince, který je posedlý sebepoznáním, stává se symbolem vědomí, jež zkoumá samo sebe, aby se jako čisté vědomí uchráněné před cizorodostí ne-já také nejplněji realizovalo – výsadní hodnotu vitae meditativae právě Valéry vtělil do přímo emblematicky narcisovské postavy pana Testa. A jedině díky této reinterpretaci původního mýtu nastává axiologický přesmyk – kladné hodnocení Narcisova „narcismu“.

Narcismus byl traktován velmi různorodě i jako klinický pojem během dnes již více než stoletého vývoje psychoanalýzy a tedy během zhruba stejné doby své existence. Od původního označení raného vývojového stadia, které je součástí normálního vývoje a tedy normality v jejím epigenetickém utváření, jej sám Freud

---

<sup>5</sup> BRUNEL, Pierre. *Le dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, 1994. ISBN 2-268-01825-3.

<sup>6</sup> O vztahu narcismu a dandysmu viz Ébert-Zeminová, Catherine. *Narcis a Anti-Dandy, Dandy a Anti-Narcis*. In *Svět literatury*, květen 2010, roč. XX, č. 41, s. 207-217.

vztáhl k jevu, kdy je libido dávno po odeznění primárního narcismu staženo z objektů zpět do subjektu<sup>7</sup>. Touto autokatezí vzniká dnes podrobně probádaná a velmi široká oblast tzv. narcistické patologie. I vzhledem k různorodosti podob, v nichž je francouzská literatura přelomu XIX. a XX. století napájena příslušným mýtem, je nutno jak v estetické, tak v psychologické, zejm. psychoanalytické, a mutatis mutandis epistemologické sféře od diagnostického a klinického pojmu narcismu, zatíženého konotacemi psychopatologie, terminologicky odlišit ne-li kladný, tedy přinejmenším hodnotově neutrální narcisovský princip. Ten jsem ve výše uvedené monografii nazvala narcisovstvím (narcissité), a než se k němu záhy vrátíme, předešlu pouze, že jím definuji obecně vztah k sobě, a ještě lépe řečeno, vztaženost k sobě na rozdíl od vztaženosti k ne-já, k druhému. Vztaženost k sobě vstupuje do souvislosti se třemi vlastnostmi, které postulovaly strukturalistická až post-strukturalistická teorie textuality v souběhu s filosofickou reflexí teorie organismů: znakové, eo ipso rovněž jazykové entity sdílejí s živými jsoucný to, že se vyznačují autoreferenčností, autoreflexivitou a autopoiesis. Tyto koncepty postihují dílčí složky vztaženosti k sobě, kterou, jak míním, může pojem narcisovství dobře postihovat jakožto kvalitu obecnou, jež se potom vyjadřuje v třech projevech. Zvláštní podoby, jejíž jedinečnost vzchází ze skloubení psychického a estetického, nabývá v onom specifickém druhu narcisovské činnosti, jíž je autobiografie, kde v duální dynamice při vnitřním, typicky narcisovském rozdělení pisatele na pozorující subjekt a pozorovaný objekt probíhá jako auto-transferenční situace<sup>8</sup>.

Ted' mohu navázat na narcisovství symbolisticko-dekadentního Narcise poukazem na klíčovou souvislost. Jestliže Narcis v tehdejší přepisu ztělesňuje jedince, který vášnivě zaujat sebepoznáním chce skrze zjevující se tělesnost a materialitu vůbec proniknout ke skrytému duševnímu a duchovnímu, jež se v hmotném odrážejí, symbolizuje tak univerzální ambivalenci bytí rozprostřeného mezi jednotu v podvojnosti a podvojnost v jednotě, dualitu, která vzchází z podobnosti, ale přitom ne-totožnosti obou ontologických pólů a která je i dualitou aktivního (odrážejícího se) a pasivního (odráženého).

---

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. Pour introduire le narcissisme. 1914

<sup>8</sup> Cf. Verlet, Agnès. *Écriture de soi et psychanalyse*. In *Le magazine littéraire*, březen 2008, č. 473, s.32.

Narcis je proto nejen emblematickým symbolem symbolismu, v jehož „symbolariu“ zaujímá vedle dalších symbolických jednotek jako Salomé, Hamlet, androgyn, hermafrodit, páv, labuť, rajka atd. výsostné místo; Narcis je něčím víc: je symbolem symbolu, protože zobrazuje jeho schopnost otevírat pohyb od viditelného k neviditelnému a prostředkovat výměnu mezi nimi – Narcis se stává metasymbolem, s tím, že tato mediační schopnost dává symbolu mezi ostatními druhy znaků význačné postavení a je povýšena na jeho funkci.

A právě tady se nám naskýtá možnost pracovat na znovu-okouzlení světa, k němuž nás vyzývá rozkvět mytokritiky; pracovat na něm tím, že mýty, které obýval, mezi kterými – ba v kterých – žil člověk předvědecké a premoderní epochy a které žily v něm, vrátíme do našeho světa a vzkřísíme k životu, jež žijeme a v němž ožijí. O to lze usilovat mimojiné poznávacími činnostmi pod podmínkou, že se stanou způsobem existence. Abychom toho dosáhli, musíme dát mýtu možnost, aby se pole jeho účinné působnosti – oblast toho, co jeho symbolika zahrnuje či co do ní zahrnujeme – rozšířilo. Co se stane, když estetický symbol proměníme v symbol filosofický? Když ho přesuneme z diskursu estetiky do diskursu epistemologie? Narcise proměním ve filosofem ve dvou krocích. Nejprve z odstínů jeho symbolických významů vyzdvihnu jeho schopnost vyjadřovat vztah k sobě nejen na úrovni individuálních, popř. kolektivních lidských subjektů, to jest na úrovni stále tak či onak psychologické, nýbrž na úrovni univerzální, chci říci ontologické. Poté tento význam, jenž se stává operačním faktorem mého postupu, povýším na sám střed narcisovského fenoménu, jež právě proto označuji jako narcisovství, a to z důvodů, které jsem, jakkoli jsou zřejmé, již vysvětlila. Jakmile tyto kroky provedu, filosofem „narcis“ začne označovat všeobecný ontologický princip – nejen schopnost, ale zároveň sklon bytí vlastní vztahovat se k sobě samému, pohlížet na sebe, což implikuje nutnost disponovat svým odrazem-obrazem<sup>9</sup>, a tímto vztahováním se o sobě dovídat, konstituovat se jakožto vědomé si sebe samého a konečně tímto sebe-uvědomováním naplňovat své vpravdě nejbytostnější určení.

---

<sup>9</sup> Můj postup za mnohé vděčí Finkovu úchvatnému dílu *Hra jako symbol světa*. Přel. Miroslav Petříček, Praha: Český spisovatel, 1993. 268 s. ISBN 80-202-0410-5

Tento přesmyk, který je nejen pouhou dilatací či aktualizací symbolických virtualit narcisovského mýtu, nýbrž jeho kvalitativní metamorfózou, nás staví do nových obzorů rozumění. Jednak nás vrací k filosofickému pozadí samotného symbolismu, neboť navzdory platónské hierarchii mezi nadřazeností Idejí a podřazeností jevů lze podotknout, že bez svého „pádu do hmoty“ by duchovní podstaty postrádaly svůj obraz a neměly by se kde zračit. Současně ovšem příslušný filosofem odkazuje k některým koncepcím vzniknuvším buď na půdě filosofie nebo na jejím rozhraní s literární teorií a uvažujícím o hodnotě vztahu k sobě jako o podmínce kvality bytí, a nabízí se k uchopení jejich základní tese.

Od Narcise coby symbolu autoreflexivity vede spojnice k Hegelovu pojetí dějin. Jak známo, Hegel dějiny chápe jako vývoj světového ducha k nejplnějšimu poznání sebe sama. Tato duchovní substance světa je nadána bytostným pohybem, v němž směřuje k sebe-uchopení, tedy k sebe-pochopení a toto směřování je vlastním účelem dějinného pohybu. Hegelův světový duch je tak de facto narcistický. Vzhledem k jeho imanentní tendenci k sebe-uskutečnění se podle autora *Fenomenologie ducha* završením stane stadium, v kterém se univerzální duchovní instance spatří sama v sobě, a které proto bude totožné s koncem dějin, byť nikoli empirickým, nýbrž ideovým. Jistěže tato paralela stojí na zjednodušení: na rozdíl od Narcisovy neměnné uzavřenosti v sobě, tedy ve stejnosti Hegelův Weltgeist dospívá k identitě se sebou teprve poté, co se zvnějšnil v přírodě a co do sebe zahrnul fázi a kvalitu negace (antitese), tudíž jinakosti, ale jeho trajektorie není proto o nic méně narcistická. Vždyť směřování k finální syntéze je pohybem k sobě; k stavu, v němž se vědomí, které je věděním, stane věděním o sobě, tedy vědomím sebe – a vědomím tohoto vědomí –, uvědomněním si své totožnosti se sebou samým a zavine se tak do kruhu dokonalé tautologie.

Extense narcisovského symbolu odhalí týž filosofem i u Gastona Bachelarda. Autor, který byl stejně geniální snílek jako teoretik snění, ve studii o tekutém živlu a o jeho vztahu k tvořivé obrazotvornosti, nazvané *Voda a sny*, uvažuje o poetické, potažmo „imagogenní“ hodnotě vodního odrazu a odlišuje tu od „egoistického narcismu“ „kosmický narcismus“, pro jehož evokaci si vypůjčuje formulaci Joachima Gasqueta: „Svět je obrovský Narcis, který se pozoruje“<sup>10</sup> – hladina

---

<sup>10</sup> BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paříž: Librairie José Corti, 1989, s. 36-38.

přírodních vod, kde se odráží okolní krajina, je zrcadlem, v němž se shlíží vesmír, takže toto speculum je především zrcadlem kosmickým.

Jistě, problémem zůstává, zda koncepce a koncepty, kde narcisovský filosofům přesahuje z lidské sféry do mimolidské a kde tak postihuje jakýsi „ontologický narcismus“<sup>11</sup>, vyjadřují skutečnou ontologickou kvalitu bytí, jež by pak bylo nutno chápat jako „inteligentní“ ve smyslu samo k sobě vztahovatelné, anebo zda jsou projekcí lidského narcismu na obrovské plátno kosmu, tedy nakonec jeho antropomorfizací. Ovšem remytifikace filosofického nebo jiného teoretického diskursu může tuto otázku dočasně nechat v závorce, neboť plní alespoň zatím jiný úkol: nabízí těmto diskursům zrcadlo mýtu, aby v něm našly svůj archetypový základ, aby se v nich díky propojení s jejich vlastními počátky mohla opět zabydlet obrazotvornost a aby se díky tomu stávaly celostní, nejen intelektuální zkušeností, ve které budeme znovu blaženě zakoušet svou soupodstatnost se světem a oboustrannost tohoto vztahu, v níž se naplňuje náš život.

## Summary

Our intervention places itself in relation with the very well known idea, that of disenchantment of our life, for trying to propose in the Thomas Moore's logic a mean for its re-enchantment. Our own way of doing it is to operate an hermeneutical experiment with the Narcissus myth.

Great symbolists as Paul Valéry and André Gide endowed this character with a positiv label: on one hand, the Perfect Beauty has right to admire itself and to aspirate at supreme valor; on the other hand, the physical lure is only an emanation of the attraction of an internal mystery which symbolists venerate. Thus Narcissus becomes an incarnation of the self-knowledge passion, the self-exploration occupying a distinguished role in both Gide's and Valéry's lifes and works.

If Narcissus can be treated as a meta-symbol – symbol of the symbol and its mediating function, we have made a step from these data and introduced a term of „narcissity“. This notion, lacking the negative connotations of vanity and excessive pretention as well as in some

---

ISBN 2-7143-0334-X.

<sup>11</sup> Tento termín používá i Josef Fulka v souvislosti s Merleau-Pontyho analýzou vidění, na něž tento přední fenomenolog ve svém pozdním, nedokončeném díle *Le Visible et l'Invisible* pohlíží jako na reverzibilitu mezi viděným a vidoucím. In FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. 1. vyd. Praha: Herrmann&synové, 2008, s. ISBN 178. 978-80-87054-11-6.

trouble of self-esteem or other it has in psychopathology, conveys the most general sense of relation to itself consisting respectively in autopoiesis, autoreferentiality and autoreflexivity. As soon as the notion is thus liberated from its psychopathological and also closely aesthetic resonances it can begin to function as an ontological symbol: that of universal tendency of all beings to enter in connection with itself.

Transported from aesthetic discourse into the epistemological one and thanks to this dilatation, Narcissus philosophy includes amongst other theories and concepts of Bachelard's „cosmic narcissism“ and can encompass Hegel's vision of World-Spirit approaching through its historical manifestations itself because its cardinal aim is to lead to the farthest self-knowledge.

The method we propose invests theoretic discourse with myths and, therefore, permits a re-mythification of our existence. That's by this way our cognitive activities re-find their beginnings, are more open up an imaginary labor and transformed into a whole, complete experience where we enjoy reciprocity with our world.

## **Bibliografie**

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paříž : Librairie José Corti, 1989. 265 s. ISBN 2-7143-0334-X.

DANESHVAR-MALVERGNE, Negin. *Narcisse et le mal du siècle*. Paříž : Édition Dervy, 2009. 319 s. ISBN 978-2-84454-552-7.

FREUD, Sigmund. *Pour introduire le narcissisme*. In *la Vie sexuelle*. Paříž : P.U.F., 1966, s. 41-55. ISBN 978-2-13044-723-8.

GIDE, André. *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole*. In *Romans – récits et soties – oeuvres lyriques*. Paříž: Gallimard, ed. Pléiade, 1958, s. 2-36. ISSN : 0768-0562.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Př. Miroslav Petříček, Praha: OIKOYMENH, 1998. 268 s. ISBN 80-7298-098-X.

MOORE, Thomas. *Návrat k okouzlení*. Př. Hana Březáková. Praha: Talpress, 1997. 447 s. ISBN 80-7197-088-3.

OVIDE. *Narcisse. Echo*. In *Les Métamorphoses*. Př. a pozn. Joseph Chamonard, Paříž: GF-Flammarion, 1966, s. 98-103. ISBN 2-08-070097-9.

VALÉRY, Paul. *Narcisse parle*. In *Poésies*. Paříž: Gallimard, 1966, s. 16-18. ISBN 978-2-0703-0282-6.

VALÉRY, Paul. *Fragments du Narcisse*. Ibid., s. 62-73.

VALÉRY, Paul. *Cantate du Narcisse*. Ibid., s. 161-188.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Paříž: Gallimard, 1946. 140 s. ISBN 2-07-027913-8.

# Andrej Bělyj a Otokar Březina (Skryté příbuzenství básníků)

Jan Vorel

## Andrej Belyj and Otokar Březina (Hidden Likeness of Poets)

***Abstract:** In the article we aim to compare aesthetical worlds of A. Belyj and O. Březina. We make conclusion that they both created philosophical and aesthetical systems having directed symbolism to be understood as a complex of means of more profound cognition of reality.*

***Key words:** Russian and Czech Symbolism, Andrej Belyj, Otokar Březina, Theory of Symbol and Symbolism, Theurgy, the Sence of Art.*

***Contact:** University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, e-mail: jan.vorel@osu.cz*

### Úvodem

Na následujících stranách se budeme věnovat té etapě ve vývoji symbolistického hnutí v ruské a české literatuře, která je konkrétně v ruském literárněhistorickém kontextu nazývána etapou teurgickou (o významu a chápání slova teurgie viz níže). V ruské filozofii a literatuře jde v tomto ohledu především o Vladimíra Solovjova, Pavla Florenského, Vjačeslava Ivanova a Andreje Bělého. V literatuře české si pečlivou pozornost zasluhuje především myslitel a básník - Otokar Březina. Studie bude ovšem zaměřena jen na Andreje Bělého a Otokara Březinu, kdy se zastavíme zejména u jejich esejistické tvorby, která je podle našeho názoru klíčem k pochopení koncepcí symbolistického umění obou tvůrčích osobností. Formou krátkých sond do jejich tvůrčího světa se pokusíme prezentovat esteticko-filozofický systém těchto dvou symbolistů par excellence. Celý výklad budeme následně orientovat směrem k hledání těsných souvislostí mezi jejich tvůrčími světy.

## Estetika mlad-symbolisty A. Bělého

Bělého snahy o uchopení závažných problému estetiky a filozofie symbolizmu se nejvěrněji odráží v jeho stati *«Основы моего мировоззрения»*, která vznikla v r. 1922 v období básníkovy pobytu v Berlíně. V ní se Bělyj už jako vyzrálý spisovatel a svěbytný myslitel pokusil dát svůj pohled na symbolizmus do širších souvislostí s dobovými dominantními myšlenkovými směry, ale na prvním místě hlavně, tak jako v esteticko-filozofickém traktátu *«О смысле познания»*, do souvislosti s učením Rudolfa Steinera, jehož věrným stoupencem a žákem se stal v jedné ze svých tvůrčích etap.

Úvodní odstavce této stati jsou věnovány otázce vidění a chápání světa. Ta se jako celek v autorově pojetí štěpí na další důležité podoblasti, jimiž jsou problém podstaty, stylu a příčinnosti: *«мировоззрение не есть только что (реализм, идеализм), но и как (гностический, или мистический, или логический идеализм и т. д.); и для чего (для рассудка, для жизненной практики, для себя, для других и т. д.)»*.<sup>1</sup> Poté následuje zamyšlení nad různými cestami směřujícími k uchopení světa, jimiž se v průběhu staletí kulturní lidstvo ubíralo a které jsou ve své podstatě založeny vždy na akcentaci jedné z výše uvedených podoblastí. Tyto úvahy pak Bělého orientují k formulování postulátů, které mají být v obecně myšlenkové rovině základními projevy symbolizmu. Cesta ke skutečnému, ničím nedeformovanému vidění světa vede u Bělého k postižení, k „abstrakci“ celku jako organismu složeného z dílčích vzájemně se prostupujících částí: *«Искомому мировоззрению ставлю императив; оно должно удовлетворять нас 1) гносеологически, 2) эстетически и 3) этически; если оно не удовлетворяет нас в одном только пункте, оно не мировоззрение. Мировоззрение – индивидуальный путь к целому, где целое – храм о многих дверях»*.<sup>2</sup> Jako příklad aplikace tohoto přístupu do praxe uvádí autor právě

---

1 БЕЛЫЙ, А. Основы моего мировоззрения. *Литературное обозрение*, 1995, № 4/5, с. 13.

2 Dtto, s. 14, 21. Zde Bělyj samozřejmě otevřeně přiznává inspiraci teoriemi V. Solovjeva (*«Тут я близок в задании к вопросу Владимира Соловьева: как возможно нам цельное знание»*. [Dtto, s. 14]). Jde zejména o Solovjevův spis *«Философские начала цельного знания»* (1877), v němž autor nazývá celostné poznání „svobodnou teosofií“, již lze docílit za pomoci souhrnu jevů mystických, psychických a fyzických.



symbolistické umění, v němž podle něho došlo k prolnutí estetiky a logiky, poznání se tak transformovalo v „estetickou emblematickou filozofického smyslu“: «мировоззрение в смысле всегда – эстетический феномен».<sup>3</sup>

## Umění

Bělého uvažování o symbolizmu a moderním umění zcela zřetelně spojuje, otázka smyslu a konkrétních cílů veškerého uměleckého tvoření. V návaznosti na poznatky týkající se obecných problémů lidského vědomí, poznání a kultury<sup>4</sup> dochází A. Bělyj k závěrům, že veškeré umění není ničím jiným než „tvůrčí činností lidské duše“, přičemž součástí této tvůrčí činnosti je samozřejmě i fenomén poznání a hledání smyslu. Jakákoliv tvorba jdoucí ruku v ruce s poznáním smyslu je tak činností opodstatňující lidské bytí. Umění přetavující obrazy života do obrazů s axiologickými dimenzemi a ukazující cesty k jejich realizaci má velmi blízko k fenoménu náboženství (je „předpokojem“ religiozního pohledu na svět zbaveného veškerého dogmatizmu), neboť jejich společným cílem je postupné přetvoření člověka a vytvoření zcela nových „forem bytí“: «...в искусстве есть живой огонь религиозного творчества; ...то, что начинается в искусстве, заканчивается в религии. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели: эти цели – преобразование человечества, создание новых форм».<sup>5</sup>

Rozhodujícím prvem v nazírání na svět prostřednictvím umění je tedy jeho další rozvoj jako paralely a stejně významného protějšku k teorii poznání: «Теория символизма в таком освещении одинаково изучает законы мифического творчества, как и законы мистического, эстетического и всякого иного творчества, не подчиняя эти законы эстетике, ни обратно: не подчиняя эстетику, например, религии. Она не противостоит ни науке, ни метафизике, ни религии, ни искусству, а только теории познания».<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> БЕЛЫЙ, А. Основы моего мировоззрения. *Литературное обозрение*, 1995, № 4/5, s. 21.

<sup>4</sup> Viz Bělého studie *Основы моего мировоззрения*.

<sup>5</sup> БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Смысл искусства, s. 125, 115.

<sup>6</sup> БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-

Každé skutečné umění je podle Andreje Bělého ve své nejhlubší podstatě symbolické, jelikož představuje organické spojení dvou pořádků, pořádku jevů vnějšího světa a pořádku živoucího vědomí. Toto spojení je tedy jednotou světa vnějšího a vnitřního a jeho smysl je pak možné odkrýt v metafyzice a mystice jako ukazatelích cesty ke komplexnímu přetvoření lidské bytosti a objevení nových forem bytí. V důsledku toho pak chápe Bělýj symbol jako interakci jeho tří následujících složek: 1) symbol jako obraz viditelné reality vzbuzující v našem vědomí určité emoce, 2) symbol jako alegorie vyjadřující ideový smysl obrazu (smysl filozofický, náboženský a společenský) a 3) symbol jako výzva k tvorbě skutečného života. Žádná z těchto tří složek ovšem nesmí převažovat nad druhou, naopak za jejich vzájemného spolupůsobení vzniká konečný symbolický obraz jako živoucí celek ve vědomí člověka. Z hlediska religiózní terminologie potom Bělýj tuto trojčlennou strukturu vysvětluje následujícím způsobem: «Трехчленное символическое построение: 1) образ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, преопределяющая и идею, и образ (слово, ставшее плотью)».<sup>7</sup>

Následně jde Bělému o to, jakými cestami lze docílit skutečného symbolického umění. V procesu hledání kořenů současné kultury, nachází spolu s Wagnerem a Nietzschem její ideální základy ve starověkém mysteriálním dramatickém umění, které představovalo stav prvotní jednoty všech uměleckých forem. Další osudy umění se ovšem ubírají ve znamení jeho nekonečné diferenciaci a rozpadu («Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечная их дифференциация...»)<sup>8</sup>. S cílem zabránit tomuto vývoji směřujícímu ve svých vnitřních důsledcích k roztržitosti lidské psychiky a rozpadu původně celostného pohledu člověka na svět, objevují se v dobové estetice tendence k opětovné syntéze všech uměleckých forem prezentované navenek postupnou revokací mystérií («...возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм»)<sup>9</sup>. Zde Bělýj poukazuje na fakt, že tato

---

250-02224-3. Смысл искусства, s. 126.

<sup>7</sup> Dito, s. 124.

<sup>8</sup> БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Будущее искусство, s. 142.

<sup>9</sup> БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Будущее искусство, s. 142.

revokace se ubírá chybnou cestou, a je bohužel redukována jen na vnějškové projevy. Aby byly tyto osudové omyly překonány, je podle Bělého důležité si uvědomit, že starověká mystéria měla ve své nejhlubší podstatě „živý religiózní smysl“.

Tento smysl je třeba znovu oživit a procítit, což ve svých konečných důsledcích bude znamenat vyvedení dobově pojatého mystéria a spolu s ním i celého uměleckého tvoření za hranice věd o umění a prolomit tak „začarovaný kruh“, v němž se dobová estetika se vši pravděpodobností pohybuje. Úspěšnost tohoto kroku je pro Bělého ukryta v pečlivém zkoumání a následném rozvoji a přetvoření světa lidského vědomí a vytvoření celistvého organismu kultury, tak jak o něm pojednával ve své stati *«Основы моего мировоззрения»*: «Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя. И единственная круча, по которой мы можем карабкаться, это мы сами. На вершине нас ждет Я. Вот ответ для художника: если он может остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой. Только эта форма творчества еще сулит нам спасение. Тут и лежит путь будущего искусства».<sup>10</sup>

Jedním ze stěžejních cílů současného umění se pro Bělého stávala jeho postupná kultivace tak, aby bylo schopno vymanit člověka ze zajetí mrtvých forem a mechanizované nutnosti, tj. překonat tento stav a napomoci zrodu takové lidské bytosti, která bude schopná v budoucnu zaujmout tvůrčí přístup ke svému životu, neboť umění znamená především tvoření života a živých forem. Umění tedy souvisí ve spisovatelově chápání přímo s „uměním žít“ a „žít potom pro něho znamená vědět a poznat, přičemž poznání života znamená na prvním místě schopnost uchovat veškerý život (vlastní, cizí, ale i život rodu, lidské společnosti a život kultury). Bezprostředním nástrojem jakékoliv tvorby je tak vědění. Zde je podle Bělého nutné uvědomit si základní provázanost těchto dvou prvků. Vědění odtržené od tvůrčího principu je vědění bez cíle – vědění „mrtvé“. Taková forma vědění bez tvůrčího elementu pak dominuje v dobové kultuře, což je jednou

---

10 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Будущее искусство, s. 143–144.

z nejvážnějších příčin její vleklé krize a hrozícího zániku: «Но не скажем ли мы тогда, что жизнь стала жизнью и что мы проснулись от тяжелого сна? Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидением о смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многоогромным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине – в привод к колесу. Как машина человек подчиняется законам необходимости... Дух говорит нам, что в нас творческое начало жизни. Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием. Свободная воля есть воля творческая. Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к жизни».<sup>11</sup>

Nové umění, v němž Bělyj podobně jako Wagner a Nietzsche staví na první místo dramatické a hudební formy, má význam „živé vody“, která „vynese uměleckou tvorbu pod oblaka a prozáří ji sluncem“. Tento akt „prozáření“ má pro Bělého v duchu křesťanských idejí platnost založení „Nebeského Jeruzaléma“: «И облака, озлащенные солнцем, являют нам новый град – Иерусалим вечносозидающей жизни».<sup>12</sup> Zde se tedy znovu autorovi otevírají dosud skryté a plně nepoznané souvislosti uměleckého tvoření s teorií hodnot: «Но теория ценностей есть и теория творчества. Это и есть теория символизма. Символизм – порывание души к свободе... Солнечный град новой жизни – Civitas solis, вот колоссальный, живой символ».<sup>13</sup> Tyto ideální představy pak vedou Bělého k pokusům nalézt v umění symbolizmu východiska z aktuálně kritického stavu kultury směřující k jejímu rozkladu a zániku a co nejlépe vymezit cesty k obrozené, organicky chápané kultuře (tyto pokusy označuje, podobně jako N. Berďajev ve svém traktátu *«Кризис искусства»*, termínem «борьба вырождения с возрождением»<sup>14</sup>).

---

11 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Театр и современная драма, s. 154.

12 Ditto, s. 155.

13 Ditto, s. 161, 162.

14 Viz БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s.

V esejistické a umělecké tvorbě Andreje Bělého lze nalézt vlivy myšlenkového světa Vladimíra Solovjova. Jako Solovjovův žák a věrný stoupenec (Solovjovovy spisy začíná intenzivně studovat v r. 1900) přejímá Andrej Bělyj od svého duchovního inspirátora především myšlenku pojetí umělecké tvorby jako *teurgie*, tj. myšlenku synergie estetické a religiózní sféry v novém umění s její tvůrčí sponou – vírou v bezprostřední schopnosti umělecké tvorby podílet se na přetváření světa. Téma religiózního smyslu umění se stává stěžejním v autorových četných uměnovědných studiích (viz např. «*Луг зеленый*», 1910 aj.). Bělyj je bytostně přesvědčen, že prostřednictvím estetických forem se před člověkem otevírá Absolutno, a že prohloubení estetických principů samo o sobě vede k proměně umění ústící v tvůrčí odkrytí a přetvoření samotných základních forem života: «Искусство – кратчайший путь к религии, ...творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество – теургию».<sup>15</sup>

Ztotožnění se s myšlenkami V. Solovjeva je patrné hned v prvních Bělého statích publikovaných na stránkách periodik, které se orientovaly na problémy současného umění. V časopise *Новый путь* (№ 1) byla v roce 1903 otištěna část dopisu A. Bělého adresovaného D. S. Merežkovskému, z něhož je zřejmé autorovo názorové sblížení s filozofickými postuláty V. Solovjeva. Bělyj zde hovoří o bližícím se přetvoření světa a člověka, o boji dobra a zla (Krista a Antikrista) v lidských duších a o zákonité nutnosti propojení země a nebe («небо опускается, а земля растет в небо»)<sup>16</sup>. Později Bělyj ve stejném časopise, a to v č. 9 z r. 1903, uveřejňuje stať s příznačným názvem «*О теургии*», která je mnohdy považována za „manifest ruského symbolistického hnutí“. Bělyj zde prohlašuje, že v dějinách lidské kultury právě nyní přichází epocha, kdy je lidstvo obdařeno schopností „rozšířit hranice svého duchovního života“. K tomu je ovšem podle něho nezbytné napomáhat kultivování a následnému znovuzrození „teurgického elementu slova“,

---

ISBN 5-250-02224-3. Кризис сознания и Генрик Ибсен, s. 215.

15 БЕЛЫЙ, Андрей. *Луг зеленый: Книга статей*. Москва: Книгоиздательство Альциона, 1910, s. 230.

16 Tuto myšlenku Bělyj později rozvíjí ve stati «*Настоящее и будущее русской литературы*»: «Наш путь, в соединении земли с небом, жизни с религией, долга с творчеством...». БЕЛЫЙ, А. *Луг зеленый: Книга статей*. Москва: Книгоиздательство Альциона, 1910. *Настоящее и будущее русской литературы*, s. 61.

tj. jeho vnitřní reality jako božsky čínorodé podstaty, která je zároveň „schopností jasného, religiozního tvoření – teurgie“. Skutečné umění je tedy vždy spojeno s teurgií, a tak je podle Bělého nutné prostřednictvím slova znovu „nalézt a naučit se vyjádřit těsné spojení Člověk – Bůh, Syn – Otec“. Příkladným vzorem básníka – teurga, básníka – proroka je Bělému slovo novozákonní tradice, slovo Ježíše, apoštolů a proroků. Slova tak tvoří „modlitbu“, ve které se umění setkává s mystikou, a právě toto setkání je podstatou teurgie: «...теургия воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы».<sup>17</sup>

Bělého tvůrčí experimenty se slovem, ovlivněné v tomto směru vedle učení V. Solovjeva i teoriemi R. Steinera, jsou tak ve své podstatě neustálým hledáním skrytého smyslu, prapříčiny jevů v „temném chaosu vnějších forem“, tj. hledáním skrytých souvislostí mezi tzv. „vnitřním slovem“ a jeho vnější zvukovou podobou a z toho vyplývající rovnováhy mezi živelností a duchovností<sup>18</sup>. „Vnitřní slovo“ se svou energií tak podle Bělého přechází ve „vnějškový zvukový projev“, a právě v průběhu tohoto aktu dochází k otevírání smyslu a postupnému zrodu „vědomí“ ve zvuku samotném. Slovo, které žije uvnitř každé lidské bytosti samostatným duchovním životem a které je tak vždy projevem ducha, se stává „Logem“ a „Logos“ se tak podílí na výstavbě každého zvukového projevu. V „Logu“ se podle autora pak skrývá „inspirativní kořen poezie“. Celková proměna člověka „vnějšího“ v člověka „vnitřního“, duchovního je ve své podstatě odhalením těchto skrytých vazeb. Z tvořícího umělce se tehdy stává „nositel vnitřního slova“. Touto cestou pak básník – teurg dosahuje nejvyššího cíle umění. Tímto cílem je nalézání podstaty bytí skryté podstaty bytí skryté pod povrchem všech věcí a „obnažení srdeční krajiny světa ukryté pod pokrývkou bohyně Máji“.

Ve stati «*O meypзuu*» se dále Bělyj v souladu s učením V. Solovjova pokouší formulovat myšlenku duchovního, psychického, fyziologického a fyzického přetvoření současného člověka, který se stane „prvním stupněm na cestě k Bohočlověku“. V lidském podvědomí (podobně jako V. Solovjov a později i C. G. Jung) vidí Bělyj „uzel, jímž je každá lidská bytost spojena s božstvím“.

---

17 БЕЛЫЙ, Андрей. *Арабески*. Москва: Мусагетъ, 1911, s. 122.

18 Zde jde rovněž o zřejmé vazby na teorie W. von Humboldta, A. Potebni a o daném problému podobně uvažujících myslitelů.

Cestu takové vnitřní proměny, kdy člověk vidí a vnímá sám sebe jako malý vesmír, jenž je součástí většího celku (viz také např. učení gnostiků, Origena aj.), a kdy, ocitaje se mimo čas a prostor, slyší dávno zapomenutou hudbu<sup>19</sup>, označuje autor termínem «воздушный путь»: «...когда в восторге стоишь среди шумящих деревьев, охваченный чувством вознесенности над историей, потому что время свернулось, и все, что было, что есть и что будет – все слилось в давно позабытую вновь зазвучавшую музыку, и этот закон – дверь из мира к тому, что за миром. Стоишь с разведенными руками и прося не за себя, не за близких, не за родину, а за весь мир...».<sup>20</sup>

Z pozdějších spisů a statí (např. «Символизм как миропонимание», 1903) je patrné, že Andreje Bělého v rámci solovjovovského syntetizmu stále více zajímá spojení cílů nového umění a evoluce lidského poznání. Jde především prostřednictvím tohoto svazku o nalezení nových způsobů vnímání a vyjadřování a dosažení stavu bytí, kdy umělecké obrazy budou nejen evokovat pocit krásna, ale budou současně sloužit i jako prostředek poznání a rozvíjet tak v člověku schopnost vidět v každodenních projevech života jeho „teurgický smysl“. Umělecké tvoření je tedy přímým pokračováním tvoření kosmického. Manifestace „tajných znaků v přírodě“ rodí potřebu znovupoznat, pochopit a umění se tak postupně stává jakousi oporou či „funkcí“ teurgie, jejímž konečným cílem je splynutí mikrokosmu s makrokosmem.

## Slovo

Cestou k celkové obrodě kultury je pro Bělého zaměření na fenomén slova představujícího ve své podstatě nejbytotnější základnu bytí a „klíč k odemykání světa“<sup>21</sup>. Své úsilí o „renesanci slova“ Bělýj výstižně formuloval v jedné ze svých

---

19 Zde se opět setkáváme s fenoménem hudby, která je v Bělého pojetí podobně již dříve A. Schopenhauerem definována jako vrchol všech umění, živelná magie, jako ideální vyjádření symbolu atd.

<sup>20</sup> БЕЛЫЙ, А. О теургии. *Новый путь*, 2005, № 9, s 120, 122.

<sup>21</sup> Abychom Bělého uvažování v této problémové oblasti lépe pochopili, je nutné upozornit na skutečnost, že se jím v ruském filozofickém kontextu zabýval vedle již zmiňovaných osobností (V. Solovjev, P. Florenský aj.) i další významný ruský myslitel A. F. Losev.

studii nesoucí příznačný název «*Магия слов*», kde vymezuje podstatu obrazné („živé“) řeči umění jako „slovní magii“, jejíž prostřednictvím se tvořící člověk snaží vyjádřit nevyjádřitelné dojmy, vzniklé působením okolního světa na jeho svět vědomí. Živá řeč je tak vždy jakousi „hudbou nevyjádřitelného“. Tvůrčí slovo vytváří nový, „třetí svět“ – „svět zvukových symbolů“, které osvětlují všechna tajemství vnějšího světa i tajemství světa uvnitř bytosti nazírající tento vnější svět: «В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с ессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый третий мир – мир звуковых символов... мир внешний проливается в мою душу, мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я – слово и только слово».<sup>22</sup>

---

V Losevově myšlenkovém systému hraje slovo důležitou úlohu v poznávání světa. Dochází v něm totiž k odskrytí či projevu tří základních „živlů“: 1) smyslové reality, 2) jejího chápání a 3) fyzicko-fyziologicko-psychologické fakticity nesoucí s sebou toto chápání reality. Hlavní úlohu zde pak hraje živel prostřední, tj. porozumění jako „aréna setkání dvou energií, objektivní (vnější realita) a subjektivní (lidské vědomí)“. Způsob jakým slovo odráží realitu, tj. cestou porozumění – setkání objektivního a subjektivního v jazyce, dochází skrze její specifické umělecké zpodobnění jako způsobu symbolizace k nejbytotnějším projevům osobnosti tvořícího člověka. V tomto smyslu pak samotná umělecká tvorba představuje „osobnost jako symbol a symbol jako osobnost“<sup>21</sup>. Losevovy úvahy o přímé souvislosti slova s faktem porozumění a jevem zrodu osobnosti tvořícího člověka pak v obecné rovině zcela jasně korespondují s úvahami Bělého. Na základě faktů uvedených v předchozí části práce jsme měli možnost poznat, jakou roli hrají v Bělého esteticko-filozofickém uchopování světa právě lidské vědomí, osobnost a jejich postupné konstituování v kontextu kultury. Vždy, když hovoří o smyslu a podstatě díla určitého spisovatele, dostává se do centra jeho zájmu svět vědomí jako hlavní princip uměleckého tvoření. Konkrétním příkladem tohoto tvrzení mohou být třeba Bělého úvahy o poezii jeho generačního souputníka a blízkého přítele A. Bloka. Zdůrazňuje v nich fakt, že cesta vedoucí „ke smyslu múzy básníka“ je především cestou pochopení jeho „organizujícího centra sebeuvědomění“ umožňujícího: «...нащупать сердце его поэтического организма и пережить это сердце в биениях личной жизни его..., понять организующий центр самосознания Блока: его *само* или *Атман*, действующий сквозь личность».<sup>21</sup> *Памяти Александра Блока*. Санкт-Петербург: ВОЛЬНАЯ ФИЛОСОФСКАЯ АССОЦИАЦИЯ, 1922, s. 6, 7.

22 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-



Existence světa je v Bělého pojetí podmíněna existencí slov. Zde přirozeně navazuje na hermeneutický přístup rozvíjený už kdysi romantiky a nově koncipovaný filozofy druhé poloviny 20. století. Svět je podle Bělého vytvářen v slově s pomocí „zvukových symbolů – metafor“ („metaforu“ chápe jako „paměť prvotního mýtu“). Jestliže každé slovo je především zvuk, pak Bělýj vidí jako zásadní moment při utváření slov „vítězství vědomí (JÁ) v tvorbě zvukových symbolů“. Takto nazíraný pojem „zvuk“ představuje sám o sobě „nedělitelnou, neměnnou a všemocnou entitu“. Ze zvuku teprve vznikají obrazy, rytmy, celý nový svět: «...всякое слово есть звук. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира. Мое я, оторванное от всего окружающего, не существует вообще; мир, оторванный от меня, не существует тоже; я и мир возникают только в процессе соединения их в звуке... Слово – символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступному моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем, ...звук соединяет пространство со временем... пространственные отношения он сводит к временным... звук есть объективизация времени и пространства».<sup>23</sup>

Intence umění produkovat obrazy, jejichž podstatou je schopnost tvořit kvalitativně i kvantitativně nové slovní, a tedy přirozeně i životní vztahy, je neomylný ukazatel toho, že „kořen utvrzování síly tvorby v slovech je v člověku ještě stále živý“. Člověk „vyzbrojený štítem slov“ pak má schopnost vytvářet sebe i okolní svět. Slovo se stává prostředkem vzkříšení dávno ztraceného smyslu a aktem „zaklínání světa“: «слово есть заклятие вещей; слово есть призыв и вызывание Бога... Когда я говорю я, я создаю звуковой символ; я утверждаю этот символ как существующий; только в эту минуту я создаю себя.<sup>24</sup> И потому-то новое слово жизни в эпоху всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак, нависающий над нами. Мы еще живы – но мы живы потому, что

---

250-02224-3. Магия слов, s. 131.

23 БЕЛЫЙ, Андрей. *Символизм: Книга статей*. Москва: Мусагет, 1910, s. 430.

24 Dtto, s. 440.

держимся за слова. Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка жива. Мы живы».<sup>25</sup>

Bělého uvažování o fenoménu slova má velice blízko k jeho teoriím kultury spjatým s růstem a vývojem vědomí, představujícím cestu k odkrývání smyslu, tj. cestu k jakési skryté, „prvotní významovosti“. Vývoj světového prostoru se dosud odehrává cestou postupné decentralizace a fragmentarizace lidského bytí. V jeho pojetí je tedy evoluce viděna jako proces postupného oddělování lidského vědomí od prvotní jednoty a je rozdělena do tří etap. Etapa první představuje „stádium Ráje“ a je právě oním scelením vědomí a kosmického bytí. Další etapu evoluce kultury je možné spatřovat v okamžiku, kdy dochází k vytváření obrazů (Bělyj tento okamžik nazývá „procesem kypění“). Tato etapa se pak vnějškově projevuje vznikem symbolů, mýtů, náboženství a představuje stadium přechodné. Třetí etapa je charakteristická zrodem „myšlenek předmětů“ – pojmů ve skupenství „tvrdých forem ledu a kamene“ (negativních projevů života vedoucích ke smrti), které jsou pro slovesného umělce „metaforami tohoto světa“. Pozitivní energii naopak reprezentují živly vody a ohně, které symbolizují rozpuštění v celku.

Záchranou před, obrazně řečeno, „zkameněním“ či „zmrznutím“ živoucích forem je cesta znovunastolení jednoty mezi bytím, obrazy a pojmy. Zde se Bělyj přitom znovu odvolává na myšlenkový svět Rudolfa Steinera, zejména na dříve již několikrát zmiňovaná tři stádia vývoje lidského poznání: imaginaci, intuici a inspiraci, pojmy, které ze Steinerova filozofického systému převzal a dále organicky rozvíjel.

Na počátku tvůrčí cesty vedoucí k obnovení celistvosti stojí čtení a pochopení slov, obrazů a symbolů tak, aby byla překonána tragická antinomie „kosmické skutečnosti“ a „zdánlivé skutečnosti světa“. Takovou činností je prvopočáteční orientace na zvukovou stránku slova, která v sobě nese především snahu nalézt právě zde podstatu slov, obrazů a symbolů a objevit „rajský prajazyk“ – zosobněnou jednotu zvuku a bytí, nositele smyslu. Bělému jde tak

---

25 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Магия слов, s. 142.

především o to dodat slovům prostřednictvím takového vnímání a chápání jejich esoterický podtext a vytvořit slovo jako symbol jdoucí za hranice jemu dosud dané. Spojení smyslu obrazu a zvuku v jediný celek – „zvukoobraz“ vede nakonec ke zrození vědomí slova. Odhalení významu zvuků, tajemství obrazů, čtení a pak zejména tvoření „promlouvajících forem“ vede k odkrývání pravdivé kvality věcí a přiblížení ke skutečnosti „par excellence“. V takto realizovaném tvůrčím aktu se potom otevírají „dveře za danost“, domnělou skutečnost a hranice pouhého zdání. Zde se sjednocují obě člověku zatím odcizené podoby reality (daná a transcendentní), v nadsubjektivní a nadobjektivní skutečnost“. Umění přečíst jednotlivé zvuky má pro Bělého bezprostřední význam odkazu na „jazyk jazyků“ a naplňuje ho vírou v „druhý příchod Slova“ na Zemi. V souladu s učením Rudolfa Steinera posléze dochází k následujícím závěrům. Lidské tělo je proniknuto rytmy a harmonickými pulsacemi „éterického těla“. Vše, co bylo, co je i co teprve bude, je odedávna věčně ukryto v materii. Toto tajemství lze bezprostředně evokovat a učinit ho živoucím prostřednictvím „paměti o paměti“, což je podle Bělého moment rozpomínání se na „mimiku starého prapůvodního světa“, na „rytmus života myšlenky a rytmus zvuků – slov“. Tato cesta tak povede k překonání tragického rozštěpení slovesnosti – „tragédie myšlenky bez slova“: «...мыслить – вести разговор с существом, воспоминанье о коем – понятие; в начале нам слово и мысль: но до начала еще – наша память. Мы не мыслим, мы помним; и мы называем какой-нибудь термин; за термином – мрак, пустота, – Ding an sich или res (все почтенности онтологии, о которой мы путного слова сказать не умеем). Так вспомним же? И память о памяти спит; память в нас коротка: вспомним термин; и – только... Образ мысли есть единство; преодолеть раздвоенье словесности – значит: преодолеть и трагедию мысли без слова; и вспомнить, что есть *память о памяти* – или сложение речи: творение нас и всего, в чем живем, потому что звук речи – есть память о памяти... Да будет же братство народов: язык языков разорвет языки; и свершится второе пришествие Слова».<sup>26</sup>

Na předchozích stranách jsme se pokusili alespoň v několika základních

---

26 БЕЛЫЙ, А. *Глоссолалия – поэма о звуке*. URL: <[www.rvb.ru/belyi](http://www.rvb.ru/belyi)> [citováno 30. 5. 2006], s. 46, 47, (po izd. БЕЛЫЙ, А.: *Глоссолалия – поэма о звуке*. Томск: Водолей, 1994).

momentech nahlédnout do myšlenkové a tvůrčí „dílny“ Andreje Bělého, spisovatele a myslitele, spolutvůrce ruského symbolizmu. Poznali jsme, že jeho koncepce symbolizmu není jen ryze estetickou teorií, ale že v sobě zahrnuje i širší významový eticko-filozofický duchovní kontext: «Символистическое течение современности, если оно желает развития и углубления, не может остаться замкнутой школой искусства; оно должно связать себя с более общими проблемами культуры; переоценка эстетических ценностей есть лишь частный случай более общей работы – переоценка философских, этических, религиозных ценностей...»<sup>27</sup> Tento fakt je bezprostředně dán nejen charakterem dobového myšlení, ale i značnou šíří Bělého erudice a jeho všestranným myšlenkovým zaměřením. Dominantním momentem Bělého uvažování o umění je tedy již několikrát zdůrazňovaný pojem „syntetizmu“ ve všech jeho významových aspektech a projevech.

Ve svých esejistických a uměleckých dílech dále poukazuje Bělyj především na nejzákladnější a neopomenutelný fakt celé své symbolistické estetiky – první a zároveň poslední cíl umění, jímž je podle něho *celkové přetvoření života a kultury*: «...искусство – не только искусство; в искусстве скрыта непроизвольно религиозная жизнь. Последняя цель культуры – пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество кует ценность. Такое внутреннее освещение человеческого прогресса (его переоценка), придавая ему органическую целостность, превращает самое понятие о прогрессе в понятие культуры... идеал красоты – идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преображению личности; Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и ее законодатели; этика у них переходит в эстетику, и обратно...»<sup>28</sup>

Umění tak pro spisovatele představuje „geniální poznání“, přičemž právě tato

---

27 БЕЛЫЙ, А. *Символизм: Книга статей*. Москва: Мусaget, 1910, s. 8.

28 БЕЛЫЙ, А. *Символизм как миропонимание*. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Проблема культуры, s. 23.

genialita vede k bezprostřednímu rozšíření hranic a forem vidění a poznání světa. Symbolismus jako metoda a způsob realizace tohoto základního předpokladu se vyznačuje usilovnou snahou propojit aspekty nadčasového věčného světa platónských idejí s časoprostorovými aspekty bytí, zobrazovat a vyjadřovat tyto ideje uvnitř uměleckých obrazů: «Искусство есть гениальное познание. Гениальное искусство расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяется вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое символистическое познание идейно».<sup>29</sup>

Primárním úkolem symbolizmu je podle Bělého pochopit a osvětlit nejhlubší protiklady a problémy současné kultury. Jednou z možných cest k tomuto pochopení je pohled na lidskou kulturu jako na jeden velký celek. Její jednotlivé etapy se svými charakteristickými projevy tak prostřednictvím takového pohledu na věc nepředstavují pouze úlomky „mrtvých forem“, ale skutečně živoucí obrazy či mody bytí jako svědectví o cestě vědomí a kultury k plnějšímu sebeuvědomění a sebepoznání: «...в символизме есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как средневековье, – оживают...»<sup>30</sup>

Takový organický pohled na světové kulturní dědictví jako na hledání v toku a nekonečném střídání jednotlivých kulturních epoch jedinečné „světlé linie“ nás odkazuje k tomu, abychom Bělého estetické a gnozeologické pojetí světa chápali jako specifickou cestu za osvětlením záhad našeho pobytu ve světě. V esteticko-filozofických teoriích Bělého, v jeho chápání symbolizmu proto na prvním místě vždy stojí otázka smyslu, použijeme-li terminologii samotného autora, otázka „emblematické smyslu“. Problém smyslu a jeho nalézání jak v dílčích artefaktech, tak i v širších kulturních celcích vidí Bělyj v jeho bezprostředním propojení s teorií hodnot. Každý jednotlivý ale i celkový smysl určený hodnotou

---

29 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Символизм как миропонимание, s. 246.

30 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Эмблематика смысла (Предпосылки к теории символизма), s. 26.

napomáhá překonání „ostrých hran teoretické filozofie a vědy vůbec“ («...наука есть систематика всяческого незнания»<sup>31</sup>). Jde tedy o celkovou dynamizaci našeho pohledu na svět a následného zrodu či odhalení jeho tvořivé podstaty. Naše vidění a chápání světa tak prožívá zásadní proměnu, stává se tvorbou, filozofické a ostatní vědecké systémy nabývají v tomto dynamizujícím aktu symbolický smysl, který reflektuje nejzákladnější hodnoty a smysl samotného života: «...сама же теория знания в своей метафизической форме есть ликвидация твердынь чистого разума; в результате такой ликвидации мировоззрение как теория переходит в творчество».<sup>32</sup> Poznávací hodnota ukrytá v umění tedy vede k vytváření idejí – obrazů, jejichž uvědomění představuje teprve reálnou podstatu dané věci, její „objektivní realitu“.

Ve své knize statí «Арабески» z r. 1911 Бěлыj píše, že základním rysem a podstatou symbolizmu je zjevná snaha používat obraz skutečnosti jako prostředku pro vyjádření vnitřních obsahů prožívaných vědomím. Přímá závislost těchto vnějších a bezprostředně viditelných obrazů na vnitřních procesech odehrávajících se ve vědomí přenáší těžiště zájmu umění od obrazu ke způsobům jejich niterného prožívání. Daný obraz – symbol se tak stává jistým „modelem“ světa vnitřních prožitků vědomí a metoda symbolizace těchto prožitků prostřednictvím takových obrazů představuje skutečný symbolizmus. Tuto problematiku viděl podobně i další z „mladších symbolistů“ – Ellis: «Символ – веха переживаний, это условный знак, говорящий: *Вспомни о том, что открылось тебе тогда-то, о чем грех рассуждать и смешно спорить...* Иногда символ говорит: *Я помогу тебе вспомнить и снова пережить это.* Так я смотрю на свой собственный символ – золотое руно. Это условный знак, это рука, указывающая, где вход в дом, это фонограф, кричащий: *Встань и иди...* но содержание этого символа дает мне мой интеллект и моральный инстинкт, который развит раньше, чем я придумал символ руна».<sup>33</sup>

---

31 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Эмблематика смысла (Предпосылки к теории символизма), Dtto, s. 29.

32 Dtto, s. 36.

33 ЛАВРОВ, А. В. Миф – фольклор – литература. Ленинград: Наука, 1978, Мифотворчество аргонавтов, s. 140–141.

Každé umění je tedy podle Bělého ve své nejhlubší podstatě symbolické. Jím vytvářené obrazy jsou vždy sjednocením formy, způsobu, prostředku se „znějícím prožíváním duše“ («соединение слов с плотью...»<sup>34</sup>): «В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм – это метод изображения идей в образах. Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскирован (классическое искусство), то явен (романтизм, неоромантизм). В искусстве всегда есть нечто соединяющее. Здесь берется момент, когда раздвигаются складки мировой паутины: то, что было внешним, перестает им казаться. Сопоставление предметов или частей его с другим предметом возводит данный предмет в нечто третье. Это третье становится отношением, соединяющим многое в одно, то есть символом».<sup>35</sup>

Symbol tak pro Andreje Bělého a samozřejmě i pro většinu ostatních symbolistů nikdy nepředstavoval pouze „technologický“ prvek v tvorbě textů, ale především jakýsi „univerzální“ prostředek či klíč k chápání a kvalitativnímu přehodnocení reality, prostředek dovolující paralelní bytí obrazu či věci ve dvou existenčních modech: reálném a transcendentním. V Bělého estetice se tato skutečnost projevuje např. ve vytvoření souběžných světů v prostoru jeho básnických a prozaických děl.

Symbolické umění je především esteticko-filozofickou projekcí lidské cesty ke stále vyšším a kvalitativně hodnotnějším projevům bytí. Ve většině Bělého esejistických a uměleckých textů se právě v souvislosti s jeho snahou o zachycení

---

34 Zde vidíme v Bělého estetice jeden z dalších symptomů, na jehož základě lze jeho symbolismus označit za „symbolismus realistický“. S takovým vztahem symbolistů k realizmu jsme se již dříve setkali v souvislosti s tvůrčí koncepcí Vjačeslava Ivanova. Tyto poznatky lze proto ještě doplnit o citace z některých esejistických prací Andreje Bělého: «Символизм и реализм – два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба эти метода совпадают, как совпадают две окружности в одной точке. Это точка совпадения символизма и реализма есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм. И обратно (...) Символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по-существу». (БЕЛЫЙ, Андрей. *Арабески*. Москва: Мусагеть, 1911, s. 397); «...художник всегда символист, символ всегда реален...» (БЕЛЫЙ, А. *Пенел*. Санкт-Петербург: Шиповник, 1909, s. 8).

35 БЕЛЫЙ, Андрей. *Арабески*. Москва: Мусагеть, 1911, s. 139.

a prožití této cesty setkáváme se symbolikou kruhu a pohybu po spirále, symboliku užívanou hojně v mytologických textech. Jejím prostřednictvím vyjadřuje Bělyj často motiv věčného návratu, cyklické regenerace, očisty a přerodu. Ideálním pohybem nejen člověka, ale i celých kulturních epoch v časoprostoru je nakonec pohyb po spirále, symbolizující nepřetržitý kruhový pohyb jediné nekonečné linie směřující vzhůru: «...если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг – вечное возвращение, кольцо возврата. Обе линии связаны друг с другом эллипсисом... В спирали совмещение прямой и круга... Разлагая движение спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая – спираль низшего порядка, то она, в свою очередь, разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец нанизанных друг на друга. (...) В спиральном путешествии души сквозь время замечаются периоды приближения к поверхности – периодические возвращения Вечности».<sup>36</sup>

Symbolismus tedy představuje pro Bělého první skutečný pokus nalézt a adekvátním způsobem vyjádřit přítomnost věčného, nekonečného elementu v prostoru, který je tragicky determinován časovostí a konečností. Vrcholem symbolizmu a prakticky i jeho nejzazší hranicí je naplnění teurgického principu v umění: «Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности».<sup>37</sup> V symbolizmu se skrývá jeho jedinečná poznávací hodnota. Prostřednictvím uceleného a organicky propojeného obrazného poznání dochází k tvoření forem myšlenkově koncentrovaných a pulsujících impulsy samotného života. Umělecká tvorba směřuje k odemykání „světového logu“ v nitru lidské bytosti a lidského společenství, jež jsou cestou této symbolické jednoty dovedeni zpět ke svému „duchovnímu zřídlu“. Touto cestou prohloubení a očištění bytí se podle Bělého následně přibližuje poselství zjevovaném křesťanskou Apokalypsou – biblickým

---

36 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Символизм как миропонимание, s. 252.

37 Dtto, s. 253.



textem, který se v duchovním klimatu ruského symbolizmu dočkal své skutečné renesance: «Символическое единство есть единство ряда познаний в ряде творчеств; но уже при метафизическом определении этого ряда мы раскалываем единство. Все то же единство венчает лестницу творчеств, являясь нам в образе и подобии человека; вот почему лестница человеческого творчества оканчивается уподоблением человека этому единству; говоря языком религий, творчество ведет нас к богоявлению; мировой Логос принимает лик человеческий; вершина творчества указывается словами Апокалипсиса: *Побеждающему дам сесть со Мной на престоле Моём, как и я победил и сел с Отцом на престол Его*».<sup>38</sup>

### **Konstanty Březinova symbolizmu**

Chceme-li hlouběji proniknout do tvůrčího světa českého symbolisty Otokara Březiny a poznat jeho pojetí symbolizmu jako zásadního principu uměleckého tvoření, jsme nuceni vycházet především z jeho básnických esejů („Hudba pramenů“, „Skryté dějiny“ aj.), bohaté korespondence s přáteli a významnými tvůrčími osobnostmi přelomu století, která v žádném případě nepostrádá svébytnou uměleckou formu, a v neposlední řadě samozřejmě i z jeho básnických sbírek. Na podrobného základě studia těchto pramenů se tedy pokusíme vytvořit ucelenou představu o Březinově estetice.

### **Smysl umění**

Začněme tedy Březinovými úvahami o smyslu umění a poslání básníka. V umění podle Otokara Březiny „dřímá mystická síla“ a jeho dějiny jsou „dějinami lidské duše“. Umění obklopuje člověka novým tajemným světem, do kterého vstupuje svým duchem. Březinova představa o slovesném umění je snem o „senzitivní literatuře“, která je plná „vnitřního života“, „oživená duší“, podávající život ne v jeho vnějších formách, ale postihující „tajemné jádro věcí“ – duši, která je podstatou všeho a která se

---

38 БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 s. ISBN 5-250-02224-3. Эмблематика смысла (Предпосылки к теории символизма), s. 52.

dá „tušiti pouze uměním“: „Nejde mi o to, abych čtenáře bavil, umění, jak dneska je cítím celou svou duší, není a nebude pro potravu davu; moderní báseň zavírá určitý komplex myšlenek, obrazů, nálady, barev, již prožije, vsaje, otiskne v sobě jen duše příbuzná, schopná meditace, vzletu a nadšení; každé slovo, každý obrat, každý obraz musí být studován, odhadnut, odkryt, ochutnán, vážen, pojat. Jako byl umělcem v inspiraci fixován, prohlouben, v mozaiku rytmů zasazen. (...) nám, kteří tvoříme, musí státi se umění fixní ideou, s níž leháme, spíme a vstáváme, žijeme, pohybujeme se, vnímáme; jen tak, zesíleným tímto interním životem, obráceným v jediný Kruh, rozpadne se před námi ztuhlá pečeť neznámého a promluví myšlenka“.<sup>39</sup>

Ideál skutečného básníka se pro Březinu skrývá v osobnosti obdařené jasem a intenzitou životní vize, jemností smyslů, něhou citu, jistotou duchovního zraku pro věci, které nejsou z tohoto světa, hloubkou intuice pro přírodní dění, mocí nad jazykem, radostí nových objevů ve formě, odvahou i skvělostí snu, osobnost „rysů zjemnělých dlouhou duchovní prací“ dovede číst „tesknotu zajaté duše“, tíhu poznání, „rezignaci osamění i světelná znamení věčnosti“. Předpokladem pro vytvoření skutečného básnického díla je schopnost „dokonale zářícím slovem“ vyjádřit cit, myšlenku, které pronikají do podstaty věcí, mají svůj vlastní život nezávisle na časovosti a nikdy neztrácejí svou „magickou moc“ iniciovat nová poznání a skrytě v toku pracovat, „aby člověk lépe rozuměl člověku a učil se ho milovati“: „...jen velké umění a velká láska (což je konečně totéž) dovedou sestoupiti tak hluboko k pravdě a v tazích, chvějících se ještě životem, postřehnouti záření duše, zrající pro věčnost. Neboť počínáme člověka v duchovní jeho pravdě viděti teprve tehdy, až když ho milujeme“.<sup>40</sup>

Cíl nového umění je pro Březinu totožný se smyslem kultury, dějin a myšlenkových evolucí: s posláním lidské duše projevit se v celé své nadpřirozené kráse, přispět k vytvoření ideálního, jemného a hlubokého umění, které odkrývá její dosud neznámé souvislosti s prapodstatou Kosmu, umění umožňující procítit „závrať jejích tajemných hlubin, pravdu, která dřímá, utajená, v mohutnostech duše“ a čeká na své „probuzení“. Básníkovou ambicí je rovněž učinit toto umění „výmluvným hudbou“, schopným reflektovat stavy a prožitky,

---

<sup>39</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 268, 272.

<sup>40</sup> Dtto, s. 268, 1132-1133.

kteře unikají slovu, umožňujícím setrvání „echa myšlenek“ v duši a kultivovat v něm lásku k „Tajemnému“. Poezie musí věřit v transcendentní smysl života, neboť všechny nejvyšší myšlenky jsou ve své podstatě „motlitbami“. Umění má podle Březiny také vážný „význam psychologický“, vztahuje se k poměru duše k duši jako transcendentních předmětů. Vše, co proběhne v naší duši, odpovídá člověku dosud neznámé proměně transcendentních energií, jedno tak vyžaduje druhého v závratné polyfonii Vesmíru. V uměleckém díle žije jako magická skutečnost život samotného tvůrce - jakási „duchovní esence“ okamžiků, kdy tvořil, umělecké dílo je podle Březiny doslova „magnetizováno srdcem“ umělce: „Proto se („tvůrce“, pozn. J.V.) dívá jinak na včerejšek a jinak na dnešek; v jeho duši se ustavičně jasně. Jeho včerejší pravda neubíjí pravdu dnešní, ale jeho pravda je prohloubená, nově osvětlená, v novém okolí a v nových vztazích pozorovaná pravda včerejší. neboť duše mistrova hoří žízni po světle. (...) Má oči skutečně plné světla. Jeho láska může se třásti větry, ale nemůže zhasnouti, poněvadž prýští z jednoho zdroje s jeho životem. A nádhernými obrysy platónské ideje prozařuje teskným vadnutím pozemských barev do jeho duše věčná pravda.“<sup>41</sup>

## Syntéza

S ruskými mladosymbolisty Březinu beze vší pochybnosti spojuje také nazírání na umění v duchu syntézy (viz solovjovovská Všejednota) a teurgie. Tak jako v esejistické a umělecké tvorbě Andreje Bělého, Vjačeslava Ivanova a Alexandra Bloka, lze totiž i v estetických koncepcích Otokara Březiny nalézt bezprostřední vliv filozofického systému Vladimíra Solovjova. O podrobném obeznámení se s touto významnou osobností nejen ruské, ale i světové filozofie svědčí celá řada odkazů a zmínek například v básníkově korespondenci (viz výše). Následující řádky podle našeho názoru řečené jen potvrzují.

Úkolem poznání je stejně jako pro Vladimíra Solovjova i pro Otokara Březinu poznat *jednotu* z mnohotvárnosti jevového světa a pochopit, že v hlubinách každého individuálního vědomí leží celý vesmír, že každá lidská bytost je bezprostředně ukotvena v absolutnu, čerpá odtud duchovní energii a ve svých hlubinách se přímo

---

<sup>41</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 357.

účastní na vytváření jeho „dějin“. Takto pojaté individuální vědomí potom Březina nazývá „vědomím duchovní jednoty“. Smyslem moderního světa je nutnost nového stavu víry v transcendentní, kosmickou „jednotu“.

Podobně jako Solovjov nazírá i podstatu a smysl jakékoliv umělecké tvorby. Umělec v okamžiku tvoření proniká hluboko k podstatě světa a uvědomuje si svou „tajemnou jednotu“ – duchovní jednotu, která nemá hranic, která přechází do neviditelných prostor, pramení z celého světa a šíří se do kosmu. Každý umělec se tak navíc učí ze svého vlastního díla, ze svého duchovního, podvědomého tvoření poznává vnitřní zákony své vlastní bytosti, vstupuje do zcela nového vztahu s kosmem, jeho smysly začínají vnímat diametrálně odlišný a složitější „svět vibrací“, jeho obraznost získává svoji skutečnou významovost. Umění se tak stává „jednou z nejmocnějších metod poznání“, schopným vyjádřit řečí, celou polyfonií hlasů, jejímiž „nejhlubšími tóny je smrt a nejvyššími duchovní rozkoš, všemohoucnost a krása, „celou škálu jemných, zářících pravd, z nich každá má svou resonanci v celém stvoření, ve všech věcech viditelných, v dějinách tvorstva, člověka, lásky a srdce“. Pod všemi tóny této polyfonie se skrývá celý svět nevnímání našemu poznání, avšak „tajemným kruhem“ se sjednocující s vyššími duchovními světy: „Z té příčiny umění, to jest schopnost nejjemnější řeči, přístupné v tomto vtělení, čím dál více poutá člověka poznávajícího a hledajícího života. Kdo studoval dnešní okultism a zjevy vyššího psychického života, pozná brzy, že doposud na zemi dosažené vidění obou světů dalo se od géníů uměleckých, kteří byli a jsou jedinými syntetickými duchy na zemi a přetrvávají odborné učence, zakladatele věr, přesné myslitele, tvůrce systémů...“<sup>42</sup>.

Konečným smyslem umění je příprava „syntézy všech syntéz“, hledání jednotícího „psychického větru“, „majestátní jednosti hmoty, o níž snili alchymisté“, hledání „světla, jehož zákon vystižený láskou dává umění permutace“: „...všechno v ideji, i to, co dnes nazýváme zlem a nesmiřitelným, přemoci a změnití v zlato, léčivé, magické zlato, které hledali velcí minulosti“<sup>43</sup>. Syntéza se Březinovi, jeví jako spojení mocí poznání a snu, vědy a poezie,

---

<sup>42</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Fragmenty, s. 193.

<sup>43</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 484.

vytvoření jednotného obrazu vesmírného dění, který bude odpovídat „věčnému prahnutí lidského ducha po harmonii a kráse“. „Skryté dějiny“ světa jsou částí vyššího systému dějin, které se rozvíjejí v kosmu, růst lidského ducha přímo souvisí s růstem „vyšších duchovních systémů“, s nimiž je spojen náš svět.

Člověk je podle Březiny jednotou v minulém, přítomném i budoucím, tajemně spojený s celým Kosmem. Lidstvo srůstá stále silněji v jediný organizmus, a tak lze v budoucnu očekávat okamžik, kdy bude harmonizováno „vyšším duchovním životem, něhou a laskavostí srdce, úctou ke všemu, co žije na zemi a spravedlností“, kdy se na zemi zrodí „duch spjatý s vyšším životem kosmu“. Z dnešního stavu bytí může člověk osvobozen pouze svým vnitřním přerodem, poznáním neviditelného světa, z něhož vyrůstá svět jevů a věcí: „Ale všechny reformy sociální, úsilí vizionářů a světců, šilenců a bytostí démonických, kteří dnes připravují nový svět, byly by marné, kdyby sociální vývoj nebyl provázen i čistším pohledem na život a věci, vírou ve spravedlnost světa duchovního, soucitným a laskavým vztahem po sobě toužících srdcí“<sup>44</sup>.

Solovjovovský „bohočlověk“ je Březinou chápán jako jediná bytost se stejným kosmickým osudem a stejným tajemstvím, jako jediná mystická jednota v miliónech, „neviditelný osvoboditel“, „člověk říše Ducha, mistr sil a srdcí, v němž ku svému vykoupení má dospět veškerý život země“, svobodný tvůrce a zákonodárce vlastního osudu. Každý další stupeň ve vývoji člověka, jeho „očištění“ je dán jasnějším uvědomováním si prvotní jednoty, jednoty vnitřního snu, mystickým rozšířením jediné bytosti „na tisíce bratří“, vzestup člověka, jenž se stal „věčně prýstícím zdrojem, jasnovidcem i magickým světem viděným, nesmírnou zahradou, v níž přebývá slunce“<sup>45</sup>: „...obraz člověka vysvobozeného Slovem a Láskou, vždy nádherněji vztyčující se z milionů, blíží se k nám z věků. Nesčíslnými zraky pohlíží v těžký sen věcí a uvidí konečně“<sup>46</sup>. V těsné souvislosti s tím pak chápe Březina i umění, které se takto pro „vysvobozeného člověka“ stává „jazykem“, jímž vyslovuje svůj „úžas z kosmu“, ztracenou a znovu nabytou

---

<sup>44</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 1249.

<sup>45</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Fragmenty, s. 193. Fragmenty, s. 190.

<sup>46</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 525.

vnitřní řečí: „Umělec kráčí k dokonalosti svého díla dokonalostí svého života. Všechny druhy umění jsou v podstatě jedno a totéž, malba, socha, hudba, slovo osvětlují se navzájem“<sup>47</sup>.

Nejvyšší hodnotou v umění je jednota ducha, „extatická duchovní polyfonie“, touha obsáhnout jediným pohledem všechny jevy života, „jasnovidecká intuice“, která dovede vytušit spojitosti i mezi těmi nejvzdálenějšími fakty, postihnout „chaotické vření jevů“, z nového vidění věci uvědomit si zákony, směr vesmírného vývoje a nabýt přesvědčení o duchovní jednotě všech věcí viditelného a neviditelného světa: „...všechny formy lidského úsilí, věda, politika, hmotná práce, náboženství, veškeré dílo vášně i snu, duchovní kázně a vzdoru, dílo jasného, po ostré disociaci pojmů toužícího intelektu i podvědomých, člověkem dosud nezvládnutých sil, všechno, co vytvořilo minulost a připravuje budoucnost, souvisí vzájemně tisíci vztahy a v hloubce, kam myšlenka se blíží s chvěním, vyjadřuje jedno duchové gesto...“<sup>48</sup>.

### **Teurgie (umění a slovo přetvářející svět)**

Jakákoliv tvorba (skryté dílo génia vědy, umělce i světce účastnícího se kosmického dramatu a v jediné bytosti dávajícího „procitnout celému rodu“) proměňuje podle Otokara Březiny život země, tvoří nové životní vztahy, nová spojení mezi živými bytostmi, přetváří lidské smysly, formuje a organizuje člověka, zasahuje mimo viditelný svět. Umění a umělecká tvorba je tedy nazírána jako víra ve vyšší duchovní entitu, které je podroben svět, jako „magická, uzdravující, divy tvořící moc, která se tají ve sjednoceném množství milujících“. Takový pohled tvůrčího umělce - myslitele a básníka na svět dovolí obejmout veškerý život, nalézt odpověď na věčné otázky týkající se posledních věcí člověka a pohlédnout na „gigantické drama kosmu“, na „tajemnou i tragickou krásu života, na budoucí „sjednocení duchů i spojení veškerého lidského díla na zemi“: „Tvořícímu člověku není třeba, aby psal mnoho knih; stačí jen žítí mocně až do hlubin věčnosti a smrti vlastní svůj život, v pravý čas říci pravé slovo, a když je toho třeba, míti odvahu k mlčení“<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 526.

<sup>48</sup> Dtto, s. 804.

<sup>49</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 1454.

V době, kdy je svět doslova zasažen „studnými materialistickými teoriemi“ a kdy se samo náboženství a víra otřásá ve svých základech, vidí Otokar Březina v umění hluboký význam a jedinečnou cestu k záchraně kultury. Jeho nazírání na skutečného umělce je, podobně jako u Solovjova a ruských mladosymbolistů, nazíráním na „umělce-Světce“: „Umělec měl by dnes přijít jako vítězný dobyvatel, pralesy myšlenek by měly hořet v plamenech na jeho cestě a krvavé požáry házet do hlubokých polárních nocí jeho severní záře a jeho hlas měl by vířiti jako cyklon vyvracející staleté stromy a sesouvající města uprostřed orgií. A všechny tváře měl by dosínava zastrašit láskou“<sup>50</sup>. Skutečným smyslem básníka je jeho poslání nejen jako básníka-spisovatele, ale i jako „mistra života a umělce“, který je tvůrčí ve všech rovinách své existence, který nejen zjevuje skrytou krásu světa, ale také sjednocuje vše kolem sebe. Básníkovým „snem“ je příroda ovládaná duší, která tak dává vše nejkrásnější v koncentrované podobě, očištěné vůlí, všemohoucí, jemný a dobrý člověk, génius a světec v jedné osobě, „magický titán Novalisův“, člověk na hony vzdálený Nietzscheho pojetí „nadčlověka“ (viz také Solovjovovy, Ivanovovy a Bělého osobité interpretace „nadčlověka“).

Všechno, co směřuje k přeměně našeho vztahu k hmotnému světu, k síle, čistotě, jemnosti a svobodě smyslů, je duchovní úsilí, které vede k jeho nazírání jako celku, úsilí duše zmocnit se tohoto světa a nikdy nekončící boj o krásu: „V dílech velkých milujících, jasnovidců a mistrů nabývá slovo národa magické moci: láme zakletí oddělující duchy, v jednotu rozechvívá srdce zjevením krásy, v oslnění věčnosti dává viděti pozemské věci“<sup>51</sup>. Slovo je pro básníka vysvobozovatelem a těžitelem srdcí, odhalovatelem tajemných chvění myšlenky a tmy smyslů, spojovatelem duchů, fenoménem formujícím chaos v zákon a krásu, připravujícím „nového člověka a novou Zemi“. Ovládnout slovo, vrátit mu tvůrčí moc a umění v jeho nejvyšší síle je podle Březiny „náboženskou inkantací, exorcizmem, motlitbou a čistým aktem“, slovo se stává „otvíratelem vyšších světů, slovem-činem, slovem-životem“: „Zasvěcení slova, věštecká zjevení hudby! (...) Zachvění štěstí, když duše dotýká se duše, nahá v extázi chóru! Hymnus věřícího množství sjednoceného, valící se jako bouře, strhující všechny překážky a opevnění, útokem ženoucí k valům věčného města! Polyfonie, v nichž

---

<sup>50</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 361.

<sup>51</sup> BŘEZINA, O. *Eseje*. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Slovo, s. 127.

všechny živly a bytosti nabývají hlasu a boj proti sobě pracujících vůlí smiřuje se v nebeských utišeních harmoniích<sup>52</sup>.

### **Renesance duše („Úplné, bytostné Já“)**

Podobně jako řada dalších představitelů symbolizmu uvažuje i O. Březina nad tím, co později jeden z významných představitelů moderní psychologie - C. G. Jung nazval *objektivním psychičnem, nevědomím a archetypy*. Umění tvoří vládu zákona na chaosem, most mezi světem viditelným a světem neviditelným, zrcadlí se v něm to nejkrásnější a nejvyšší, co lidé na zemi žijí, jistoty všech umění vycházejí z jednoho podkladu, jednoho snu, společných hlubin, kde se lidské duše vzájemně potkávají, kde mezi nimi není hranic a kde dochází k poznání tajemství věcí. Umění „tryská ze zdrojů, v nichž se odrážejí hvězdy druhého nebe“, je zesilováno „paprsky druhého slunce“. V každém člověku je podle Březiny zrak obrácený dovnitř k neviditelnému, zrak osvětlující minulé i budoucí, kterým jsme spřízněni v „jediné bratrstvo vidoucích a zasvěcených“: „Příšerně slavné zkušenosti tohoto zraku neuvědomují se v duši po čas života na zemi v celé smrtelné nádheře svého bohatství“<sup>53</sup>. Zastaven v rozpětí vnějším vstupuje člověk do hlubin a nalézá v duchovní sféře nových sil, aby mohl konati tu část věčného díla, která mu byla uložena...<sup>54</sup> Lidská duchovní bytost zůstává po celý život nezměněná, ve velké míře nezávislá na čase a prostoru a jen zčásti ovlivňuje vědomí.

Skutečná osobnost je ta, ve které se jediným způsobem odráží viditelný i neviditelný kosmos, jakékoliv duchovní potřeby a hodnoty se v lidské kultuře odpradávně formují a vznikají jen v souladu s ní. Obraz světa takto viděný chápe jako „umělecké dílo tvořené milióny bratří, ztělesnění gigantického snu, rozvíjejícího se věky“. Umělecká tvorba představuje pohyb ducha z hlubin, z nikdy nevysychajících zřídél a „tajných nalezišť“. Umělecká inspirace tryská z hlubin podvědomí, kde se profánní rozměr lidské existence spojuje s vyšším

---

<sup>52</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Dílo smrti, s. 107.

<sup>53</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Tajemné v umění, s. 8.

<sup>54</sup> BŘEZINA, Otokar. *Korespondence I*. Brno: Host, 2004. 1815 s. ISBN 80-7294-105-4, s. 1214.



životem kosmu: „Jen v zasažení proudu, který rozžehuje všechna slunce a rozvíjí země, který tvoří dějiny, zdvihá a vede davy, buduje a tříští říše. s oslňující nádherou pracuje v neviditelném a který v jediné bytosti dává procitnouti celému rodu, rozsvěcují se tvůrčí zraky a rozvazuje jazyk“<sup>55</sup> (...) „Celkové vědomí lidstva jest síla, které žádný génius však nedosáhl; je nepopiratelné, že tato síla vzrůstá a že jednou bude silnější nežli síla větrů, moří, proudů elektrických, probíhajících zemí...“<sup>56</sup>.

Ve svém eseji příznačně nazvané „*Zrcadlení v hloubce*“ hovoří Březina o pramenech poznání, k nimž je třeba sestoupit, o skryté příbuznost všech uměleckých děl dané jedinou zemí vnitřního vesmíru, která se zrcadlí v umění a v níž žije a na svém osvobození pracuje jediný duch. Jeho stopy, jeho společný rys dokonalosti a slabosti jsou podle básníka patrné již v prehistorickém umění, a samozřejmě i umění barbarském a ve všech uměních novodobých jako „otisk jedněch duchových rukou“. Z těchto společných rysů lze nakonec číst osvobozující „dogmata krásy“. Tvoření je tak jakousi obdobou snění, v němž se tvořícímu umělci jako obraz za obrazem promítá umělecké zjevení jedno po druhém do „vnitřního zraku lidstva“: „To jsou teprve okamžiky hodné početí krásy, chvíle, kdy tvůrčí duch smiřuje a tiší zmatená vření všech srdcí, dýchá všemi rty, jako v půdu seje do plamenů, určuje dílo pro tisíce rukou a za nesčíslné zraky do budoucnosti vidí. Dokud umělec nedošel na místa, odkud všechny cesty kromě jeho vlastní jsou mu neviditelné, daleko má ještě k své svobodě“<sup>57</sup>. Intuitivní ozáření skrytých duševních pochodů a sestup k nim je nezbytnou podmínkou umělecké tvorby, neboť ta největší dramata se odehrávají na dně duše. Umění, zejména pak lyrické básnictví, je nejvhodnější formou pro odemykání napolo vědomých hlubin, ozařovaných „tajemnými světly Neznámého“.

---

<sup>55</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Skryté dějiny, Jediné dílo, s. 63.

<sup>56</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8, s. 189.

<sup>57</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Skryté dějiny, Zrcadlení v hloubce, s. 74-75.

## Symbol a symbolizmus

S pohledem na strukturu lidské osobnosti je podle všeho spojeno i Březinovo pojetí symbolizmu a symbolu jako základních principů umělecké tvorby v moderní literatuře. Do řeči slov bylo podle jeho mínění přeložena mizivá část nejhlubších obsahů objasňujících smysl existence světa a člověka. Ty nejzávažnější z nich jsou ukryty v „symbolech bolesti a tušení světelných záplav, v symbolech síly a lehkosti, jejichž sladkost rozpaluje nekonečnou žízeň, v symbolech tajemného oddechu věcí, jejichž proměny odpovídají evolucioním naší vnitřní pravdy“<sup>58</sup>. Veškerá umění jsou podle Březiny podmíněna „zkušeností druhého zraku“, přičemž podobně jako u jiných symbolistů je hudba jediným druhem umění schopným hovořit „řečí plnou symbolů“, z nichž se každé slovo vrací z hlubin „sterým echem jediné odpovědi“. V eseji „*Krása světa*“ jako by zazněla naprosto přesná definice symbolického umění: „Krása světa je skrytá. Tisíce pohledů ztrácíme marně, poněvadž nedovedly uvidět svět v okresech jejího proměňujícího a očišťujícího záření. Neznáme celého bohatství vlastních svých krajin. Sotvaže v slunci svého poledne dovedeme se orientovat podle svého stínu o tajemných světových stranách“<sup>59</sup>.

Úkolem moderního umělce je pak uvědomit si určité skryté procesy, to, že v uměleckém díle nesmírně záleží na každém slově, jeho smyslu, zvuku, poloze, akcentu, atmosféře, vědomích i podvědomých asociacích, a následně rozšířit škálu lidského vnímání, kultivovat a osvobodit v „pozemském zraku paprsky pronikající neviditelné“, které odkrývají nové obrazy ve stávajícím obraze světa, zprostředkovat poznání nescíslných souvislostí mezi profánním a sakrálním, hmotným a duchovním, reálným a transcendentním: „Každá myšlenka, i ta nejchudší a nejvšednější je schopna rozpáliti se v oslňujícím lesku zavedením vnitřních proudů. Každá je schopna projíti všemi uměními, ze staletí do staletí, vládnouti mramorem a oběma světly, v celé základní síle položena hudbou. Každé umění je halucinací z opojení nejsubtilnějších rytmů éteru a krve. Symbolické stíny, za jitra ukazující k západu a příštímu svítání večer, pohybují se v každém

---

<sup>58</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Tajemné v umění, s. 7.

<sup>59</sup> Dto, s 31.

daném okamžiku u všech umění v jediném směru, dle stoupání mystického dne a dlouhého slunečního roku staletí a duší. Bolest všech uměleckých snění je vzpomínkou na hlubiny, do nichž se duše odváží až příliš daleko<sup>60</sup>.

Hodnoty či jistoty umění pocházejí z jednoho „pokladu jistot“, a nejdůležitějším úkolem symbolizmu je přiblížení umělecké krásy těmto nejdálčenějším hlubinám, zvýraznit obrysy některých tvarů tak, aby na věcech a jevech vyniklo „magické osvětlení“ zářící ze společných hlubin, transformovat tyto neviditelné paprsky do „barevných tónů menší lomivosti, tak, aby zprostředkovaly lidským smyslům „sen o neznámém“, sen o nesmrtelnosti: „Jen v těchto chvílích nalézaly ruce malířů nejvýmluvnější linie plné tajemství, a barvy třené v neviditelné vláze druhého světla nabývaly svítivosti nemocné extázi, jež vlévá do duší nepokoj krásy, této žízňě po neznámém a jedné z nejjemnějších a nejsilnějších bolestí země. V nich zvonily do tvůrčího ticha halucinace nikdy na zemi neslyšených symfonií, jež zachyceny mdle pozemskými tóny křísí nostalgie po čistším životě, nežli je život našich dní, a dávají pochopiti duším, že jejich dějiny nepočínají narozením ani že nekončí smrtí“<sup>61</sup>.

Zásluhou symbolu se ze základních pěti smyslů, jimiž člověk postihuje realitu vytváří ještě jeden kvalitativně vyšší, který dovoluje umělci postihnout kosmos jako celek. Viditelným světem prostupuje jiný, neviditelný svět a úkolem symbolu je tento skrytý svět přivést na světlo. Takto pojaté umění má moc zasahovat „svobodou svého snu“ do výkladu věcí, „naklonit se“ jemnějším a dráždivějším sluchem „tepotu žilobití Vesmíru“, neboť jeho „světlo“ má schopnost odhalit vnitřní, duchovní podstatu nazíraného. Veškeré druhy umění tak mají symbolickou povahu, ukrývají se v nich znamení, která překlenují „zakletí jevového života“. Řeč symbolů je podle Březiny řečí vyššího řádu, než jakýkoliv jazyk, symbol tak nemá a nemůže podléhat jediné interpretaci, která by vyloučila další výklad, jedno slovo-symbol tedy vyjadřuje celou síť, celý rod duchovních vztahů, celé pole sil. Do uměleckého díla je tak díky symbolu transponována energie „neviditelného světa“: „Ale při tom všem, třeba věky a dálky ležely mezi jednotlivými výtvoři uměleckými, je to v závratných rozlohách vnitřního vesmíru

---

<sup>60</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Tajemné v umění, s. 10.

<sup>61</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Rozhodující okamžiky, s. 21.

přece jen jediná zem, která svými symboly v umění se zrcadlí, a jediný duch v ní trpí a na svém osvobození pracuje<sup>62</sup>. Co je viditelné tvůrčímu duchu, je viditelné jen ve světle, jež se řine z vyššího života v kosmu. V pohádkách pravěku, v mýtech, v tajné vědě i ve snech tak jemných a neuvěřitelných, že bylo třeba utvořit zvláštní jazyk symbolů, hudby a tvarů, aby mohly býti zdaleka naznačeny, udržovalo po tisíciletí naději na ovládnutí živlů laskavou mocí ducha<sup>63</sup>. Symbolické umění je uměním umožňujícím vstup do naprosto nových vztahů s kosmem, lidské smysly díky němu jsou schopny vnímat „jiný, složitější svět vibrací“, umělecká obraznost se stává jednou z nejmocnějších metod poznání. Slovo-symbol má podle Březiny magickou moc, dává člověku uhadovat skryté síly vesmíru, poznat pocit nesmírnosti a bohatosti světa, kdy se i ta sebemenší událost jeví jako „gesto věčnosti“, „zasvěcení v zářící tajemství jednoty“.

## Závěrem

Stejně jako jsme v kontextu ruského mlad-symbolismu učinili poměrně dlouhé zastavení u Andreje Bělého, abychom poznali jeho filozofické a estetické uchopování světa, stalo se totéž i u Otokara Březiny v kontextu literatury české. Podle našeho mínění existuje mezi těmito dvěma představiteli širšího a hlubinného chápání symbolismu jakési skryté, nevědomé pouto, které oba ač v reálném čase a prostoru nikdy se nepoznavší autory silně sbližuje. Symbolismus (a s ním související celkové chápání vývoje umění) u obou nikdy nepředstavoval jen specifický umělecký směr či přesně vyhraněnou literární školu. Nazírají ho především jako způsob myšlení a chápání světa (*modus cogitandi*) a způsob bytí v něm (*modus vivendi*). Oba básníci a myslitelé podle našeho názoru překonávají svou tvorbou myšlenkový a estetický kontext v devadesátých letech rodící se moderny ovlivněné myšlením Schopenhauera, Nietzscheho a estetickým krédem prokletých básníků a vytvářejí ucelený komplex filozofických a estetických postojů, které posouvají symbolismus směrem k chápání umělecké tvorby jako k prostředku poznání, a vytváření skutečného světa, tedy tvorby chápané jako

---

<sup>62</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Zrcadlení v hloubce, s. 73.

<sup>63</sup> BŘEZINA, O. Eseje. Olomouc: Votobia, 1996. 273 s. ISBN 80-7198-049-8. Smysl boje, s. 79.

teurgie. Takto vytvářejí koncepci umělecké tvorby, která přerůstá v propracovaný esteticko-filozofický systém umožňující celostné poznání reality a dosud neviděných souvislostí mezi bytím člověka a vesmíru.

### **Summary**

In the article we aim to find out hidden bond between aesthetical worlds of Russian and Czech symbolists A. Belyj and O. Březina. They both do not see symbolism and connected complex understanding of development of art as specific branch of art or exactly formed literary school. They see it, first of all, as the way of thinking and understanding the world (*modus cogitandi*) and the way of existence inside that (*modus vivendi*). According to our opinion, in their work of art both the poets and thinkers overcome ideological and aesthetical context of the Modernism, having been born in 90's and influenced by thinking of Shopenhauer, Nietzsche and aesthetical crede of *poètes maudits*. They form a complex of aesthetical and philosophical approaches that move symbolism towards understanding art creation as the means of learning, and forming real world, in other words art work being understood as theurgy. This way they form a concept of art creation that overgrows into detailed aesthetic-philosophical system that makes possible to recognize reality in its complex and to recognize connections between human and cosmos that had not been seen before.



# Podnety hermeneutiky v literárnovednej a literárnokritickej činnosti Jozefa Kútnika Šmálova

Edita Prihodová

## Impulse of hermeneutics in the Jozef Kútnik Šmálov's theoretical and literary critical work

**Abstract:** *The article deals with Jozef Kútnik Šmálov's theoretical and literary critical work. The author was an impartial but uncompromising literary critic in 1930s and 1940s. His unambiguous value judgements influenced period literary life, especially the group of authors belonging to Slovak Catholic Modernism.*

**Key words:** *interpretation, literary critique, hermeneutics, structuralism, aesthetics.*

**Contact:** *Department of Slovak language and literature, Faculty of Arts and Letters, Catholic University in Ružomberok, e-mail: prihodova@ff.ku.sk*

## Úvod

Jozef Kútnik Šmálov (1912–1982) bol katolíckym kňazom nielen s teologickým, ale aj s filozofickým a lingvisticko-literárnym vzdelaním.<sup>1</sup> Od

---

<sup>1</sup> V rokoch 1931–1936 študoval v Spišskom kňazskom seminári na Spišskej Kapitule, v rokoch 1939–1944 bol poslucháčom Filozofickej fakulty Slovenskej univerzity v Bratislave, kde sa profiloval v predmetoch slovenský jazyk – filozofia. Július Pašteka uvádza obdobie Kútnikových bratislavských štúdií v rokoch 1938 – 1942. Ale Šmálova odvolal spišský biskup Ján Vojtaššák z funkcie správcu fary vo Valaskej Dubovej v roku 1939 a zároveň ho poslal na štúdium na bratislavskú univerzitu. Záverečnú prácu s názvom Postavenie J. K. Viktorína v slov. lit. živote napísal Kútnik v roku 1944.

Porov.: PAŠTEKA, Július. Informatívne o Kútnikovej kritickej činnosti. In: *Jozef Kútnik Šmálov. Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: Lúč, 2004, s. 11.

LIKAVČAN, Róbert. *Jozef Kútnik Šmálov: Život, činnosť, pastorácia*. Spišské Podhradie, 2008. 69 s. Diplomová práca na Teologickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku, Teologický

tridsiatych rokov až do roku 1948 sa popri svojej pastoračnej<sup>2</sup> a učiteľskej praxi<sup>3</sup> zapájal aj do literárneho a kultúrneho diania. Do literárneho života zasahoval ako erudovaný literárny kritik, redaktor literárnych a kultúrnych periodík (Svoradov, Kultúra, Obroda, Verbum), autor esejí, literárnovedných statí a ako predkladateľ. Na viacerých redaktorských projektoch spolupracoval s inými kultúrne činnými kňazmi, napr. s Ladislavom Hanusom a s Jankom Silanom. V rokoch 1945, 1949 a 1950 bol väznený a odsúdený na prácu do pracovného tábora za zámernú činnosť proti ľudovodemokratickému zriadeniu a za štvanie proti KSS.<sup>4</sup> Od päťdesiatych rokov pôsobil ako katolícky farár v Liptovských Sliačoch, kde sa venoval pastoračnej praxi, teologickým otázkam (prekladaniu liturgických textov, dielu koncilovej obnovy) a témam z dejín slovenskej kultúry (cyrilo-metodská idea, benediktínska misia na území Slovenska, onomastická a toponomastická problematika). Iba v období politického uvoľnenia v 60. rokoch mohol publikovať skromnú časť zo svojich výskumov.<sup>5</sup> Viacero z jeho diel vyšlo po roku 1989 vo vydavateľstve Lúč a v editorskej úprave Júliusa Pašteku.<sup>6</sup>

---

inštitút v Spišskom Podhradí – Spišská Kapitula. Vedúci diplomovej práce Prof. ThDr. František Dlugoš, PhD.

KÚTNIK, Jozef. *Postavenie J. K. Viktorína v slov. lit. živote*. Bratislava, 1944. 64 s. Diplomová práca na Filozofickej fakulte Slovenskej univerzity na katedre slovenského jazyka a literatúry. Dostupné v Archíve Univerzity Komenského v Bratislave, signatúra K 170.

<sup>2</sup> Pastoračne bol činný v spišskom a liptovskom regióne (farnosti Spišské Bystré, Spišská Belá, Valaská Belá, Liptovské Kľačany, Hybe, Liptovské Sliače). Porov.: KOLEKTÍV. *Osobnosti slovenského literárneho života*, heslo Jozef Kútnik Šmálov [online] Dátum poslednej aktualizácie 26. 11. 2007. [citované 11. 10. 2010]. Dostupné na internete <http://www.litcentrum.sk/18412>.

<sup>3</sup> V rokoch 1942 – 1949 bol pedagógom na prvom učiteľskom ústave na Slovensku v Spišskej Kapitule.

<sup>4</sup> Porov.: Ústav Pamäti Národa (ÚPN), zložka Jozef Kútnik Šmálov, uložené v ÚPN Bratislava.

<sup>5</sup> Porov.: KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *O pôvode pustovníka Svorada*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1969.

<sup>6</sup> Porov.: KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Prvý učiteľ slovienskeho národa. Život Konštantína Filozofa, rehoľným menom Cyril*. Bratislava: Lúč, 1999.

KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *...myšlienky zostávajú*. Liptovský Mikuláš: Obecný úrad Liptovské Sliače, 2001.

KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Litánie loreťanske*. Bratislava: Lúč, 2003.

KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: Lúč, 2004.



Kútnikove brilantné a zároveň britké recenzie ovplyvnili dobový literárny život, najmä činnosť autorov katolíckej moderny a skupinu nadrealistov. K jeho literárnokritickej metóde sa vracajú a pozitívne ju zhodnocujú viacerí literárni vedci, najmä Milan Hamada a editor jeho diela Július Pašteka. Napriek ich iniciačnému počinu v poznávaní a zhodnocovaní Kútnikovho celoživotného diela, uznávajú obaja autori, že ono ešte iba čaká na podrobnejšie štúdium, ktoré by ho začlenilo do kontextu našej kultúry v prvej polovici 20. storočia.

Zámerom tejto štúdie je konkretizovať poznanie interpretačných metód Jozefa Kútnika Šmálova. Predpokladám pritom, že ako katolícky kňaz s filozofickým vzdelaním zužitkoval pri interpretovaní umeleckej literatúry aj podnety hermeneutiky. Vychádzať budem z typologicky rôznorodých prameňov: 1. z jeho teoretických, literárnovedných statí, v ktorých explicitne vysvetlil svoje chápanie literatúry, umenia a interpretácie; 2. z jeho literárnych kritik, pričom sa ťažiskovo budem opierať o tie recenzie, ktorými sa Kútnik opakovane vyslovoval k určitým otázkam, ktoré považoval za páľčivé; 3. a z jeho rozsiahlej monografie o Litániách loretánskych, ktoré sú koncipované interdisciplinárne, na pomedzí teologickej mariológie a literárnovednej, genologickej štúdie. Pritom budem identifikovať korešpondenčné body medzi Kútnikovým umením interpretácie umenia a hermeneutikou. Zároveň budem reflektovať poznatky iných literárnych vedcov, ktorí sa zaoberali literárnovednou činnosťou Jozefa Kútnika Šmálova

### **Jozef Kútnik Šmálov – teoretik umenia**

J. K. Šmálov sa už v prvej polovici 30. rokov vyslovoval k všeobecnejším estetickým otázkam. Považujem to za prejav jeho osobného, bytostného záujmu o kultúru a literatúru. Ku komunikácii s aktuálnou kultúrou mu mohli dať impulz aj jeho kňazské štúdiá v Spišskom Podhradí. Bolo tu totiž v tom období podnetné intelektuálne, duchovné a ľudské prostredie, prajné voči osobnostnému rozvoju a otvorené voči kultúre. Viacerí seminaristi a mladí kňazi zo spišskej teologickej fakulty sa presadili v nejakej tvorivej kultúrnej sfére. Kútnika pritiahol svet

---

KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Kresťanský stredovek Slovenska*. Bratislava: Lúč, 2005.

Dtto.

umeleckých textov, ku ktorým sa staval ako interpretátor, ktorý chce ich svetu porozumieť a ako literárny kritik posúdiť ich hodnotu.

Vo svojich statiach o povahe umenia sa k nastoleným otázkam staval ako filozof, ktorý stojí na platforme systematickej filozofie, najmä aristotelovsko-tomistickej (novotomistickej), ktorý však reflektuje aj iné filozofické a myšlienkové prúdenia (napr. estetiku B. Croceho či psychoanalýzu). Kútnikove náčrty spôsobov interpretácie z tohto obdobia sa opierajú o veľké, syntetické idey pravdy, dobra a krásy. Okrem iného pri charakteristike interpretácie spomínal aj hermeneutiku, tú však chápal ako metódu, na ktorej je vystavaná biblická exegéza. Keďže chcel odlíšiť výsostne teologickú, pastoračnú a sekulárnu, kultúrnu sféru, svoju literárnokritickú metódu explicitne nenazval hermeneutickou. Hodné pozornosti je, že Kútnik v tomto období chápe interpretáciu ako proces, ktorého „krédom je: vžiť sa do duševného stavu tvorcu“<sup>7</sup>. Táto definícia vychádza z Diltheyovej filozofie a napriek jej neskorším problematizáciám ju možno považovať za krédo hermeneutiky (GADAMER, 2000, 19). Je totiž zreteľne vystavané na idei čítania ako dialógu, ktoré je ako celok vedené úsilím o empatické vcítenie sa, a na úsilí porozumieť pôvodnej zvesti. Aj keď Jozef Kútnik Šmálov pripustil, že interpretácia je v tomto zmysle nevyhnutne poznačená subjektivismom interpretujúceho subjektu, predsa je podľa neho dôležité podstúpiť toto riziko. Subjektivismus sa má revidovať poznaním umeleckej štruktúry diela a objektivizovať v procese kritického hodnotenia diela.

Celkovo sú Kútnikove teoretické články z prvej polovice 30. rokov viac filozofické ako metodologicky inštruktívne. Ďalej sa budeme detailnejšie zaoberať jeho teoretickými staťami z druhej polovice 30. rokov a zo 40. rokov 20. storočia, keď už disponoval nielen filozofickými a teologickými, ale aj lingvistickými a literárnovednými poznatkami. Toto obdobie, v ktorom vrcholila Kútnikova kultúrna a literárna aktivita, je poznačené jeho osobným vyrovnávaním sa s aktuálnymi literárnymi, kultúrnymi, filozofickými a literárnovednými prístupmi. Jozef Kútnik Šmálov si overoval nosnosť rôznych teórií na takých otázkach, akou je napr. podstata a odlišnosť duchovných a prírodných vied, charakter básnického a vedeckého poznania, povaha básnického zážitku a básnického jazyka. Boli to

---

<sup>7</sup> KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*, s. 39.

aktuálne otázky, ktoré v dobovom kontexte rozvíjali odbornú spoločenskú diskusiu. Jozef Kútnik Šmálov sa zastal intuície ako relevantného spôsobu poznávania a uznával špecifickú povahu duchovných vied (Kútnik Šmálov, 2004, 59). V rámci literárnovedného a literárnokritického prístupu Jozef Kútnik Šmálov odmietol pozitivistický prístup ako hromadenie faktov a ich bezduché triedenie (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 66). Aj keď sa staval proti dobovej apoteóze Sigmunda Freuda (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 37), predsa možno nájsť medzi jeho interpretačnými postupmi aj podnety zo psychoanalýzy (Kútnik Šmálov, 1944). Podobne mal výhrady k formalistickému a štrukturalistickému chápaniu básnickej funkcie ako deformácie a k zapodievaniu sa výlučne tvarom umeleckého diela (Kútnik Šmálov, 2004, 35). Svoje chápanie estetickú funkcie však oprel o štúdiu Jana Mukařovského (Kútnik Šmálov, 2004, 62) a uznal, že pre neho ako literárneho kritika bol najviac inšpiratívny typ kritiky, akú predstavoval F. X. Šalda (ZJARA, 1947, 401).<sup>8</sup>

Centrálne otázky, ktoré zaujímali J. Kútnika Šmálova ako teoretika umenia, možno rozložiť do problémovej línie autor – dielo – interpret, resp. kritik. V súlade s predchádzajúcim obdobím sa aj naďalej zaoberal otázkami interpretácie. Pravdepodobne pod vplyvom aktuálnych okolností, ktoré negatívne ovplyvňovali a rozvíjali dobový literárny život (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 57–58),<sup>9</sup> konkretizoval svoje chápanie vzťahu medzi autorom a textom. Nešlo mu o rekonštruovanie autorovho života, ktorý by sa dal v súvislosti s dielom chápať ako jednoduchá vzájomná korešpondencia. Modifikoval svoju požiadavku vcítania sa do autorovej psychiky na záujem o básnický zážitok, pretože „zo zážitku, z tej iracionálnej jednotky, vyrastá slovo, poézia k nemu smeruje svojím celým podstatným založením.“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 44). Básnickú inšpiráciu, aj keď je iracionálnym, tajomným momentom, Kútnik nikdy neopomenul, pretože básnictvo sa skladá „jednak z básnického zážitku, ktorý je prvotnejší – a z básnickej reči, ktorá je druhotnejšia“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 47).

---

<sup>8</sup> Ide o jeden zo pseudonymov J. Kútnika Šmálova, ktoré začal používať po 2. svetovej vojne.

<sup>9</sup> Jozef Kútnik Šmálov poukázal na trend, že spoločnosť sa viac zaujíma o bohémny život básnikov ako o ich literárnu tvorbu. Jeho usmernenia a narážky sa týkali okrem iného aj škandálov a afér Rudolfa Dilonga.

Básnický zážitok bol pre Kútnika dôležitý nielen v zmysle príčiny, ale aj ako tvorivá inšpirácia, ktorá je nezastupiteľne prítomná v umeleckej hodnote diela. Práve jeho absencia spôsobuje, že sa z básnika stáva epigón a estetická funkcia sa redukuje na didaktizmus. Keďže umelecké dielo je tvorivým činom, na ktorom participujú všetky schopnosti človeka, je pre vznik umeleckého diela okrem inšpiračného momentu rozhodujúci aj zápas umelca o tvar. Súvislosť medzi básnickým zážitkom a stvárňovaním diela Kútnik chápal v zmysle aristotelovskej teórie hylemorfizmu (beztvará forma – psychologický zážitok sa stvárňuje v materiáli – slove, jazyku), a popísal ho cez metafory boja s prvotným chaosom a krotením živlu (Kútnik Šmálov, 2004, 51).<sup>10</sup> Prostredníctvom ďalšej metafory – pôrodu dieťaťa – vysvetľuje Kútnik niekoľko skutočností: 1. subjektívny vzťah umelca k dielu, 2. vlastný a samostatný život, ktorým hotové dielo žije, 3. a fakt, že literárny kritik nazerá na jednotlivé dielo a iného uhla pohľadu ako autor a že hodnotí ono jednotlivé dielo, nie osobu autora (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004,48–50).

V druhej polovici 30. rokov a v 40. rokoch 20. storočia sa Jozef Kútnik Šmálov stále viac teoreticky i prakticky zaoberal literárnou kritikou. Aj literárnokritická činnosť podľa neho zapadá do komunikačného modelu literárneho procesu: má miesto medzi autorom a čitateľom (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 38). Smerom k čitateľom má poskytnúť interpretačný kľúč. Komunikácia kritika s literárnym dielom je dramatická a jej výsledkom je kritický súd (Zjara, 1947, 401). Pre autora prináša kritika dôležitú spätnú väzbu, ktorá ovplyvňuje jeho ďalšiu tvorbu (M. Z., 1947, 231–233).<sup>11</sup> Podľa Kútnika kritike musí predchádzať interpretácia, ktorá – ako sme už spomínali – sa má zaoberať nielen samotným tvarom diela, ale aj básnickým zážitkom. Akokoľvek presné interpretačné súdy zaoberajúce sa iba štruktúrou umeleckého diela, považoval Kútnik za neuspokojivý, redukcionistický prístup. Jozef Kútnik Šmálov pripisoval veľký význam kritickosti a výchove ku kritickému mysleniu. Aj preto od kritika

---

<sup>10</sup> Jozef Kútnik Šmálov chápal aj literárnu kritiku ako osobitný umelecký žáner, resp. umelecký druh, preto jeho kritiky a články sú poznačené nielen diskurzívnosťou, ale aj obraznosťou.

<sup>11</sup> Autorom je Jozef Kútnik Šmálov, skratka M. Z. je jeho ďalším pseudonymom. Argument potreby korektívu pre autora Kútnik použil pri posudzovaní – obhajovaní tvorby S. H. Vajanského: podľa neho Vajanského prozaická tvorba stagnovala, pretože bol obklopený pochlebovačmi a chýbali mu kritické hlasy.

požadoval, aby to bola osobnosť, ktorá má kritický charakter podložený filozofiou života, nielen kritický pozitivist, ktorý hromadí materiál bez vnútorných zákonitostí (ZJARA, 1947, 401–403). V kritickej práci sa kritik nezrieka vlastných hodnôt, ale neustále reviduje seba samého a svoje meradlá (ZJARA, 1947, 401–403). Napätie, ktoré pre interpreta a literárneho kritika vzniká medzi požiadavkou vcítania sa a kritického odstupe od hodnoteného umeleckého diela, vystihol Kútnik obrazom dramatického dialógu (ZJARA, 1947, 402). Úlohu, pred ktorou stojí literárny kritik, formuloval takto: „málo je vedieť a poznať jednotlivý slovesný druh. To je síce „*conditio sine qua non*“, ale nijako to nie je métou, ku ktorej ideme. Každý slovesný druh má popri svojej špeciálnej podobe i svoj špeciálny zmysel, význam. A o tento nám „*in fine finali*“ ide! Čiže: literárny kritik musí mať aj odvahu hodnotiť. A hodnotiť musí v mene čohosi!“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 36). Z citovaného vyplýva, že Kútnik pre interpreta prijal požiadavku poznania jedinečnej básnickej metódy a štruktúry umeleckého diela, ale nezastavil sa iba pri tom. Podľa neho má záujem literárneho kritika smerovať aj k otázke zmyslu a hodnoty diela. Hodnotiaci súd je podľa neho zákonným výsledkom procesu recepcie estetických javov. To, že ich Kútnik diferencoval na tzv. stavy individuálneho a kolektívneho estetického vedomia (Kútnik Šmálov, 2004, 61), mu umožnilo podložiť hodnotiaci súd nielen o estetickú teóriu, ale aj o diachronický aspekt – kultúrnu minulosť a literárnu tradíciu.<sup>12</sup> Kútnik zároveň kriticky poukazuje na neuspokojivú podobu dobovej literárnokritickej praxe, ktorá sa neraz zakladala na účelovej propagácii, na podriaďovaní sa literárnemu vkusu čitateľa (publika), na preexponovaní formy a na absencii axiologického súdu.

---

<sup>12</sup> „Možno sa pri odbornom skúmaní ukáže, že v našej kultúrnej minulosti a tradícii sú skryté poklady, o ktorých my – nevďační synovia – nevieme, lebo sme si nedali prácu, aby sme o tom vedeli. (...) Lebo ved' – aby naše kultúrne snaženia boli organické, musia nadväzovať na to, čo tu už bolo. Aby sme mohli dotvárať, musíme vedieť, čo máme dotvárať a v čom. Kultúrna ekonómia má totiž jeden kategorický príkaz: to, čo už bolo raz vyriešené, neriešiť druhý raz. Pretože by to znamenalo márne mrhanie energiou. To, čo ešte nebolo riešené, neslobodno nechať neriešeným. Pretože každá takáto medzera v kultúrnej stavbe má za následok katastrofálny rozruch. Aby sme sa teda mohli odvážiť na postupovanie, musíme si najprv uvážiť, odkiaľ vychádzame a kam smerujeme. Musíme si uvážiť, ktorými prostriedkami môžeme dosiahnuť čím najistejšie a čím najkratšie stanovený cieľ.“ In KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef- *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*, s. 36.

Kútnik to považoval za neetické, únikové konanie. Jeho nástoľčivé požadovanie kritického hodnotenia umeleckého diela je dôležité ako finalizácia, objektivizácia a axiologizácia recepcie umeleckého diela.

Jozef Kútnik Šmálov nadväzoval na viaceré interpretačné školy, medzi nimi sú niektoré jeho teoretické riešenia vyňaté z hermeneutickej tradície. Či už teoreticky koncepčne alebo metaforicky obrazne sa vracal k pochopeniu udalosti čítania umeleckého textu ako k dialógu. Prehľbil, modifikoval a konkretizoval úlohu vcítania sa do psychiky tvorcu na požiadavku poznania básnického zážitku, ako sa tento odzrkadľuje v texte. Tým chcel pozornosť čitateľa koncentrovať na básnický text a na existenciály prítomné v ňom. V koncepte literárnokritickej činnosti u Kútnika dominuje porozumenie jej cieľa ako hľadanie hodnoty a zmyslu diela. Za hodnotiace opory literárneho kritika pritom považoval filozofickú estetiku a kultúrnu tradíciu. Vďaka tomu môže kritik nielen popísať špeciálnu básnickú štruktúru, ale odhaliť špeciálny zmysel textu. Literárnokritický proces chápal Kútnik ako obojstranný a dramatický dialóg: kritik nielen zhodnocuje dielo, ale zároveň zhodnocuje a reviduje aj svoje hodnotiace kritériá. Celkovo sa Jozef Kútnik Šmálov javí ako typ rozhladeného, samostatného mysliteľa, ktorý voči rôznym myšlienkovým koncepciám nezaujímal aprioristické postoje, ale kriticky skúmal i prijímal podnety zvonku a postupne si vytváral vlastný prístup k nastoleným problémom. Táto tendencia súvisí okrem iného aj s Kútnikovým poňatím katolicizmu: „Katolicizmus sa – ako taký – plným právom stotožňuje s každou pravdou.“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 54). V tomto ponímaní katolicizmu otvoreného pre kultúrne, vedecké a filozofické podnety, katolicizmu v pôvodnom zmysle ako univerzálneho svetonázoru sa zhodoval s názormi svojho kolegu, kňaza a filozofa kultúry Ladislava Hanusa (Hanus, 1943).

### **Literárnokritická činnosť Jozefa Kútnika Šmálova**

Štýl recenzií Jozefa Kútnika Šmálova zreteľne odráža jednotlivé vrstvy jeho univerzitného vzdelania: jazyk literárnej vedy zameraný na poetologické problémy sa v principiálnych otázkach, v snahe o systém a v hodnotiacej zložke prepája s teologicko-filozofickým jazykom. Podľa Ladislava Hanusa publikačná a literárnokritická činnosť Jozefa Kútnika Šmálova v dobových periodikách svedčí

o tom, že spoluprežíval zložitost' i rozpornosť vtedajšej doby a tvorby (HANUS, 1992, 105). Dokonca sa zdá, že Šmálov chcel zámerne vstúpiť do problematických dobových kultúrnych javov, ktoré sa mu javili ťažiskové. Považoval za privilégium literárnej kritiky, že zasahuje do literárneho a kultúrneho vývoja, vstupuje do regulárneho axiologického boja a spoločenského dialógu. Ako literárny kritik posudzoval Jozef Kútnik Šmálov aktuálnu literárnu produkciu rozmanitých autorov nezávisle od ich konfesie a politickej orientácie. Deklaroval tým svoju nezaujatosť a kompetentnosť spočívajúcu v požiadavke nestraničnosti a nadkonfesionalnosti. Tú presadzoval v protiklade s neproduktívnym, v slovenskej kultúre dlhodobo pôsobiacim konfesionálnym separatizmom, ktorý paralyzoval kultúrne snahy Slovákov, a jeho stopy bolo cítiť aj v 20. storočí.<sup>13</sup>

V množstve rozsiahlejších literárnych kritik preukázal Jozef Kútnik Šmálov svoju literárnokritickú erudíciu. Z nich možno aj odčítať a rekonštruovať jeho literárnokritické postupy. Kútnik sa vyslovoval k literárnemu smeru ako k celku (k jeho ideovému pozadiu, k poetickým princípom, k vývinovým tendenciám), i k jednotlivým autorom a dielam. Najstabilnejšie sa ako literárny kritik vracal k dvom literárnym javom, ktoré sa v druhej polovici 30. rokov a v 40. rokoch rozvíjali ako nadindividuálne, skupinové kultúrne fenomény. Išlo o surrealizmus (nadrealizmus) a o katolícku modernu. Kútnikov postoj k prudko sa rozmáhajúcej nadrealistickej skupine básnikov bol radikálne negatívny. Voči surrealizmu, resp. slovenskému nadrealizmu ako modernému literárnemu smeru, mal Kútnik niekoľko námietok: 1. noetickú, keďže ideové osnovanie surrealistickej poézie bolo osnované na základe dialektického materializmu a psychoanalýzy S. Freuda; 2. poetologickú, spočívajúcu v redukcii básnického poznania na podvedomé zážitky, čím sa z tvorivého básnického procesu zároveň vylúčilo vedomie, najmä racionalita a emocionalita; 3. kulturologickú, ktorá spočívala v argumente, že surrealizmus je literárny jav, ktorý je v slovenskej poézii cudzorodým prvkom a ktorý nevznikol z vnútorných potrieb slovenskej poézie. Prvá námietka, tzv.

---

<sup>13</sup> V roku 1942 sa uskutočnila anketa o náboženskej znášanlivosti v časopise *Kultúre*; o probléme svedčí brožúra Andreja Mráza o náboženskej znášanlivosti a zvolená tematika historického románu Martina Rázusa *Odkaz mŕtvych*, ktorý vyvolal novú diskusiu. (Porov.: HANUS, Ladislav. *Jozef Kútnik Šmálov. Život – Činnosť – Tvorba*. Sp. Podhradie: KSBV, 1992, s. 107.

noetická, korešponduje s argumentmi, ktoré proti surrealizmu vypracoval F. X. Šalda, jeden z najinšpiratívnejších kritických osobností, k odkazu ktorej sa J. Kútňik Šmálov hlásil (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 78 – 85). Druhú, tzv. poetologickú výhradu voči nadrealizmu Kútňik sformuloval na základe vlastnej jemnej interpretácii nadrealistických zborníkov (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 86–94). Akcentovanie zmyslu dejín a zohľadňovanie kultúrnej tradície je základom tretieho, tzv. kulturologického argumentu proti surrealizmu, v ktorej J. K. Šmálov súzvučí s postulátmi filozofickej a hlbinej hermeneutiky (HROCH, 2009, 58–60). Poetologický popis básnickej metódy i noetického pozadia Kútňik robil „pre chápanie a estetické vnímanie“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 87), teda pre porozumenie poézie, ktorá bola čitateľsky náročná až nezrozumiteľná.

Koniec koncov vedel Kútňik akceptovať (a či tolerovať) aj takto osnovanú poéziu, ak obsahovala tvorivý básnický zážitok, pretože „básnická individualita, nech už narába akokoľvek technikou, záleží predovšetkým v duchovných skúsenostiach, ktoré sú pre ňu *conditio sine qua non*. R. Fabry a Vl. Reisel sú básnikmi nie preto, že píšú nadrealistickou metódou a spravujú sa jej technikou, ale básnikmi sú preto, že svoj svet zážitkov, poznatkov, skúseností, rozpomienok (alebo akokoľvek sa to už menuje) vlievajú do primeraného a účinného slova a obrazu, hoci i technikou nadrealistickou. Len takéto totalistické stanovisko, rešpektujúce duchovný moment (v tom je obsiahnutý už i tvárny), možno aplikovať na poéziu.“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 90). J. Kútňik Šmálov, aj keď paušálne neodsúdil básnický experiment, nadrealizmus ako taký nepovažoval za zásadný prínos pre slovenskú literatúru, pretože je redukovaný skúsenostne i poetologicky, chýba mu „duchovný univerzalizmus a tvárna dokonalosť“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 92). Je zrejmé, že duchovný rozmer spočívajúci v autentickom básnickom zážitku a v bytostnom vzťahu autora ku skutočnosti, ktorý sa zrkadlí v poézii, považoval Jozef Kútňik Šmálov za principiálny a hodnototvorný, nezameniteľný a nenahraditeľný ničím, ani básnickou technikou, nech by bola akokoľvek moderná či avantgardná, zdôvodnená ideovo a filozoficky.

Ďalšia sféra Kútňikovho literárnokritického vplyvu sa rozvinula v prostredí katolíckej cirkvi a v procese formovania katolíckej moderny. Jozef Kútňik Šmálov už ako mladý autor stál pri začiatkoch slovenskej katolíckej moderny. Postupne sa jeho názory odklonili od literárnych konceptov tej časti katolíckej moderny, ktorej



udával tón Pavol G. Hlbina a Rudolf Dilong, ktorí svoj básnický štýl modifikovali na surrealistický a poetistický avantgardný experiment. Od roku 1939 publikoval Jozef Kútnik Šmálov viacero radikálnych kritických recenzií na ich literárnu tvorbu. Jeho výhrady mali konceptuálny i poetologický ráz. Podľa neho nebolo vhodné, že sa títo básnici – katolícki kňazi priklonili k surrealizmu a vzdialili sa od duchovného rozmeru svojej poézie (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 92). Kútnik nástojil na koncepte katolíckej poézie ako svedectve a prejave ducha. Za negáciu ducha považoval samotné priklonenie sa k básnickému smeru, ktorý sa vyznačuje iracionálnou jednostrannosťou v básnickom poznávaní. Keďže aj katolicizmus chápal ako noetickú a ontologickú univerzálnosť, považoval ich poéziu zároveň za nekatolícku. Tento svoj postulát, ktorý korešponduje s výhradami proti nadrealizmu, Kútnik doplnil o výhradu proti pseudomysticismu. Išlo o skutočnosť, že katolícki autori narábali s biblickou a náboženskou figuratívnosťou veľmi nezáväzne, čím vytvárali zdanie mystiky, hoci v skutočnosti išlo o zmyslový senzualizmus a slovný hedonizmus (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 147). To viedlo na úrovni básnického štýlu k vyprázdnenému verbalizmu a improvizátorstvu.<sup>14</sup> V súvislosti s poéziou avantgardného krídla katolíckej moderny vyjadril Kútnik požiadavku, aby estetické hodnoty boli podložené ontologickým a etickým poriadkom. Vyjadril tým kritiku koncepcie čistej poézie a umenia „mimo dobra a zla“. Okrem „ars“ je potrebné brať pri literárnokritickej činnosti do úvahy záujem aj „étos“. Podľa neho sa umenie musí riadiť estetickými požiadavkami, ale nie výlučne iba nimi, pretože krása je výrazom ontologického poriadku (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 140).

Kútnikove požiadavky na katolícku poéziu tu možno dedukovať z ich absencie v tvorbe katolíckych avantgardistov.<sup>15</sup> Aj v tomto prípade, podobne ako

---

<sup>14</sup> Čas ukázal, že Kútnikove výhrady boli oprávnené: Dilong skĺzol nielen ku grafomanstvu, ale aj k jednostrannému nacionalizmu a Hlbina ako jediný autor slovenskej katolíckej moderny uveril ilúzii spojenia kresťanstva s komunistickou ideológiou.

<sup>15</sup> Požiadavky Jozefa Kútnika Šmálova na poéziu by sa dali dokumentovať aj z jeho kritik a interpretačných štúdií, ktoré boli pozitívne až pochvalné. Išlo by však iba o rozširovanie materiálu, pretože korešpondujú s požiadavkami, ktoré formuloval v predchádzajúcich prípadoch. Napríklad u Valentína Beniaka vyzdvihuje syntetickú a nadosobnú povahu jeho poézie, vychádzajúcu z domácich tradícií, u Janka Silana akcentovanie osobného zážitku a

pri posudzovaní poézie nadrealistov, mali noeticko-poetologický ráz. Okrem rozmanitých poetologických výhrad, ktoré vždy vyplývali z analýzy konkrétnych umeleckých diel a z poznávania ich štruktúry, dominuje v jeho koncepte požiadavka na korešpondenciu noetiky a poetiky. Aj preto literárny kritik popri „estetických schopnostiach musí mať ešte rozhodne aj dar rozoznávania duchov.“ (KÚTNIK ŠMÁLOV, 2004, 141). Vo svojej literárnokritickej činnosti Jozef Kútnik Šmálov stelesňoval a realizoval postuláty, ktoré kládol na literárneho kritika vo svojich teoretických statiach. Za analytickou a interpretačnou zručnosťou, vďaka ktorej vystihol zásadné črty básnického textu, objavoval skrytejšie duchovné, myšlienkové tendencie a princípy. Ide o metodológiu, ktorá je v zásade kombináciou štrukturálnej a hermeneutickej literárnovednej a interpretačnej línie.

### **Monografická syntéza literárno-štrukturálneho a teologicko-hermeneutického prístupu**

Jozef Kútnik Šmálov sa v 50. rokoch 20. storočia venoval teologickému výkladu Loretánskych litánií. Jeho práca mala primárne pastoračnú motiváciu, mala napomáhať veriacim porozumieť modlitbe litánií, ale autor mal zámer dotvoriť ju na monografickú podobu, pretože téma dovtedy nebola v rámci teologickej literatúry spracovaná. V roku 1958 mu rukopis zabavila štátna bezpečnosť. V 70. rokoch znova skoncipoval svoju monografiu, pričom vychádzal zo zlomkov svojej predchádzajúcej práce, ktoré sa zachovali u jeho priateľov. V roku 2003 vydalo vydavateľstvo Lúč Kútnikovu knihu *Litánie loretánske*, čím sa približne po päťdesiatich rokoch zavŕšilo jeho autorské úsilie.

Kútnikova mariologická monografia je syntézou štrukturálnej, najmä stylisticko-etymologickej analýzy, metaforicko-sémantickej a hermeneutickej interpretácie, hlavne biblickej, dogmatickej a mystickej. Štylisticko-etymologickú analýzu zužitkoval pri vysvetľovaní samotného významu slova litánia, ktorú

---

duchovnosť. U oboch presahuje čisto štrukturálne poznanie a úzko estetické hodnotenie umeleckého diela. (Porov.: ŠMÁLOV K. J.: *Valentín Beniak básnik nadosobný*. Bratislava: Čas, 1942. a KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*, s. 426–428.)

obohatil o diachronický vývojový aspekt litanickej formy a najdôležitejších litánií, ktoré sa postupne konštituovali v spirituálnej tradícii katolíckej cirkvi. Sémantiku jednotlivých mariánskych sekvencií rekonštruoval Kútnik na základe viacerých metodologických postupov: 1. pomocou etymologickej analýzy jednotlivých lexikálnych jednotiek v pôvodnom latinskom jazyku; 2. spájal ju so štylistickou analýzou relevantných frazeologických jednotiek, v ktorých sa konkrétna lexéma nachádza; 3. sémantiku obrazu vysvetlil pomocou hermeneutického výkladu biblického prototextu; 4. a rekonštrukciou významu metaforického mariologickeho obrazu v spirituálnej alebo mystickej tradícii, prípadne v ďalších kontextoch (napr. vo výtvarnom umení, v ľudovej zbožnosti, v liturgii katolíckej cirkvi a podobne). Okrem toho Kútnik postrehol, že sekvencie nie sú zoradené ľubovoľne, iba na základe princípu významového paralelizmu, ale že niektoré z nich sú navzájom zviazané tesnejšie spoločnou sémantikou, ktorú dôkladne objasnil a zdôvodnil.

Podnetné a doteraz neprekonané sú Kútnikove poznámky o litanickej žánrovej forme. Vývinový diachronický aspekt nie je ani tu samoúčelný, ale poskytuje vysvetlenia súčasnej podoby modlitby litánií a keďže sú litanické postupy produktívne i v umeleckej literatúre – i litánií ako literárnej žánrovej formy. Kútnik odkryl konštrukčnú morfológickú výstavbu litánií: slovo – sekvencia – skupina – pásmo – celok litánií, pričom sémanticky a stavebne je najviac zaťažená sekvencia (invokácia, zvolanie) ako prvok výstavby litanického textu. Postrehol, že sekvencia je nositeľkou dialogickosti a dramatickeho náboja litánií. Precizoval poznatky o tvárnych postupoch a konštrukčných princípoch litánií a o spôsoboch ich spojenia v tzv. skladobných švoch. Typologizoval invokácie z hľadiska štylistiky, motiviky, sémantiky. Zvlášť zhodnotil dôležitosť rámcových častí a odhalil ich konštrukčnú morfológiu. Poznatky Jozefa Kútnika Šmálova o Litániách loretánskych mali pôvodne teologicko-spirituálny cieľ, ale produktívne sa dajú uplatniť aj na úrovni literárneho genologického výskumu, keďže umelecká literatúra objavila aktualizačnú inovatívnu litanických postupov (Juhásová, 2008). Kútnikov výskum mariánskych litánií priniesol doteraz neprekonanú interpretáciu, pre ktorú je príznačná vyvážená pozornosť zameraná na formové i sémantické textové zretele. Práca Jozefa Kútnika Šmálova na jeho mariologickej monografii, pri ktorej použil lingvo-literárne a hermeneuticko-exegetické metódy, odkryla produktivnosť interdisciplinárne zameraného výskumu v rámci humanitných vied.

## Záver

Jozef Kútnik Šmálov ako interpretátor, literárny kritik a teoretik umenia vo svojej práci zužitkoval metodologické prístupy, ktoré stoja v prieniku štrukturalizmu, hermeneutiky, psychoanalýzy a filozofickej estetiky. Súhrne o ňom možno povedať, že bol induktívno-deduktívnym kritikom a interpretátorom: prísny induktívny prístup dodržal v poznávaní umeleckej štruktúry diela a pri hľadaní interpretačného kľúča. Zároveň ako literárny kritik s teologickým a filozofickým vzdelaním vyznával dôležitosť hodnotenia umenia na základe rozpracovanej estetiky (túto požiadavku u neho vystihuje pojem ideovosti a transcendentálnosti). Filozofická estetika a svetonázorová orientácia bola deduktívnym prvkom pri dialógu J. Kútnika Šmálova s literatúrou. Plnila funkciu hodnotovej matrice, ktorú ako literárny kritik a historik aplikoval na umelecké diela. V tom podľa neho spočíva aspekt objektivity, o ktorý sa má kritik – napriek vedomiu subjektivity a omylnosti – usilovať. Deduktívne aplikovaná hodnotiacia matica však nie je podľa Kútnika absolútna a definitívna, pretože umelecké dielo je pre kritika otázkou, či sú jeho adekvátne.

Kútnik síce nerozpracoval vlastnú estetiku, ale svoje teoretické postoje si vyprofiloval na základe relevantných estetických teórií a doplnil ich o vlastné teoretické postuláty. Najmä pri hodnotiacej činnosti Kútnik bral do úvahy aj noetiku umeleckého smeru, jeho ideové pozadie, ktoré poznamenáva aj umelecký tvar a je určujúce pre porozumenie textu. Analógiou k poznaniu noetiky umeleckého smeru bola snaha o „vyhmatanie“ básnického zážitku pri interpretovaní jednotlivého umeleckého diela. Usiloval sa o to kvôli poznaniu ducha diela, resp. umeleckého smeru, nakoľko tento korešponduje s duchom národnej tradície a národnej kultúry. V tomto zmysle sa Kútnik javí ako strážca hodnôt a národných tradícií v slovesnom umení v 30. a 40. rokoch 20. storočia. Veľmi prezieravo poukázal na nebezpečnosť radikalizovania jednostranných prístupov v literatúre a kultúre, ktoré sa v dobovom kontexte prejavili ako prehnaný nacionalizmus, rasizmus a internacionalistický komunizmus. Zodpovedá to jeho chápaniu úlohy kritika ako toho, kto nielen posudzuje estetické hodnoty, ale rozlišuje duchov. Podľa neho možno jednostrannosť prekonať pluralizmom, ktorý rešpektuje noetickú a ontologickú skutočnosť v celej jej totalite a rôznorodosti.

Za významný znak korešpondencie Jozefa Kútника Šmálova s hermeneutickým prístupom považujem jeho porozumenie literárneho a literárnokritického procesu ako dialógu. Spolu s hermeneutikou nadväzujúcou na fenomenológiu (MATHAUSER, 2001, 1) uznával, že kritik nemá hodnotiť iba umelecký tvar, ale má hľadať hodnotu a zmysel, ktoré sa v umeleckom texte nachádzajú. Spojenie literárnej teórie najmä ako metodológie básnického tvaru s hermeneutickou tradíciou sa ukázalo byť produktívne aj v jeho monografii *Litánie loretské*. Jozef Kútnik Šmálov predstavuje zriedkavý typ mysliteľa nielen v katolíckom kontexte, ale v slovenskej kultúre vôbec.

### Summary

Jozef Kútnik Šmálov was dealing with the interpretation of artistic literature and literary critique. In his theoretical articles he depicted his conception of aesthetics and the theory of art. He was coping with the topical trends in literary science, with positivism, structuralism and psychologism. He was standing on the platform of the systematic and universal philosophical aesthetics, which provides the criteria for appraisal of artistic value to literary critic. Except describing the form of artistic work he put the stress on poetic experience, tradition and value. Those are the stimuli which correspond with the difficulties of reading traditions and text interpretations.

### Bibliografia

- GADAMER, Hans-Georg. Text a interpretace. *Reflexe*. 2000, 21, s. 5 – 35.
- HAMADA, Milan. *Poézia slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
- HAMADA, Milan. *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994.
- HANUS, Ladislav. *Jozef Kútnik Šmálov. Život – Činnosť – Tvorba*. Sp. Podhradie: KSJV, 1992.
- HROCH, Jaroslav. *Filosofická, strukturálna a hlbinná hermeneutika*. Brno: Vydal Marek Konečný, 2009.
- JUHÁSOVÁ Jana. *Litánie v poézii nadrealistov a básnikov katolíckej moderny*. Bratislava, 2008. 168 s. Dizertačná práca na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského na katedre slovenskej literatúry. Vedúci dizertačnej práce Prof. PhDr. Ján Zambor, PhD.
- KOLEKTÍV. *Osobnosti slovenského literárneho života*, heslo Jozef Kútnik Šmálov [online] Dátum poslednej aktualizácie 26. 11. 2007. [citované 11. 10. 2010]. Dostupné na internete <http://www.litcentrum.sk/18412>.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *...myšlienky zostávajú*. Liptovský Mikuláš: Obecný úrad Liptovské Sliače, 2001.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Kresťanská kultúrna orientácia*. Bratislava: Lúč, 2005.

- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Kresťanský stredovek Slovenska*. Bratislava: Lúč, 2005.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Litánie loreťanske*. Bratislava: Lúč, 2003.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: Lúč,
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: Lúč, 2004.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *O pôvode pustovníka Svorada*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1969.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. *Prvý učiteľ slovienskeho národa. Život Konštantína Filozofa, rehoľným menom Cyril*. Bratislava: Lúč, 1999.
- KÚTNIK ŠMÁLOV, Jozef. zložka v Ústav Pamäti Národa (ÚPN), Bratislava.
- KÚTNIK, Jozef. *Postavenie J. K. Viktorína v slov. lit. živote*. Bratislava, 1944. 64 s. Diplomová práca na Filozofickej fakulte Slovenskej univerzity na katedre slovenského jazyka a literatúry. Dostupné v Archíve Univerzity Komenského v Bratislave, signatúra K 170.
- LIKAVČAN, Róbert. *Jozef Kútnik Šmálov: Život, činnosť, pastorácia*. Spišské Podhradie, 2008. 69 s. Diplomová práca na Teologickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku, Teologický inštitút v Spišskom Podhradí – Spišská Kapitula. Vedúci diplomovej práce Prof. ThDr. František Dlugoš, PhD.
- MATHAUSER, Zdeněk. Od sémiotiky k hermeneutice. *Tvar*, 20. září, 2001, č. 15, s. 1.
- M. Z.: Boj o Vajanského trvá. (Na storočnicu jeho narodenia). *Verbum*. 1947, roč. 1, č. 5, s. 231 – 233.
- PAŠTEKA, Július. Informatívne o Kútnikovej kritickej činnosti. In: *Jozef Kútnik Šmálov: Literárna kritika ako poznávanie a hodnotenie*. Bratislava: Lúč, 2004, s. 11 – 31.
- ZJARA, Matúš. F. X. Šalda a naša kritika. *Verbum*. 1947, roč. 1, č. 8, s. 401.

Štúdia je súčasťou riešenia grantu VEGA 1/0600/10 *Slovenská katolícka moderna v európskom kontexte*.

# Nesúmerateľnosť života a poézie

Anna Valcerová

## Incomparability of Life and Poetry

**Abstract:** *This paper gives a view of Marina Tsvetaeva's mark on both the world of her poetry as well as the physical day-to-day world she experienced. The study insightfully introduces the particularities of the poet's life in order to reach the level of hermeneutic pre-understanding and interpretation itself. It also looks at some Slovak translations of her poetry, some of them previously unpublished (J. Zambor, A. Valcerová), tightly joining the form and meaning in their interpretation.*

**Key words:** *poetry of Marina Tsvetaeva, translation into Slovak and Czech, pre-understanding, interpretation, interplay of basic text layers, aesthetic totality, rhythm, anapest, amphibrach.*

**Contact:** *University of Prešov, Faculty of Arts, Institute of Slovak Studies, General Linguistics and Media Studies, e-mail: valcerov@unipo.sk*

Na prelome 20. a 21. storočia sa aktualizuje i v translatológii hermeneutický prístup, odlišujúci prakticisticky zameranú teóriu skoposu od prekladu filozofických, náboženských a literárnych textov, najmä poézie. Východiskom je línia vychádzajúca vo filozofii z M. Heideggera a G. Gadamera, zdôrazňujúca individuálny prístup prekladateľa a interpreta k textu. Dôraz sa kladie v hermeneutickej metóde na „premýšľanie, pred-porozumenie a výklad“. „Preklad je kreatívne jazykové konanie pohybujúce sa medzi pravidlom a hrou“. Pojem „transsumatívnosť textu“ vyjadruje, že text je viac než púha suma častí, v našom chápaní spočíva prekladateľova činnosť v rozložení básnického textu na jednotlivé roviny, ktoré majú vlastnú tradíciu (eufónia, rým, rytmus, kompozícia, tropika, význam, gramatické roviny) a v homogenizovaní jednotlivých rovín do samostatného estetického útvaru v novom jazyku. Nový útvar má čo najviac zodpovedať pôvodnému, ale s ohľadom na odlišnú jazykovú, literárnu a kultúrnu

tradíciu nového prostredia. Ďalším pojmom súčasnej hermeneutickej metódy v translatológii je pojem „multiperspektívnosť textu“, zdôrazňujúci intertextualitu. Okrem samotného textu (J. Levý, A. Popovič) a čitateľa sa v súčasnosti nanovo zdôrazňuje i osobnosť tvorcu a jeho životné osudy. V našom chápaní má sémantickú hodnotu aj „význam“ v tradičnej poetike primárne „formálnych zložiek“ ako je eufónia, rým, rytmus, kompozícia, gramatické kategórie v texte. Tieto prvky sa totiž v básnickom texte „sémantizujú“ a spolupodieľajú sa na celkovej estetickej hodnote textu (Valcerová 2006). Takéto chápanie textu vychádza z výrazovej estetiky textu (Miko 1970 a n.)

V hermeneutickej tradícii nie je dôraz na všeobecné, ale na individuálne. Prekladový text je chápaný ako stretnutie sa individuality autora s individualitou prekladateľa. Úlohou prekladateľa je podľa súčasnej prekladovej hermeneutickej teórie spredmetniť vlastné predporozumenie „Vor-Urteil“ (predbežný úsudok) v preklade tak, že prekladateľ vedie s textom originálu rozhovor. Každá veta / verš / básnický obraz je odpoveďou na otázku. V procese prekladu ide teda o rekonštrukciu otázky a o vytvorenie odpovede na ňu. Samotnému prekladu predchádza rozsiahlejšia predprípravná fáza rekonštrukcie „ideálneho posolstva“ („Mitteilung“, „Message“). Rozhodujúce je pre hermeneutikov zaoberajúcich sa prekladom „naladenie sa na ideálne posolstvo“, celková atmosféra textu, o ktorej hovoril v súvislosti s poéziou Emil Staiger. I z tohto dôvodu musí byť básnický preklad „mimetickým spredmetnením originálu“ nielen fundovaným vyjadrením odlišných filologických situácií v dvoch jazykoch. Prekladateľ ako interpret si teda v preklade „spredmetňuje vlastné predporozumenie“. V preklade umeleckého textu, osobitne v preklade poézie ide o „rozmyšľanie nahlas“, o dialóg s predlohou i so sebou samým na základe gadamerovského návratu k pôvodným prameňom poznania s vedomím ich prehodnocovania.

Mojím prvým stretnutím s poetkou Marínou Cvetajevovou, ktorej venujem túto štúdiu boli dva české výbery z jej poézie Pražské vigílie (preložila Hana Vrbová, 1969) a Hodina duše (preložila Jana Štroblová, 1971). Poézia ruskej poetky mi bola natoľko blízka, že som na obidve knihy napísala recenziu, preložila som niekoľko jej básní a venovala som jej báseň vo vlastnej básnickej zbierke. Recenzia sa nezachovala, vyšla v neskoršie poskribovanom dvojtýždenníku Matičné čítanie, ktorý zanikol začiatkom sedemdesiatych rokov a pracovníci redakcie boli prenasledovaní novým režimom. Preklady sa zachovali



vďaka antológii ruskej ľúbostnej poézie, ktorú vydal Ján Zambor v edícii Lipa, vtedajšieho Východoslovenského vydavateľstva, prinášajúcej väčšinou diela v Rusku a v socialistických krajinách nevydávaných autorov, edícia zanikla v polovici sedemdesiatych, vydavateľstvo v osemdesiatych rokoch minulého storočia. Práca okruhu nadšencov okolo vydavateľstva, na čele s J. Zamborom a M. Hevešim nebola doteraz komplexne zhodnotená.

*Láska*

*Oheň? Jatagán?*

*Poskromnejšie, - pozri ako vrieska!*

*Boleť, známa ako očiam dlaň,*

*Ako ústam*

*Meno môjho decka.*

*x x x*

*Ach, láska, láska! V krčoch smrti hrebe.*

*Vzbúrim sa, vytrhnem sa, zaručím:*

*Milená moja! Ani po pohrebe,*

*Ani len v oblačne sa nelúčim.*

*Pár čudných krídel v mojej duši ožil,*

*Nechcem v nich zvierat' srdce, ťažký piest.*

*Odmietam zástup zbedačených zmnožiť,*

*Odmietam s nimi tupú bolesť vliecť.*

*Vyslobodím si z okov tvojej moci,*

*Ruky a plecia, svižnú postavu.*

*Vyžením smrť! A na stovky vierst v noci*

*Vyhoria lesy, ľady roztajú.*

*Aj keď smrť moju biednu schránku skosí,*

*Nechám svoj popol odviezť na cimiter:*

*Smejem sa prachu chabých ľudských kostí,*

*Na hrobe kvetom veršov rozkvitnem!*

Pieseň lásky, Výber z ruskej ľúbostnej lyriky 19. a 20. storočia. Košice Východoslovenské vydavateľstvo, edícia Lipa, 1976, s. 181–182.

Dnes by som svoj prvý preklad hodnotila ako expresívny a jednoznačný. Prekladateľka vedela vzhľadom na dobovú situáciu len veľmi málo o osudoch svojej obľúbenej poetky. O to intenzívnejšie prežívala silný citový akcent jej tvorby. Venovala som jej jednu z kľúčových básní mojej prvej zbierky.

*Kráľovná noci*  
(M. Cvetajevovej)

*Kráľovná noci, Marína, čo teplou krvou čpieš,  
zrodená jurodivou šíročinou Ruska.  
Už prvým britkým slovom vo mne vyrubuješ les,  
vášnivá, temnou horúčosťou noci očarená Ruska.*

*Tým veršom pevný rytmus dupot koní diktoval  
(hlboká, trpká kvetina, sa pobláznila)?  
Koč veršov hrmotal, nocami rástol v pevný val,  
aj mŕtvym cárom sa temný sen s valom sníva.*

*Jej slovo tuhne pod kožou a trasie,  
Vytvára zo žíl pevný pletenec,  
Už zvierajú hmotu živých svalov v lese,  
Už plieska v prudkej krvi slovo – vec.*

*Cárovná – deva, krásavica,  
Na koni ma veršom nes!*

*Valcerová, A.: Letný sneh. Košice, Pectus 2008, s. 16.*

Po šoku z roku 1968 a nasledujúceho obdobia som napriek tomu, že som absolventkou rusistiky, nikdy nenavštívila Rusko. Až v decembri 2009 sme spolu s kolegom Jánom Zamborom boli oslovení, aby sme spropagovali poéziu Milana Rúfusa v Moskve. Prvýkrát som uvidela mesto, v ktorom žili mnohí autori, najmä

básnici, o ktorých som písala a výtvarníci, ktorých som poznala z reprodukcí. Bol to intenzívny zážitok. Objednala som si vďaka nemu i trojzväzkovú monografiu, vďaka ktorej som získala nové informácie nielen o Cvetajevovej, ale aj o Rusku a Európe jej doby. Vďaka skvelému spracovaniu témy nešlo len o doplnenie údajov, ale nové bytostné stretnutie s autorkou i s jej českými prekladmi.

### **Predporozumenie („Vor – Urtei)**

Géniov spoločnosť vylučuje rozličným spôsobom z jej obyčajného života, poznačeného honbou za mocou, peniazmi a slávou, bez ohľadu na ich kvality. Ľudí, ktorým ide o podstatu, neschopným „obracať sa“ v reálnom živote, žijúcich prudkým vnútorným životom, nepohodlným nejakým spôsobom v krajnom prípade zatvára do blázincov (sestra P. Claudela). Jej život sa pritom začal odvíjať tak úžasne! V raných básňach spomína na detstvo ako na rozprávkové. Narodila sa v rodine vysokoškolského profesora a jeho druhej ženy Márie – klaviristky, zakladateľa múzea krásnych umení v Moskve, v optimálnych podmienkach intelektuálnych i hmotných roku 1892. Skončila samovraždou v zapadnutej tatárskej dedine Jelabuga začiatkom 2. svetovej vojny. To, čo sa odohralo medzi týmito dvoma krajnými pólmi odráža udalosti prelomu 19. a 20. storočia do prvej polovice 20. storočia v krajine medzi Európou a Áziou skúšanej viac ako iné.

Marínine nadpriemerné schopnosti sú zjavné už v detstve. Aj keď ju matka núti pravidelne cvičiť na klavíri, Marína si robí svoje, fanaticky po nociach číta a recituje. Marína prejavuje už v detstve fenomenálnu pamäť, dokáže reprodukovať naspamäť verše ruských a čoskoro i svetových básnikov. Matka jej zomiera roku 1906, keď má Marína 14 rokov a deti zostávajú v otcovej opatere. Počas matkinej choroby žijú s matkou v Taliansku, Švajčiarsku, v Nemecku, Marína hovorí a číta už ako dieťa plynule po nemecky a francúzsky, nanútená drezúra hry na klavíri ju vedie k sebadisciplíne a pravidelnej práci na sebe. Otec zavalený prácou dával dcéram po matkinej smrti značnú voľnosť. Za štyri roky vystriedala Marína tri gymnáziá, na hodinách si v poslednej lavici čítala a nevnímala vyučovanie, často vynechávala školu, doma písala, málo spala, bola k sebe tvrdá, nebála sa chladu, milovala dlhú a rýchlu chôdzu, bola priam posadnutá rôznymi vzormi (Napoleon) a intelektuálnou prácou, odlišná od priemeru s krátko prstrihnutými vlasmi

a odlišným odevom (vyholená hlava – čierny čepiec) nepodliehajúcim móde. Básne písala po rusky, po nemecky a po francúzsky už ako šesťročná. Od začiatku sa neuspokojuje s priemernosťou – pohybuje sa v krajnostiach: buď – alebo, nič alebo všetko. (Preložila knihu Edmonda Rostanda „Orfionok“) o Napoleonovi a jeho synovi, no keď zistila, že preklad už existuje, spálila ho). Bolo to v roku 1909, Marína má v tom čase sedemnášť rokov. Už v tomto období uvažuje o samovražde ako tisíce ľudí – intelektuálov v tomto období v Rusku i v Európe, fascinovaných ideami Nietzscheho. Ako osemnášťročná roku 1910 vstupuje do literatúry zbierkou Večerný album. O jej zbierke píše poprední ruskí básnici, z viacerých najmä Maximilián Vološin, ktorý zohral v jej živote dôležitú úlohu i jeho matka, nazývaná Pra (od pramatka). Roku 1911 sa devätnášťročná Marína rozhodla, že posledný ročník gymnázia neukončí. Odchádza na Krym k Vološinovcom, kde sa zoznami so svojim manželom, o rok mladším Sergejom Efronom, trpiacim tuberkulózou, tiež gymnazistom. Dvadsaťročná Marína sa roku 1912 vydá za svoju celoživotnú „lásku na prvý pohľad“. Absolvujú dvojmesačnú svadobnú cestu: navštívia Paríž, Benátky, Miláno, Janov, Neapol, Rím. Marína sa oddáva láske a zážitkom naplno, už v tom istom roku sa im narodí dcéra Ariadna, ktorej sa venuje celou svojou vášnivou a hlbokou dušou. Praktické veci, týkajúce sa živobytia zabezpečuje okolie: ňaňka, rodina jej i Sergeja, priatelia... Marína sa oddáva literatúre, štúdiu histórie a filozofie, užíva si život plným priehrástím. Je hrdá, často ľahkomyselná, navonok prejavuje veselosť, no vo vnútri skrýva žiaľ. Zmyslom jej života je absolútna duchovná sloboda. Oddáva sa láske, číta a píše, zo súčasných spisovateľov venuje básne venované iným básnikom, ktorých uznáva, Blokovi, Mandelštamovi, s ktorým má pol roka zvláštny ľúbostno-priateľský platonický vzťah, Achmatovovej, Pasternakovi. Vkladá sa do vecí a ľudí celým svojím duchovným i fyzickým ustrojením.

Roku 1913 jej zomiera nečakane otec. Roku 1917 sa jej narodí druhá dcéra Irina, ktorá však od začiatku trpí chorobami. Revolúcia, útrapy vojny postupne vtrhnú do života poetky, neschopnej pohybovať sa v praktickom živote. Sergej Efron odchádza na front ako sanitár, neskôr slúži ako dôstojník v Kremli. V Moskve panuje hlad. Marína sa snaží vzdorovať zime a hladu, no zázračnému dieťaťu rozmaznávanému okolím, dochádzajú na boj s reálnym surovým životom sily. Neschopná získať požíveň a zabezpečiť deti, dáva ich do zariadenia pre siroty v nádeji, že tam neumrú od hladu. Podmienky v domove boli neznesiteľné –

Marina sa to dozvedá neskoro - Ariadna i Irina ochorejú, podarí sa ich umiestniť v nemocnici, no Irina (od narodenia neduživá) zomrie.

Efron je už v tom čase v Prahe, kde študuje na univerzite. Marina s dcérou odchádzajú za ním, najprv do Berlína, potom do Prahy, kde žijú v biede. Marína vzdoruje bytiu písaním, ustavične originálnejším a hlbším. Akoby sa jej najlepšie veci rodili z najhlbšieho utrpenia (Poéma hory, Poéma predmestia). Pražské poémy označuje autorka monografiou za druhú syntézu autorkinej tvorby, odhaľuje jej ľúbostný vzťah s Rodzewiczom, mužovým kolegom na štúdiách, práve v období, keď sa po toľkých rokoch konečne podarí manželom stretnúť. Marína nedokáže mať neutrálne vzťahy, keď sa zaľúbi, vrhá sa do vzťahu celá bez ohľadu na racionálne dôvody. Napokon však zvíťazí vzťah k Efronovi.

Ak stretne spriaznené duše, zahorí k nim spaľujúcou láskou, ktorá nepozná obmedzenia (Sonička, viacerí muži a básnici až po Pasternaka a Rilkeho - vyznáva lásku jeho dielu v listoch). S Pasternakom sa mali stretnúť v Berlíne, no Marína nedostala víza z Prahy do Berlína, neskôr v Paríži, no stretnutie sa uskutočnilo až v tridsiatych rokoch v čase, keď mal Pasternak ťažké depresie a nasilu ho donútili vycestovať na stretnutie antifašistických spisovateľov. Marína nevedela o hĺbke jeho krízy a nemohla tušiť aká hrozná je situácia v Rusku v tridsiatych rokoch v celom rozsahu. S Rilkeom sa nestretli nikdy, aj keď žili blízko seba, na opačnej strane švajčiarskych hraníc.

Roku 1925 po narodení syna Georgija v Prahe, odchádza rodina do Paríža. Efron je obvinený v emigrantskej tlači, že bol spolupracovníkom NKVD a že sa zúčastnil sprisahania proti Levovi Sedovovi, synovi Trockého. Marína žije intenzívnym vnútorným životom, píše poslednú zbierku, ktorá vyšla počas jej života. "Posle Rossiji", píše aj prózu a esje. Emigrácia, rozdelená na rozličné politické tábory ju neprijíma, nie je schopná integrovať ani prispôbiť sa. Muž sa venuje politickej činnosti, do ktorej Marina nie je zasvätená. Jeho politická činnosť v prospech Ruska vrhá v emigrácii tiež aj na spisovateľku. Muž odchádza do Ruska, za ním aj dcéra Ariadna, ktorá sa angažuje spolu s otcom na strane Ruska. Neskôr prichádza za nimi, už tesne pred vypuknutím vojny za nebezpečných okolností aj Cvetajevová, rodina žije i v Paríži v neznesiteľnej biede. Cvetajevová si už uvedomuje katastrofálnu situáciu v Rusku, no bez rodiny by v Paríži žiť nemohla.

Tridsiate roky sa nesú v znamení hmotnej núdze, až biedy, bývajú vždy v okrajových štvrtiach na vidieku, emigrantská tlač autorku od polovice tridsiatych rokov ignoruje.

V Paríži podozrievajú Efrona, jeho dcéru (i Marínu) zo spolupráce s boľševickým Ruskom, po návrate do neznámej „rodnej“ krajiny je zase každý, kto bol za hranicami podozrivý zo spolupráce s opačným „nepriateľom“. Pravidelné vypočúvaný, väznený a nakoniec popravený je i Sergej Efron, Ariadnu pošlú do „ssylky“ (vyhnanstva). Autorka monografie odhaľuje nové skutočnosti, ktoré vyšli najavo až odtajnením dokumentov NKVD a KGB z obdobia ježovovskej a berijovskej éry. Počet nepriateľov Ruska bol naplánovaný, päťročný plán sa plnil aj v tejto oblasti. Ľudí mučili, ženy mali osobitné mučiace nástroje, vypočúvali ich, trpeli zimou v nevykúrených väzniciach. Marína dlho nevie o mužovej smrti, ani o osude dcéry. Píše listy Stalinovi i Berijovi, stretáva sa s Achmatovovou, s ktorou ju napokon spojil rovnaký osud. Usiluje sa zohnať zamestnanie a uživiť syna. Po mužovej smrti sa od nej odvrátia i spisovatelia, ktorí jej predtým pomáhali, je pre nich nebezpečná, (Pasternak, ktorý jej pomáhal je druhýkrát šťastne ženatý, má malé dieťa, komunikácia je komplikovaná, doprava poriadne nefunguje).

Poetka je napokon evakuovaná pred vojnou do Jelabugy, zapadnutého tatárskeho mestečka na juhu Ruska. Ešte stále nevie, že jej muž už nežije, nevie nič ani o dcére, syn sa prvýkrát zamiluje, chce odísť do Moskvy, je presvedčený komunist. Marina nevie nič praktické, nechcú ju ani za kuchárku. Všetky svoje hlboké city, až ľúbostné, zameria na syna. Žiada pomoc od spisovateľov, ktorí boli evakuovaní do okolia. Namiesto toho jej núkajú spoluprácu s NKVD. To je pre človeka absolútnych hodnôt, ktorý nepozná ústupky, ako Marina, nepriateľné. V neriešiteľnej situácii, keď nenachádza pochopenie ani u vlastného syna, vystrašeného jej bezmedznou láskou a neschopnosťou zabezpečiť si v neznesiteľných vojnových podmienkach živobytie, si poetka siahne na život.

Po prečítaní monografie som preložila v súvislosti s písaním tejto štúdie ďalšiu Cvetajevovej báseň, ktorá je o tom, že jej poézia za života málo čítaná, ožije v budúcnosti. O davoch čitateľoch snívať autorka nemôže, tento preklad a štúdia sú však svedectvom toho, že jej tvorba je stále aktuálna i v 21. storočia, ženská časť publika v nej nachádza i v dvadsiatom prvom storočí pokrvnú autorku. Možno i preto je môj preklad stále priveľmi expresívny.

*Mojím veršom napísaným v trysku,  
keď som nevedela, že som poetka,  
vychrlenými ako z vodotrysku,  
plno iskier, štartujúca raketa.*

*Moje verše vtrhli ako čertícatá  
do svätyne, kde vonia tymián.  
Moje verše o snoch, hrôzach sveta,  
raz ich ľudia znova oživia.*

*Rozhádzané v prachu na regále,  
moje sny tam ležia bez ceny.  
Budú si ich vážiť ako víno v grále,  
budú ich raz čítať, svet ich ocení.*

### **Interpretácia s dôrazom na rytmické inovácie**

V oblasti básnického prekladu sa prihlásil na Slovensku k odkazu Mariny Cvetajevovej najvýraznejšie Ján Zambor. Už v preklade poézie Anny Achmatovovej Spálený zošit (Tatran 1981) „nevšednou kombináciou trocheja a daktylu vytvára svojskú nápodobu anapestu a amfibrachija, ale aj tónického dolníka, pričom je nevyhnutné riadiť sa sémantikou“ (Zambor). Svoje skúsenosti z prekladu Achmatovovej využil koncepčne v preklade lyriky Maríny Cvetatevovej Nespavosť (Slovenský spisovateľ, 1986), odmenenou cenou Jána Hollého.

V básni Z veršov pre Boha narúša pravidelný trochejský rytmus vkladáním daktylských stôp do verša, čím kompenzuje Cvetajevovej štvorvrcholový prízvučný verš:

*Tvoje meno – v dlani vták,  
tvoje meno – na jazyku ľad.  
Jeden – jediný pohyb pier.  
Štyri písmená dané na papier.*

*Chytená loptička – dlaň a plst',  
strieborný zvonček znejúci z úst.*

Rytmické členenie organizuje polveršová prestávka, podčiarkujú ho pauzy zvýraznené pomlčkou a využitie kvantity v ťažkých dobách. V tomto texte je práca s pomlčkou s dnešného pohľadu mierne preexponovaná. Podobne si počína Zambor pri substituovaní trojslabičných ruských stôp, ktoré v slovenčine nemáme. V básni Otkuda takaja nežnosť sa rozjarená citová atmosféra vyjadruje amfibrachom:

*Originál:*

*Otkuda takaja nežnosť?*

*Ne pervyje – eti kudri*

*Razglaživaju, i guby*

*Znavala – temnej tvojich.*

*Preklad:*

*Kde sa vzala toľká neha?*

*Nie prvé sú tvoje vlasy,*

*čo pohládzam, ba aj pery*

*som poznala temnejšie.*

V Poéme predmestia je jeden spev vyjadrený amfibrachom, najmä kvôli rytmickeému odlišeniu spevov navzájom:

*Originál:*

*Zdes' strasti podžary i ržavy*

*Deržav dinamit!*

*Zdes' často byvajut požary:*

*Zastava gorit!*

*reklad:*

*Tu vášne sú žieravé, choré*

*ynamit mocností.*

*Tu požiar je pričasto vo dvore:*

*z príbytkov vyhostí.*

Rytmické imitácie anapestu nájdeme v básňach Chvála bohatých, Životu, Pozdrav odo mňa ruskú raž, Neodišli sme nikam – ty a ja, Vzali... Pre porovnanie uvádzame preklad prvej strofy z básne Chvála bogatym:

*Originál:*

*I zasim uprediv zarane,*

*Čto mež mnoj i toboju – mili!*

*Preklad*

*tak na známosť dávam vopred:*

*medzi tebou a mnou sú milé!*



*Čto sebia pričisľaju k rvani,  
Čto čestno mojo mesto v mire...*

*Patřím k bedači – načo popriet,  
svet mi dal trávit' svoje chvíle...*

I keď prekladá Zambor Cvetajevej rytmicky uvoľnené básne jambom a trochejom, nie je to jamb a trochej blízky metrickej schéme. Do jambického rytmu deväťslabičníka napríklad zakomponuje tri daktylské stopy (v básni Túžba po vlasti), v ostatných veršoch využíva všetky kombinačné možnosti slovenského jambu v prvých piatich slabikách. V trochejskej básni Otváram si žily umiestňuje priam vzorovo – v súlade s originálom – viacslabičné slová, ktorými sa, opačne ako v predchádzajúcej básni, metrum znejasňuje, čo je opäť prvok pôsobiaci dezautomatizujúco:

*Originál:*

*Vskryla žily: neostanovimo,  
nevosstanovimo chleščet žižň.  
Podstavľajte miski i tarelki!  
Vsiakaja tarelka budet – melkoj  
Miska – ploskoj.  
Čerez kraj – i mimo -  
V zemľu čornuju, pitať trostnik.  
Nevozvratno, neostanovimo,  
Nevostanovimo chleščet stich.*

*Preklad:*

*Otváram si žily: nezastaviteľne,  
nenapraviteľne život vyšplechol.  
Podkladajte taniere a misky!  
Každý tanier bude plytký, nízky,  
miska – ploská.  
Nezachytiteľne  
strieka, pojí čiernu zem, jej pleš.  
Nenávratne, nezastaviteľne,  
nenapraviteľne špliecha verš.*

Vo väčšej miere než pri prekladoch z Achmatovovej využíva Ján Zambor v prekladoch Cvetajevej mužské rýmy prvého typu (por. Turčány, 1975), keď je v rýmovej pozícii aspoň jedno jednoslabičné slovo, v ktorých je záväzná len zhoda jednej hlásky. Len v tomto type rýmu využíva Zambor nepresné rýmy, pričom zvyčajne posilňuje zvukovú zhodu smerom dovnútra verša a usiluje sa o sémantiky netradičné riešenia. Vysoká frekvencia jednoslabičných rýmov je prejavom vysokej sémantickej nasýtenosti originálu, ktorú chce J. Zambor dodržať, rovnako však aj slabičnosť verša a údernosť záverov verša a strofy. V básni Predtým šiel na mne nechať zrak alternuje Zambor zámerne daktylské (trojslabičné) a jednoslabičné rýmy, i tento prvok je výrazom snahy posilniť

v preklade M. Cvetajevovej prvky pôsobiace proti rytmickej automatizácii, ktorá je najväčším úskalím našich štandardných básnických prekladov.

J. Zambor sa pohráva s rýmom rôznymi spôsobmi kompenzácie, v podstate si počína podobne ako M. Válek v prekladoch A. Voznesenského. Cvetajevovej rým – v súlade s charakterom slovenského rýmu – spresňuje, čím upozorňuje na rýmovú originalitu predlohy, lenže opačným spôsobom (v duchu domácej tradície). V duchu poetiky M. Cvetajevovej využíva rýmové echá (och, pust' – odpust', rozbíja – ale ja? sto ráz – obraz, vír – na klavír) i homonymické rýmy typu mul – múľ. Rozličnosť a variabilnosť sa usiluje kompenzovať maximálnou zvukovou zhodou. Väčšia frekvencia nepresných jednoslabičných rýmov, podobne ako časté intonačné pauzy vyjadrené pomlčkou sú výrazom prekladateľskej koncepcie – rytmickými a rýmovými rôznotvarmi zámerne zdôrazňuje škrípavosť, ťažobu verša Maríny Cvetajevovej, v zhode so sémantikou.

V porovnaní s českými prekladmi M. Cvetajevovej Pražské vigílie (preklad Hana Vrbová, 1969) a Hodina duše (preklad Jana Štroblová, 1971) Zambor zmiernuje expresivitu, vyhýba sa vkladaniu nových konotácií do verša, spôsobených najmä rýmovou nevyhnutnosťou, vyhýba sa genitívnej metafore a všeobecným slovesným menám. Vynikajúce prekladateľské riešenia na niektorých miestach preberá. Jeho Cvetajevová je intelektualnejšia, presnejšia, no i definitívnejšia než v origináli. J. Zambor sa sústreďuje na podstatu, zvýrazňuje substantíva a usiluje sa o maximálnu úspornosť a hutnosť. Táto poloha je zakódovaná o v predlohe. V českých prekladoch – i keď sú menej presné a dôsledné voči Zamborovým – je Cvetajevová dráždivejšia, tajomnejšia a búrlivejšia.

Ak si všimneme Zamborove predchádzajúce preklady, urobil prekladateľ krok vpred najmä vo využívaní hovorových prvkov, čím sa priblížil aktualizačným snahám prekladateľov svojej generácie (J. Štrasser, M. Heveši) a Ľ. Feldekovi (napr. v básni Túžba po vlasti využíva frazeologické spojenie je mi fuk). Opäť nie je náhodné, že Ján Vilikovský v súlade s týmito tendenciami hovorí o aktualizačnej funkcii v preklade, charakteristickej najmä pre obdobie od druhej polovice šesťdesiatych rokov (v zborníku Preklad včera i dnes, 1986). V prekladoch modernej poézie do slovenčiny je tento pohyb zreteľný od začiatku šesťdesiatych rokov v rytmickej, rýmovej, syntaktickej a lexikálnej oblasti, najmä v prekladoch Miroslava Válka a Ľubomíra Feldeka. Z mladšej prekladateľskej

generácie na túto progresívnu líniu nadviazal v oblasti rytmu najvýraznejšie Ján Zambor. V súčasnosti Marián Andričík v prekladoch z angličtiny (W. Blake, poézia bítnikov).

### Summary

The presented article deals with the hermeneutic approach to M. Tsvetaeva's poetry and the Slovak and Czech translations of it. It aims at explanation of the hermeneutic approach to the source and target poetic texts. The core of the method is the insight into the author's poetic individuality and grasping the particularities of her or his poetic voice. A thorough intimacy with the author's life as seen in both the temporal and cultural contexts provides the paper with the pre-understanding. The interpretation of the text, of its parts (eufonia, rhythm, composition, grammar) and its meaning provides the understanding. The text is perceived in its totality without making distinctions between its meaning and form (the study draws on F. Miko's concept of stylistics of expression). The final part of the paper looks at J. Zambor's Slovak translation of Tsvetaeva's poem. The paper explores Zambor's original imitations of Tsvetaeva's amphibrachic and anapestic rhythmical patterns, which do not occur in Slovak or Czech, but can be imitated in short text passages.

### Bibliografia

BEST, J. – KALINA, S. *Übersetzen und Dolmetschen. Eine Orientierungshilfe*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2002.

CVETAJEVA, Marina.: *Sočinenija. Tom pervyj. Stichtovorenija 1908-1941. Poemy. Dramatičeskije proizvedenija*. Moskva: „Chudožestvennaja literatura“, 1988.

CVETAJEVOVÁ, Marina. *Pražské vigilie*. Praha: Lidové nakladatelství, 1969, prel. Hana Vrbová.

CVETAJEVOVÁ, Marina. *Hodina duše*. Praha: Československý spisovatel, Klub přátel poezie, 1971. Prel. Jana Štroblová.

CVETAJEVOVÁ, Marina. *Nespavosť*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, Klub milovníkov poézie, 1986. Prel. Ján Zambor.

KUDROVA, Irma. *Put' komet I. Molodaja Cvetajeva*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Kriga“, izdatel'stvo Sergeja Chodova, 2007. 2-e ispravlennoje i dopolnennoje izdanije.

KUDROVA, Irma. *Put' komet II. Posle Rossii*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Kriga“, izdatel'stvo Sergeja Chodova, 2007. 2-e ispravlennoje i dopolnennoje izdanije.

KUDROVA, Irma. *Put' komet III. Razoblačennaja moroka*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo

- „Kriga“, izdatel'stvo Sergeja Chodova, 2007. 2-e ispravlennoje i dopolnennoje izdanije.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- MIKO, František. *Text a štýl*. Bratislava: Smena, 1970.
- Pieseň lásky. Výber z ruskej ľúbostnej lyriky 19. a 20. storočia*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1976. Zostavil a doslov Ján Zambor.
- POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, edícia Okno, 1975.
- ÜBERSETZEN, VERSTEHEN, BRÜCKEN BAUEN. *Geisteswissenschaftliches und literarische Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*. Herausgegeben von Armin Paul Frank, Kurt-Jürgen Maass, Fritz Paul, Horst Turk. Erich Schmidt Verlag, Berlin: 1993.
- VALCEROVÁ, Anna. *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2006.
- VALCEROVÁ, Anna. *Letný sneh*. Košice: Pectus, 2008.
- VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984.
- GAVURA, Ján. *Človek - báseň - komunikácia*. In *Člověk - jazyk - text*. Ed. Alena Jaklová. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Ústav bohemistiky. České Budějovice 2008, s.257 - 260. ISBN 978-80-7394-075-1

Tato štúdiá bola vytvorená realizáciou projektu Vybudovanie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

# Role „živlu“ v románovém tvaru Pasternakova románu „Doktor Živago“

Zdeněk Pechal

## The Role of "Elements" in the Form of Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"

**Abstract:** *Artistic text is seen as a symbol that has the ability to create "sence" defined as the permeation and tension intentional and unintended meanings relevant to the pluralist relationship of a man to the world. The paper is based on the novel by Boris Pasternak's Doctor Zhivago.*

**Key words:** *Hermeneutics, interpretation, novel, Doctor Zhivago, the element in the novel structure, narrator.*

**Contact:** *Palacký University Olomouc, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, e-mail: zdenek.pechal@upol.cz*

Literární hermeneutika se zabývá výkladem, interpretací slovesného uměleckého díla. Literární text se tak v tomto případě stává jediným základem pro hledání významů, hledání toho, co text sděluje. Text vytvořil autor a slova textu jsou jeho slovy. Z toho by mohl plynout závěr, že autor chce prostřednictvím textu sdělit jistou informaci a čtenář, pokud dekóduje význam slov, dobere se podstaty autorského sdělení. Problém je v tom, že jde o umělecký text, jehož prvotním záměrem a ideálem není přenést či zprostředkovat pojem<sup>1</sup>, přesně a jednoznačně ohraničený význam pojmu, předat zcela

---

<sup>1</sup> Zde bychom chtěli zdůraznit Kantovu často citovanou myšlenku z *Kritiky soudnosti*, v níž uvádí vztah mezi pojmovým a nepojmovým vyjadřováním, rozdíl mezi idejemi estetickými a idejemi rozumovými, kdy jedny nejsou přeložitelné do jazyka druhých: „estetickou ideou ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem...“ KANT, Imanuel. *Kritika soudnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 130 s.

významově jasnou informaci, ale symbol<sup>2</sup>, který neimplikuje, apriorně nepředznamenává, nepředkládá hotový význam, jako je tomu u alegorie se svými apriorními významy<sup>3</sup>, ale je schopen poukazovat na nové, teprve se rodící, doposud

---

<sup>2</sup> O alegorii a symbolu viz například Umberta Eca v souvislosti s Goethovou definicí: „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.“ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. 332 s. ISBN: 80-246-0740-9, s. 14. 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, jednodušnost symbolu. Dále: racionalismus alegorie, její spekulativnost a abstrakce kontra spontánnost, celostnost a konkrétnost symbolu (jeho základem 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); statická, jednoznačná, jednosměrná, uzavřená alegorie kontra dynamická, přelévavá významová ambivalence, otevřenost, zpětnovazebnost, vnitřní cirkulace symbolu („symbolový okruh“), spojená s nekonečností jeho dění i jeho výkladu; jednoduchost alegorie kontra syntetická 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 průchodnost alegorie kontra průhlednost symbolu (je jím přímo vidět zastupovaný předmět: nenabýváme jej dedukcí) a přitom jeho neprůchodnost (symbolem nelze projít k definitivní formuli označovaného předmětu); sebezciťování 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 zavinutí do sebe též odkazuje „ven“; konečně utilitárnost, didaktičnost, moralizování, ideologičnost alegorie kontra nonmoralistní charakter symbolu, který ovšem právě díky této své zdrženlivosti bývá o to působivější.“ viz: MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5, s. 99-10.

<sup>3</sup> Viz též problém záměrnosti a nezáměrnosti v literárním díle: MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I. 2*. vyd. Brno: Host, 2007. 556 s. ISBN 978-80-7294-239-8. Záměrnost a nezáměrnost v umění.

nevyřčené významy, je schopen svými impulsy podněcovat řadu významových kontextů a vytvářet „dění smyslu“, významové dění slovesného uměleckého smyslu<sup>4</sup>.

Jestliže nastolíme otázku, zda je úkolem interpretace nalézt v textu to, co zamýšlel sdělit jeho autor, potom má tato otázka oprávnění jen napůl. Zajisté se v obrazném systému uměleckého díla najdou místa, která směřují k přímočaře sdělovaným informacím, jsou to vypravěčské komentáře, digrese, vysvětlující části textu. Ovšem zde je namístě připomenout, že podobné informace by mohly být sdělovány i neuměleckým textem. Pro umělecký text je však rozhodující obrazný systém, který rozehrává svým nepřímým pojmenováním celou škálu významů a představ, které jsou podstatou uměleckého textu a jsou rozhodující pro aktivaci a hledání významů prvořadé<sup>5</sup>.

Pokud opětovně položíme otázku, co chtěl autor textem záměrně sdělit, co je záměrným denotátem sdělení a pomineme-li přímočaře formulované možné části textu, které by bylo možno nahradit žánrově jiným sdělením neumělecké literatury, můžeme dojít k výsledku, který je popsán v odborné literatuře jako znaková situace bez denotátu. Jako by tedy znaková situace neměla objekt sdělení, neměla svého referenta. I když jsou názory tohoto typu pochopitelné (ve smyslu deskriptivní reference), přece jen se domníváme, že umělecký text svůj denotát má, ovšem poněkud v jiném pojetí, než jak nad ním bylo uvažováno. Za denotát pokládáme vztah autora k mimotextové skutečnosti. Jedinec zaujímá ke světu,

---

Rozbor daného tématu podává Milan Jankovič. Viz JANKOVIČ, M. Na cestě ke smyslu. 1. vyd. Praha: Torst 2005. 1052 s. ISBN 80-7215-244-0. Inspirace „nezáměrnosti“, s. 848-860. Dané problematice se věnoval velmi podrobně i Zdeněk Mathauser.

<sup>4</sup> Výklad „dění smyslu“ a jeho logiku vyjádřil JANKOVIČ, M. Na cestě ke smyslu. 1. vyd. Praha: Torst 2005. 1052 s. ISBN 80-7215-244-0. Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém, s. 962. Rovněž pak v monografii: JANKOVIČ, Milan. *Dílo jako dění smyslu*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992. ISBN 80-7110-060-9

„Děním“ symbolu se zabýval i Zdeněk Mathauser. MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5, s. 99-10.

<sup>5</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2005. 48 s. ISBN 978-80-7108-258-3. Máme na mysli především část 3., která se vyjadřuje k mnohoznačnosti a relativnosti literárního díla a marným snahám ji „přeložit“ do jazyka apodiktického a dogmatického.

k realitě nejrůznějším způsobem komplikované vztahy, nebo je do nejrůznějších vztahů ke světu a celku reality vtahován a začleňován. Subjekt se pokouší zaujmout ke světu svůj osobní, jedinečný, osobitý, neopakovatelný, originální vztah a tento vztah, v případě slovesného umění, slovy vyjádřit. Ovšem tradiční významy slov nestačí a on musí najít obrazný systém, který by odpovídal jeho záměru vyjádřit svůj nejasně pociťovaný vztah ke světu: tj. - prostřednictvím slov vyjádřit něco velmi neurčitého, velmi matně tušeného, stále ubíhajícího do nekonečna. Tedy pokus obsáhnout nekonečno se současným vědomím nedostatečnosti této snahy. Jde o pokus vztáhnout se k celku se současným vědomím nepostižitelnosti celku<sup>6</sup>. Lze spatřovat snahu uchopit materii tohoto světa, ovšem s vědomím, že tato materie se stále mění pod rukama, neustále kypí a vyvíjí se, neustále uniká. Jde tedy o to vyjádřit velmi neurčitý a ambivalentní vztah člověka ke světu. A to může být pouze oblast symbolu s jeho obrazným systémem vyjadřování. Z jedné strany se snaží literární obraz ke světu mimeticky připodobnit, z druhé strany přesáhnout mimetickou deskripci tvůrčí invencí a přetvořit svět do uměleckého díla na základě svého subjektivního pojetí, koncepce, subjektivní interpretace. Tento velmi neurčitý, komplikovaný a stále unikající vztah tvůrčího subjektu ke světu se potom přenáší do celé znakové soustavy a je zdrojem významové neurčitosti symbolu. Vztah subjektu k proměňující se materii reality se vyznačuje neurčitostí a pokouší se najít své vyjádření prostřednictvím obrazného systému nepřímých a přenesených významů, významů nově se rodících a vzájemně se k sobě vztahujících a zapojujících do významové hry celou řadu hraničících významových systémů a kontextů.

Tuto proměnlivou soustavu obrazů a vzájemně se vyvíjejících obrazů a potenciálních kontextů má před sebou interpret, který tyto obrazy čte a pokouší se naladit na jejich významovou strunu. Přes text prosvítá autorova tvář a jeho vztahování se ke světu. Přes text prosvítá *autor jako vztah*. Text má sám o sobě svá pravidla, strukturu a soudržnost, označující systém a impulsy, které odkazují

---

<sup>6</sup> Výstižně tuto lidskou nedostatečnost vyjádřil Jindřich Chalupecký: „Umělec je jenom nástrojem něčeho, co je více než on sám, totiž více než to, co může vědět.“ In. CHALUPECKÝ, J. Umění a transcendence. *Revolver revue* 2001, č. 1. s. 15.



ke kontextům jiných struktur. Vzniká otázka, zda významy, které vznikají v průběhu interpretace vznikají díky struktuře textu a jeho významovým podnětům nebo systému očekávání, se kterým do interpretace vstupuje čtenář se svým kontextovým potenciálem a se svou individuální schopností rozumět textovým významům a významovému dění. Jinými slovy: výsledek interpretace ovlivňuje kvalita textu a kvalita vnímatele, recipienta. Za významný hodnotový zřetel textu lze pokládat stupeň originality tvůrčího vztahu ke světu a stupeň originality zpracování tohoto vztahu, ve kterém musí jít o vybočení z předem očekávaných postupů, významových automatismů, řešení, úhlů pohledu a vyprávěcích perspektiv. Autor má k dispozici jen slova s ustálenými významy a on musí vyjádřit něco zcela nového: stojí před ním úkol, jak vyjádřit svůj individuální vztah, poměr ke světu – musí najít prostředky - vytrhnout znak z významového automatismu a poukázat na oblast významů a kontextů, které jsou schopny vyjádřit individuální pojetí světa.

Z interpretačních teorií posledních padesáti let je zřejmé, že hledání významu textu se rozprostírá do širokého prostoru vztahů mezi referentem, zde zdůrazňuji moment vztahu subjektu k objektu, mezi označujícím, tj. artefaktem, literárním dílem, označovaným, tj. oblastí implikovaných významů a navazujících kontextů a recipientem, se svým horizontem očekávání a potenciálem kontextů recipienta.

Román Doktor Živago může být zajisté čten jako klasický psychologický román s výraznými historickými kulisami a značným zeměpisným rozhledem od evropských bojišť první světové války až po hranice Uralu a Evropy a probíhající občanské války. Dmitrij Lichačov, svého času zdůrazňoval interpretaci románu Doktor Živago jako modernistického a lyrického románu.<sup>7</sup> Igor Suchich při

---

<sup>7</sup> ЛИХАЧЁВ, Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Новый мир*, 1988, №1, с. 5-10. Tuto modernistickou tezi podporuje celá řada statí, které se věnují vztahu Pasternakova románu k modernismu. Viz např. КЛИНГ, О. Борис Пастернак и символизм. *Вопросы литературы*, Москва, 2002, № 2. I když byl akademik Lichačov nespornou autoritou v ruské literární vědě, daleko ne všichni s ním tento názor sdíleli. Např. Varlam Šalamov se na román Doktor Živago díval jako na vyložený estetický neúspěch a definitivní krach klasického ruského románu ("Доктор Живаго" — это крушение классического романа, крушение писательских заповедей Толстого. Художественный

interpretaci Pasternakova románu vychází ze slov Pasternakových, který o svém románu hovoří jako o „románu v próze“ (na rozdíl od Puškinova Evžena Oněgina jako „románu ve verších“) a tím zdůrazňuje epičnost textu s nazírajícím lyrickým subjektem. Igor Suchich dále zpřesňuje charakteristiku Pasternakova románu jako „лирический эпос“ a pod „lyrickým“ má na mysli „můj, subjektivní, z mého hlediska, v mém pojetí“, je zdůrazněna monologičnost románu jako jeden z distinktivních příznaků Pasternakovy románové poetiky, jejímž prizmatem je viděna románová realita jako napětí fatality a nahodilosti, reality na pomezí pohádkovosti, folklóru a mystického tajemství.<sup>8</sup> Miroslav Mikulášek navazuje v chápání Pasternakova románu především na interpretace románu jako „životní poutí“, v jejímž základu leží „věčný mýtus“. V pojetí postavy pak Miroslav Mikulášek<sup>9</sup> oživuje myšlenku R. Jakobsona o „trpném lyrickém já“, kdy postava není hybatelem událostí, ale spíše „observátorem dění světa“. Základem výkladu Miroslava Mikuláška je chápání Pasternakova románu jako románu „hermetického“ s „bezvýhodným osudem“, „blouděním“, „návratu k sobě samému“, „věčného návratu“, „exilu duše“, jako „rezignace na účast v sociálních zápasech o proměnu světa“, se „vzpomínkovou“ narací. Z tohoto hlediska je interpretací románu odkrytí jeho „duchovnosti“ „hermetické moudrosti“, „mytického tajemství odvěkého archetypu“. Celkově pak v interpretacích ubývá chápání Pasternakova románu jako nepovedeného historického eposu či klasického psychologického realismu a přibývá chápání románu Doktor Živago jako románu s výraznou lyrickou dominantou.<sup>10</sup> V poslední době byl rozvířen

---

крах "Доктора Живаго" — это крах жанра. Жанр просто умер. „О прозе“, 1965, „О mé próze“, 1971) Viz podrobněji vztah Šalamova a Pasternaka: СУХИХ, И. Живаго жизнь: Стихи и стихии. (1945-1955. "Доктор Живаго" Б. Пастернака.). *Звезда*, 2001, № 4., ИВАНОВА, Н. Варлам Шаламов и Борис Пастернак: к истории одного стихотворения. *Знамя*, 2007, №9.

<sup>8</sup> СУХИХ, И. Живаго жизнь: Стихи и стихии. (1945-1955. "Доктор Живаго" Б. Пастернака.). *Звезда*, 2001, № 4.

<sup>9</sup> MIKULÁŠEK, Miroslav. *Hledání „duše“ díla v umění interpretace*. 1. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004. 334 s. 80-86101-96-7, s. 191-224.

<sup>10</sup> Viz též: ГАСПАРОВ, Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа «Доктор Живаго». *Дружба народов*, 1990, №3, s. 223-242.

zájem o Pasternakův román ze zcela odlišné strany: Ivan Tolstoj na základě archivních dokumentů ukazuje závislost vydání románu na penězích amerických zpravodajských služeb.<sup>11</sup> Ovšem tuto stranu pohledu na Pasternakův román považujeme z hlediska výkladu uměleckého textu za zcela irelevantní.

Je to především výrazně subjektivní nazírající vypravěčské stanovisko, kterým se román Doktor Živago odlišuje od psychologismu klasického ruského románu. Důraz není položen na realitu samotnou, ale především na její subjektivní reflexi. Na prvním místě nejde o jasně nahlíženou psychologickou motivaci, ale je spíše sledován vzdálený a zastřený ohlas postavy na dění okolní reality. Jde spíše o román „mlčení“ než hlasitého přímočarého projevu jednotlivých postav. Jako by prostřednictvím impulsů syžetových dějů, situací, obrazů, historické plochy, jejich pohybů a sociálních přerodů bylo poukazováno na zastřený vnitřní svět postav, jehož obraz je vyjadřován více implicitně než explicitně.

V našem pohledu na román Doktor Živago nám půjde o analýzu formování vypravěčského subjektivního pohledu, kterým je nasvěcován obrazný systém celého románu. Právě vzájemný vztah subjektivního zřetele a proudu reality pokládáme pro Pasternakův román za rozhodující. Pod tlakem pohybu situačních dějů, dobových událostí, nahodilých výjevů a útržků reality se vytváří a proměňuje subjekt Živagovy osobnosti. Živagova postava je sledována na rozlehlé mapě společenských událostí v Rusku od začátku 20. století až do náznaků dobových souvislostí druhé světové války.

Úvodní pasáž Pasternakovy románové scény představuje obraz syna na hrobu matky v den pohřbu. Obraz je komponován na základě akustického vjemu pohřební písně («Вечная память»), který prolíná rytmem kroků, nohou koní a poryvů větru. Rytmus překlenuje i klidové momenty smutečního průvodu a myšlené písňové echo tak přesahuje momentální akustický vjem. Útržky rozhovorů se proplétají s vypravěčovým viděním nenávratnosti ubíhajícího času. Scénický prostor je nahlížen na pomezí detailu pohřebního průvodu a vjemu nekonečného životního celku: «Господня земля и исполнение ея, вселенная и

---

<sup>11</sup> ТОЛСТОЙ, И. Н. *Отмытый роман Пастернака: «Доктор Живаго» между КГБ и ЦРУ*. Москва 2009. Viz též polemickou recenzi: ЗАГИДУЛЛИНА, М. Между исследованием и расследованием. In *Новое литературное обозрение*, № 96, 2009.

все живущие в ней». 15<sup>12</sup> Desetiletý chlapec se dívá otupělým a nepřítomným pohledem na svět kolem z čerstvě navršené matčiny mohyly, jako by chtěl na matčině hrobě promluvit. Příklad chlapce s vlčetem, které se chystá zavýt, náhlý chladný podzimní liják, vlídná strýcova přítomnost a odchod skládají sekvence vstupní scény. Když promítneme na uvedený vstupní obraz navazující část noci před cestou z pohřbu, kdy sbalené věci v klášterní cele tvoří pozadí výhledu z okna na hřbitov s čerstvým matčíným hrobem, podzimní prázdnou zahradou s několika hlavami zelí, cestu, vidíme, že úvodní obrazná vizuálnost pokračuje. Akustika je zesílena pozorností k neznámým zvukům na okno. Chlapec v noční košili s tváří na skle chce prohlédnout přes bílou sněhovou clonu noční bouře. Hřbitov, cesta i zahrada zmizely. Bouře nabývá personifikované podoby a zcela vévodí izolované noční perspektivě pohledu prostřednictvím chlapcova prismatu. Uvedené prolínání akustických a vizuálních zřetelů vstupní scény může být čteno v jejich doslovné ohraničené významovosti, ale také může být vztahováno k představě životního celku. Přes pohřební píseň zde prosvítají významy vesmírné neohraničenosti, trvání a věčnosti. Přes rytmus písně, slova písně, jimiž se text vztahuje k přesahům k věčnosti a celku, dochází k prohlédnutí k životnímu koloběhu, který sice na jedné straně implikuje zaběhnutou opakovanost, ale z druhé strany poukazuje k nepředvídatelnému projevu tajemného živlu světa v jeho nekonečných variacích a lhostejném časovém běhu. Jde o obrazný systém, jehož soudržnost je založena na poměru vžitého automatismu a možnosti vybočení z něho. Vypravěčem je nastolen zorný úhel, kterým je přesahována konvence vžitého pohledu na svět, je podtržena jedinečnost a výjimečnost detailu a věci se tím ocitají mimo dosavadní kontext a jsou vytrženy z automatismu dosavadního směřování. Smrt a pohřební píseň na jedné straně potvrzuje odedávňý koloběh života a z druhé strany jsou z něho neustále vytrhovány. Uvedený románový vstup a perspektivu nelze smazat v žádné z navazujících pasáží, protože se stal součástí celkové soudržnosti struktury a vytváří součást stálého strukturního kontextu.

Vedle uvedeného zaostření na časově a prostorově vymezenou scénu, ze které na čtenáře promlouvá především scénický obraz sám o sobě, jeho

---

<sup>12</sup> ПАСТЕРНАК, Борис, Л. *Доктор Живаго*. Издательство «Книжная палата». 1989. с. 15. I dale je citováno podle tohoto vydání, strany jsou uvedeny přímo v textu.

zdůrazněná vizualita, rozkreslená do detailů a nuancí prostřednictvím dětského vjemu reality, následují kapitoly, které shrnují základní fakta z dětství Jurije Živaga a časově překlenují značné časové rozpětí. Dětství je charakterizováno vleklými matčiny nemocemi a nepřítomností otce s neustálou proměnou lidí, kteří o chlapce pečovali. I když to byl svět bez rodinného řádu, přece jen byla za vším idylická jistota zázemí rodinného bohatství. Ani zde se však vypravěčský hlas nekoncentruje pouze na zobecňující a neosobní převyprávění Živagovy životní prehistorie, ale na ozvláštňující vizuální obrazy s přesahy k pohádkové idyle a vytržení z času. Pohádka živagovské jistoty se však náhle zhroutila a rodina zchudla. Soudržnost této pasáže je založena na jednotícím a organizujícím vypravěčském tónu, který nemá služebnou úlohu být pouhou spojnicí faktů, ale vytváří stálé myšlenkové zázemí celému příběhu. Z tohoto vypravěčského úhlu je vedeno vyprávění, komentováno dění a pohlíženo na realitu. Za důležitý aspekt těchto pasáží pokládáme pohádkově tajemný, až mytický obraz atmosféry Živagova dětství. Jako by za přímočarými informacemi o Živagově dětství byla oblast jakéhosi neurčitého rodinného tajemství, kterým se celý románový prostor rozšiřuje. I když je primárním záměrem této části vyložit základní kontury Živagova dětství, pokládáme za velmi důležitý vypravěčský aspekt, subjektivní zřetel, jímž je vše viděno. Na celé období a jeho významové souvislosti je nahlíženo jako na jeden z možných základů pro formování Živagovy osobnosti.

Jiným vypravěčským způsobem je pohled na období, ve kterém Jurij Živago žil se strýcem Nikolajem Nikolajevičem a svět se pro něho stal velkou symbiózou člověka a přírody, svobody a lidské přívětivosti. Vypravěč komentuje chlapcův pocit, ve kterém malebná příroda prorůstala do jeho vědomí a oživovala vzpomínky na matku, je komentována letní provinční atmosféra, ve které při delším soustředěném pohledu začaly klasy připomínat pohybující se lidské postavy. Přes živou obraznou dějovou scénu prosvítají tváře jednotlivých postav. Živost scény je založena na impresi přítomného okamžiku: jemný vánek, který zvedá listy papíru zatížené kameny a bezprostřední vjemy horkého samovaru a vůně tabáku. Vypravěčský komentář míří k vysvětlení vztahů mezi postavami a zasazuje postavy i s dějovými náznaky do časových a prostorových souvislostí. Na pozadí dialogu a myšlenkové konfrontace postav je stále přítomna scéna živého pozadí s řekou, železniční tratí, letní oblohou, poli a okolním aktuálním

dějem. Přes živou a provinčním prostorem ohraničenou scénu prochází železniční trať a vesnický svět se tak spojuje s jiným významovým a časoprostorovým kontextem.<sup>13</sup> V klimatu strýcova myšlení a názorů se jako by přes ozvěnu začíná konstituovat vnitřní svět Jurije Živaga. V dialozích jsou vyslovovány myšlenky, které lze pokládat na jedné straně za postoje jednotlivých postav, na druhé straně je lze vnímat jako ilustraci dobové myšlenkové atmosféry.

Na tuto scénu bezprostředně navazuje obraz smrti otce Živaga, která je opět nahlížena několikerým pohledem. Poslední dny Živagova otce jsou viděny prostřednictvím dětských očí Miši Gordona, kterým otrásl pohled na mrtvého člověka, který mu příležitostně kupoval na nádražích dárky. Vše je zasazeno do atmosféry několikadenního cestování dálkovým vlakem s jeho zápachy, zvuky, zvědavými pohledy náhodných pasažérů, náhlým zastavením vlaku uprostřed pustiny, úsečnými zprávami o tom, co se stalo. Poprvé se románem mihne „černá“ postava Komarovského. Stejná scéna je však nahlížena ještě zvenčí. Téměř ve stejném okamžiku, ve které probíhá vlaková scéna, Jurij Živago klečí na dětských kolenou ve strži v lese a modlí se za matku, znenadání na něho však přijde slabost a on omdlí. K chlapcově slabosti dochází v okamžiku, kdy Nikolaj Nikolajevič zahlédne na blízké železniční trati žluto-modrou vlakovou soupravu, která místo toho, aby tímto krajem bez zastavení projížděla jako obvykle, tak s varovným pískáním zastaví. Nikolaj Nikolajevič volá na synovce, ten se probudí ze mdlob, ozve se strýci a odloží záměr se pomodlit ještě za svého otce, který beze stopy zmizel. A přitom se náhodně oba světy, otcův a synův, bezděky spojily, ocitly se od sebe na dohled, aniž by o sobě protagonisté vzájemně věděli. Otcova smrt po sebevraždě ve vlaku tak prolíná s osamělým obrazem klečícího syna a pohledem

---

<sup>13</sup> Vztah mezi centrem a periferií, statickým a dynamickým pojetím žánru rozpracoval I. Pospíšil. Viz. POSPÍŠIL, Ivo. *Ruská románová kronika*. 1. vyd. Brno 1984. POSPÍŠIL, Ivo. *Ruský román znovu navštívený*. 1. vyd. Brno: Nadace Universitas, Akademické nakladatelství CERM, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, 2005. 209 s. Edice Scientia. ISBN 80-7204-423-0. „Gotická“ spojnice v ruské literatuře je částí neustálého konfliktu mezi dramatickým, vnějším a intenzivním, vnitřním a extenzivním, popisným principem. Je spojena především s vrcholem ruského románu, v němž je tento konflikt dominantní: zatímco statické či stacionární, pasivní, popisné a kronikové zásady mají kořeny v autochtonních vrstvách ruské literatury včetně její byzantské inspirace, intenzivní na straně jedné a dobrodružné prvky na straně druhé jsou součástí západoevropských modelů...“ s. 113.

Nikolaje Nikolajeviče, který vidí stojící vlakovou soupravu uprostřed bažiny a je mu jasné, že se muselo přihodit nějaké neštěstí. Za důležité pokládáme, že sebevražda Živagova otce se tak ocitá v několikerém významovém kontextu a každý z těchto kontextů se podílí na zrodu významu celkového.

Z jedné strany zde můžeme hovořit o očividné snaze ilustrovat prostřednictvím postavy Jurijova strýce Nikolaje jistý rys dobové myšlení, ale z druhé strany se vytváří myšlenkový kontext Živagovy osobnosti, který se do jisté míry podílí, nebo může podílet na konstituování zastřené, nepřímě viděné oblasti Živagova vnitřního vývoje, jako součásti žánru „vývojového románu“. V Pasternakově románu se tak od samotného počátku snoubí několik kontextů: komentující vypravěčská perspektiva, která vševědoucím zrakem proniká do zákoutí vnitřního světa postav, prolíná se s fragmenty utlumených dialogů a přímo vyslovovaných myšlenek nebo jejich náznaků a tím vším prostupuje zrcadlení živé scény reality a její impresie. Prolínání techniky převyprávění a komentářů, vypravěčského zrcadlení živé scény s dialogy, dějovými situacemi, vizualitou a impresí okamžiku se tak stává od počátku románu základním výstavbovým románovým postupem B. Pasternaka. Jde o to, že vypovídá vizualita obrazu sama o sobě, vypovídá vypravěčský komentář a převyprávění minulé reality její jakoby zpřítomnění. A to všechno jako by vzdálenou ozvěnou proniká do vědomí hlavní postavy Jurije Živaga. Jádrem pozornosti tak není realita sama o sobě, ale její ozvuk a interpretace ve vědomí hlavní postavy. Z tohoto hlediska je možné považovat Pasternakovo vidění za básnické lyrické vyjádření stavu vědomí a výpovědi o bezprostřední reakci subjektu na okolní stav světa.

V úvodu románu se tak vytvářejí románové vypravěčské postupy, které budou rozhodující i pro další části knihy. Pasternakově estetice vévodí tíhnutí k vizuálnímu obrazu, který je naplněn impresí přítomného okamžiku. Vedle zaostření na konkrétní okamžik je předestíráno celé období Živagova života, v tomto případě jeho dětství. Důraz je soustředěn na to, co se v jeho životě dělo, jsou předestírána důležitá životní fakta a vše je komentováno z hlediska jednotícího vypravěčského zřetele. Nejde o řetězec chladných faktů, ale o záměrně a neskryvaně subjektivizovaná fakta, která prošla nazírajícím vypravěčským pohledem a která faktům dodávají ozvláštňující impresie. Vedle faktů, která předkládají výklad o tom, co se dělo s hrdinou, jsou předkládány obrazy, které ukazují životní momenty, jež se jistým způsobem mohly spolupodílet na

konstituování Živagovy osobnosti. Všechny tři uvedené vypravěčské aspekty – scénická vizualita s impresí přítomného okamžiku a zastřeným komentářem, osa rozhodujících životních událostí, viděna subjektivním zřetelem jednotlící vypravěčské perspektivy a pohled na životní okolnosti, které vytvářejí atmosféru, ve které se rodí a utváří Živagova osobnost mají jeden společný a důležitý zřetel – všechny vyjadřují určitý zlomek Živagovy osobnosti, ve všech je přítomna Živagova osobnostní stopa. Ať už se jedná o spontánní expresivní scénu, vnější životní událost nebo obraz toho, jakými okolnostmi je hrdinova osobnost formována, ve všem je přítomen vypravěčovo stanovisko, v němž má vypravěčský komentář různou intenzitu – od explicitního, přímočarého vypravěčského vstupu k vypravěčskému hlasu nepřímému, implicitnímu, zastřenému, vyjádřenému přes obraz či jiného prostředníka. Ale od počátku je zřejmé, že příběh románu nepoukazuje pouze sám k sobě, máme tím na mysli otázky konfliktu mezi postavami, jejich peripetie a způsoby rozuzlení, ale že je příběh ve smyslu přímo nahlížených vztahů mezi figurami přesahován k zastřenému příběhu za horizontem, který se odehrává uvnitř postavy a nepřímo poukazuje na stav vědomí hlavní postavy. Stav vědomí je konstituován od široké škály neustále se rodících a rozevírajících otázek k postupnému tichu, rezignaci a mlčení. A i když se v konci románu doktor Živago dále netáže, otázky které byly vyvolány či zadány neustále žijí a dále otevírají významové pole románu.

Pokud bychom pokládali zmíněné vstupní románové pasáže za expozici, pak jeho výslednicí není vymezený charakter dětského stádia doktora Živaga, ale spíše jeho neurčitý, zamlžený obraz. Není dána ani vnější ani vnitřní charakteristika Jurije Živaga, ale sled subjektivní interpretace reality, ve které je postava pojata spíše v jejím nepřímém a implicitním než přímém a explicitním výrazu. Po prvních stránkách románu nemá postava Jurije Živaga pevné kontury psychologického či realistického románu, ale jeho obraz je rozostřený do mnoha dílčích vjemů, jimiž je proměna reality zaznamenávána.

Po tomto úvodu se začíná prosazovat románový příběh a syžet. Je vytvořeno několik významových center, které zpočátku žijí samostatně, ale postupně začínají navzájem prorůstat a vnitřně se propojovat. A zde se románový vypravěčský vstup jako prehistorie Jurije Živaga rozevírá do klasické expozice s mnoha postavami, ve které se vytváří předpoklad pro vývoj syžetových vztahů. Především je pak vedle Jurije Živaga uveden na scénu Pavel Antipov, rodina Tiverzinova, Míša



Gordon, Lara, Rodion a rodina Gišarova, Komarovskij, Toňa a rodina Gromekova.

Expozice románu jako by byla vedena dvěma směry. Z jedné strany je vytvořen svět tradičních hodnot a stability, dětství, domova, v němž lze předvídat vývoj budoucích věcí.<sup>14</sup> Z druhé strany je tento svět ustálených hodnot doplněn expoziční sítí syžetových vztahů. Vůči takto pojaté expozici se vymezí změna, která proběhne ve všech tematických i strukturních románových vrstvách.

Příkladem uvedené změny může například být následující obraz: Jde o scénu loučení novomanželů Lary a Pavla s přáteli a s Moskvou. Situace má několik aspektů: Nabídka Komarovského, bývalého Lařina svůdce k dalším kontaktům, dopisům a návštěvám, byla Larou rázně odmítnuta a odpověď bezprostředně sousedí s Lařiným ukládáním součástí masového mlýnku do krabice, při kterém si málem poranila ruku o ostrou ocelovou třísku. Scéna je naplněna nahodilým zvukem podkov zbloudilého koně, který se nad ránem zaběhl do dvora domu, ve kterém probíhalo loučení. Kůň se v ranním tichu zvonivě pohyboval po dláždění krátkými kulhavými poskoky. Ve společnosti zazněly spory o umělecky výjimečném náhrdelníku, který byl přinesen Nad'ou jako dárek na rozloučenou a který byl jednou považován za růžový hyacint a podruhé zase za žlutý safir. V ranním polospánku Lara uviděla zády obráceného člověka, kterého v první chvíli považovala za Pavla, ale který, když se k ní obrátil, se ukázal být zcela neznámým člověkem. Najednou byl před ní cizí člověk – zloděj s obličejem znetvořeným dlouhým šrámem. Ospalá Lara ze sebe nemohla vydat ani hlásku, kterou by upozornila na nebezpečí. Krystalický náhrdelník přitom ležel na stole mezi nedojetky a úlomky chleba. Jde o za sebou bezprostředně následující

---

<sup>14</sup> Máme na mysli Patočkovu myšlenku o domovu a cizotě: „Patří k podstatě našeho světa, že je jeho centrálním jádrem část, s níž jsme převážně obeznámeni, v níž se cítíme bezpečni, kde není takřka nic objevovat, kde každé očekávání již bylo anebo vždy může být typickým způsobem vyplněno, a tuto část nazýváme domovem.“ /.../ A za okruhem života vůbec se prostírá ještě příroda, ale již ryze cizí, nechápající, bezohledná, takřka beztvárná, a hrozivá; nikoli již příroda jako k našim potřebám upravená oblast, zásobárna nebo vlast, nýbrž jako něco nezvladatelného, nesmírně silného a chaotického, z čeho hrozí katastrofy pro život nesmírná lhostejnost a síla hmoty, která je tak posléze terminus ad quem našeho světa v jeho rozprostření z domova v cizotu. PATOČKA Jan. *Přirozený svět jako filosofický problém*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-2020-365-6, s. 87 – 88.

ozvláštňující obrazy, které vytrhly poslední chvíle Lary a Pavla v Moskvě z všeobjímajícího automatismu a překlenuly loučící se jeviště nahodilou neočekávaností a nezapomenutelnou věčností. Ranní zvuky koňských kopyt o dlažbu sousedí s Lařným ospalým pohledem, krása náhrdelníku a jeho kamene se mísí s všedními záběry okoralých kousků chleba roztroušených po stole, ošklivě zohaveným obličejem zloděje prolíná obličej milované osoby, šedí ospalého rána s jeho obehnanou všedností probleskují útržky výjimečného lesku. Tyto obrazy nepřinášejí nic nového ani do roviny příběhovosti ani do vypravěčských komentářů. Jsou to obrazy, jejichž kontext vytváří přesah románu od dějovosti k estetice významové ambivalence, k obrazu, který svým kontextem nabízí významovou pluralitu a přesahuje výklad toho, co se stalo s hrdiny, k celistvosti životního tajemství. Díky této ozvláštňující technice přecházíme od otázek další peripetie osudů postav k celistvě podanému pozadí lidského údělu, kdy je svět chápán jako otazník nejasného nadosobního (existenciálního) soukolí. Doktor Živago je románem paralely hraničících nejrůznějších kontextů – jak je v textu roznamenáno – „связности существований“ – spřízněnosti existencí.

Tato scéna evidentně poukazuje k symbolickému podloží textu, pokud za symbol pokládáme obraz se schopnostmi ambivalentní aktivace významů, který od své obrazné vizuálnosti přechází do oblasti vyšší celistvosti, do níž je zakomponován lidský osud. K tomuto významovému kontextu patří pozadí přírodních jevů, které vytváří stálou paralelu k lidskému dějišti. Paralelní souvislost je rovněž symbolická. Staví dva děje, dva kontexty vedle sebe a přitom se právě průnikem kontextů vytváří třetí význam, který není totožný ani s jedním z výchozích obrazů. Někdy je paralela vyjádřena explicitně: «И под бормотание ветра Юрий Андреевич спал, просыпался и засыпал в быстрой смене счастья и страдания, стремительной и тревожной, как эта переменная погода, как эта неустойчивая ночь.» 105 Především se vytváří významová otevřenost, která přenáší význam od lokální dějové kauzality k obecnější rovině, k přesahům od lineárního syžetového řetězení mezi postavami k celkovému smyslu lidské existence. Pasternak vytváří situační rámec, ve kterém probíhá děj, který má svoji psychologickou motivaci, psychologicky motivovanou příběhovost, má své příčinné souvislosti a zároveň souvisí s přírodní scénérií, která je nezúčastněná a lhostejná k probíhajícímu ději, na který upínají postavy svoji pozornost. Uvedený nadhled přírodního koloběhu vytváří zásadní část románového kontextu,

který význam přenáší od psychologických motivací, ideologických záměrů, historických diskurzů, deskripce společenských dějů k modelu daleko zajímavějšímu, daleko celistvějšímu, ke kontextu symbolu, který text směřuje nikoli k soustředěným významům, ale k významovému rozptylu, kontextové provázanosti a k významovému dění.

Celková románová trhlina se začíná rozevírat v souvislosti s Lařinou životní krizí a dále probíhá ve zcela odosobnělé podobě revolučních a válečných obrazů, zranění, rozkladu obydlí, města, potravy, tepla, rozkladu celkového lidského času a prostoru, lidské práce jako tvůrčího aktu, duchovního prožitku, lidskosti. Odchodem Jurije Živaga a jeho blízkých z Moskvy se rozevírá románový prostor do dálavy ruských rovin v okolí železnice. Uvolnil se prostor a namísto tísnivých moskevských pokojů, domů a ulic se rozevírá ruský prostor jako by jiné země. Silné zaměření této části knihy k impresionismu je zřetelné z mžikových průhledů do přítomné přírodní scenérie. Zima postupně ztrácí zlobnou a smrtící personifikaci a její obrazy jasných a mrazivých dní postupně uvolňují napětí revolučního a válečného odcizení. Na rozdíl od předcházejících částí jsou obrazy prosvětleny čistotou, jasem, rozlehlým prostranstvím. Panoráma čisté zimní přírody je ve vědomí Jurije Živaga doprovázeno vzpomínkami na dětství, jako na dobu dětské kreace, fantazie, která vykrojovala ze zmrzlého sněhu fantazijní svět pyramid, krychlí, pevností a měst. Všechno bylo plné slunce, oslepujících odlesků sněhových krystalů, bílá hladina pokoje a klidu. Byly to dny výjimečné pohody, během kterých byl ze zavátých kolejí odhazován sníh. Obrazy jsou naplněny povlovně ubíhajícím časem. I když se v této části poprvé objevila tajemná postava zběsilého rudého komisaře Strelnikova, i když se proslýchá, že Galiullin je v důstojnickém sboru bílého vojenského korpusu, i když se Živago osobně setkává se Strelnikovem a netuší, že se setkává s manželem Lary Antipovové, přece jen není ani tato část založena na příběhovosti.<sup>15</sup> Především zaujme nezvyklý úhel pohledu, kterým je realita nahlížena. Jako by tyto pasáže byly vytrženy

---

<sup>15</sup> Jiří Honzík si v souvislosti s Pasternakovým románem všímá „žánrového rozkmitu mezi románem-příběhem a románem-poselstvím“ 350 a také Pasternakovy schopnosti „zachycovat rytmus epochy zcela mimosyžetovými prostředky“ 355. Viz HONZÍK, Jiří. Dvě století ruské literatury. 1. vyd. Praha: Torst, 2000, 426 s. ISBN: 80-7215-104-5. Hudba pod ledem.

z revolučního

a válečného běsnění do náhlého zázemí klidu, otevřených prostranství a nekonečného ticha. Do zájmu románové pozornosti se rovněž prostřednictvím hlavní postavy dostávají kontrastně k celkově utlumeným zvukům těchto románových pasáží i hlučná hádka a zlostný slovní střet dvou žen, přes které jako by prosvítal jiný svět plebejsky sprosté a vulgární agresivity, což jen potvrzuje značné významové rozpětí románové reality, která není dopředu vymezena nějakým autorsky dopředu daným a vymezeným myšlenkovým schématem, ale vše se rodí z imprese okamžiku a každá střešina vnáší svůj díl do celkové významové románové mapy.

Zimní scény se pozvolna mění do jarních obrazů. Vlak se noří do prostoru transsibiřské magistrály, reálné obrazy prolínají do snů Jurije Živaga a sny se zase stávají součástí reality. Zcela výjimečně vystupuje do popředí podivný šumící zvuk, který Jurije Živaga naplňuje pocitem štěstí z náhlé svěžesti vodopádu, který proudil někde poblíž nádraží. Padající proud bílé pěny hučící do bílé noci byl zvukově tak výjimečný mezi ostatními zvuky, že jim dodával klamavého zdání ticha. «Невдалеке был водопад. Он был виден не отовсюду, а только по ту сторону рощины, с края обрыва. Вася устал ходить туда глядеть на водопад, чтобы испытывать ужас и восхищение. Водопаду не было кругом ничего равного, ничего под пару. Он был страшен в этой единственности, превращавшей его в нечто одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест, собиравшего с них дань и опустошавшего окрестность.»<sup>184</sup> Prostřednictvím tohoto vizuálního obrazu a zvukového efektu vstupuje do textu síla nečekané, svévolné, ničím neohrazené, na lidském dění nezávislé, prapůvodní a nezadržitelné živelnosti, která plyne bez ohledu na probíhajících lidských událostech. Je to zase jedna z rovin, která směřuje text k sepětí s vyšším řádem, než je ten ryze lidský a osobní.

Příjezd Živagovy rodiny do Juratina má z jedné strany všechny znaky běženství, útěku, podivné emigrace, obranného exulantství, ale na druhé straně objevuje ruské slovo «бродить, бродяжничество», bezcílně se toulat. Uvedený význam signalizuje výchozí moment cesty, kdy rodina vychází jako poutník do liduprázdných ulic. Doktor Živago pošle rodinu drožkou a sám projde cestu na nádraží pěšky. Na jedné straně je vidět jasný cíl cesty, na druhé straně se zde prosazuje významový přesah k jakémusi obecnějšímu existenciálnímu toulání

a bezcílného přecházení z místa na místo bez zjevného smyslu. Kam to vlastně přišli, jaký to má cíl a k čemu to povede? Živagova žena Toňa se dostává do Juratina, které žije od dětství v její fantazii. Tonina fantazijní představa postupně nabývá reálné podoby. Střetávají se zde opět různé póly, které svým střetem a vzájemným významovým průnikem nabývají na ambivalentní symbolické platnosti.

Druhý díl románu jako by znovu nastolil situaci a čas před celkovou změnou. Okamžitě je patrný rozdíl moskevského světa a světa ustálené provinční uralské skutečnosti. Oproti dění v centru zde jako by se zastavil čas. Prostřednictvím povozníka Bakcha a jeho jazyka, kterým se prolíná staletá diachronie jazykových proměn, se dostává románový svět na pomezí folklórní směsice reality a její folklórní interpretace. Všechny informace, který byly Bakchem vysloveny, jako by byly a zároveň nebyly, anebo nemusely být a významy se rozplývají v metaforické asociaci. Nový dům nebo spíše jeho dřevěný přístěnek se stává domovem, jakožto místem bezpečného zázemí, ve kterém člověk, aby přežil, se zase spojí se zemí. Všechny pradávne civilizační prostředky ekonomického soužití lidského rodu jako by se zastavily, peníze ztrácejí význam a věci zase začínají nabývat prapůvodního smyslu a život se tak vrací k původním vztahům ke světu. Původně pociťovaný rozdíl mezi starousedlíky a lidmi z města či bývalými majiteli a dnešními majiteli se stírá a všichni jsou v hornaté krajině na jedné lodi, jejíž směr je určován přírodním koloběhem. Následující část podporuje myšlenku z předcházející části o vlastní práci, která bezprostředně nese výsledky a vytváří individuální svět, jemuž lze rozumět a lze ovlivňovat jeho směřování. Stále je zastoupená určitá síla v pozadí, která drží nad rodinou kolem doktora Živaga ochrannou ruku. Zde je to Samděvjatov.

V této části se mění i charakter vyprávění. Prostřednictvím Živagových zápisků přebírá sám doktor Živago na čas vyprávění v první osobě a čtenář může sledovat jeho bezprostřední myšlenky. Poprvé se také začíná prosazovat vjem světa prostřednictvím veršů a písňového textu, tedy prostřednictvím umění. «Произведения говорят многими темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах «Преступления и наказания» потрясает больше, чем преступление Раскольникова.» 216

Zároveň se vytváří expozice nezbytná pro pochopení základních vztahů

mezi postavami. Na scénu tak přichází další z tajemných a osudových románových postav – Anfim Jefimovič Samděvjatov a manželé Mikulicinovi. Samděvjatov je znalec místních poměrů, který z neznámých důvodů materiálně pomáhá nejrůznějším lidem v těžkých revolučních časech. Přes tuto postavu je nasvícena nová část románového světa. Prostřednictvím manželů Mikulicinových se vytváří kontrast mezi bývalými majiteli krugerovského domu a jeho nynějšími obyvateli a porevolučními vlastníky. Kontrast je dán napětím předrevolučního buřiče a vyhnance Mikulicina a rodinou následníků obrovského předrevolučního majetku.

Jeden z klíčových dialogů této části mezi doktorem Živagem a jeho tchánem probíhá pod hvězdným nebem a budoucnost se ukazuje být daleko nadějnější než před časem. Ukazuje se, jako by právě zde mohl člověk vzít osud do vlastních rukou a být spoluúčastníkem rozhodování o budoucím bytí. Legendární podoby nabývá obraz Strelnikova, který jako by měl něco společného s bývalým učitelem ve Varykinu Pavlem Antipovem. Učitel se nesmazatelně zapsal do povědomí starousedlíků svým mistrovským výkladem matematiky a fyziky. Opět jsou informace podány prostřednictvím významové clony místních dohadů, ve kterých se informace rozplývá a ztrácí za horizontem možné legendy či pohádky. Folklórně-ústní lidový zřetel vyprávění je v těchto románových pasážích zastoupen daleko silněji než v předcházejících částech.

Ve vnější linii syžetových vztahů dochází k proměnám, krizím, peripetiím, mezním situacím, a to vše se zapisuje do stále více unaveného vědomí Jurije Živaga. Horečnaté sny jsou střídány syrovou válečnou realitou šílených lidí traumatizovaných krvavým běsněním. Nahodilé a nečekané situace otevírají tajemný prostor mysteriózního světa, mýtu, tušené a nánosy věků zastřené archetypální empirie. Paranoidní stavy malosti se prolínají s myšlenkovou demagogií, realitou politických střetů, nejasného revolučního manévrování, děsivých revolučních zvěrstev jak bílých, tak rudých. I pohyb armády působí jako něco nadosobního, co je nezávislé na vůli velitelů a vojáků a ve svém toku se slévá s přírodními ději. «Дождливый день клонился к вечеру. На небе чуть расчистило. На минуту показалось стиснутое тучами солнце. Оно садилось. Его лучи темной бронзой брызгнули во двор, зловеще золотя лужи жидкого навоза. Ветер не шевелил их. Нивозная жижа не двигалась от тяжести. Зато налитая дождями вода на шоссе забила на ветру и рябила коноварью.

Ani se nechce věřit, že v atmosféře všeobecného marasmu se na konci varykinského příběhu vrací do románu pocit lidského štěstí.

Doktor Živago se s Larou Antipovovou uchylují do Varykina. Odjezd z města je doprovázen Komarovským a jeho nabízenou pomocí. Nechtěli bychom ani tak zdůrazňovat nezničitelnost postav tohoto typu, jako především stálou přítomnost osudových figur pro stavbu Pasternakova románového tvaru. Postavy žijí za horizontem hlavního příběhu a objeví náhle a nečekaně v klíčových dějových momentech. Tuto část knihy lze pokládat za jeden z románových vrcholů především proto, že několik výjimečně šťastných dnů staví okolní události do poněkud jiného světla, dává jim jinou platnost a vytvářejí hodnotový kontrast k okolí. Objeví se zde motiv, který doposud v románu chyběl: Smích – jako výraz radostného životního pocitu a nezkaleného štěstí. Varykinské dny a noci jsou ponořeny do ticha sněhových plání, tepla rozpálených kamen, požitku z harmonie lásky a umění. A právě přes tyto vrcholné prožitky štěstí, prožitku umělecké krece a ponor do duchovnosti lidské existence jsou dále poměřovány ostatní součásti románové příběhovosti. Pro příběhovost je zajímavé, jak vše dopadne a zda se ostrůvku štěstí podaří přežít v tlakové vlně nelítostných událostí a lhostejném běhu času. Pro vědomí doktora Živaga je důležitý právě jen lhostejný časový běh, ve které je jedno jak příběh momentálně dopadne.

Ale dál už pokračuje nezadržitelný Živagův úpadek. Živago o sebe a svůj zevnějšek zcela přestává dbát a postupné fyzické zhroucení kopíruje bezduchou šedivost světa věcí, který ve srovnání s definitivně ukončeným minulým štěstím nemůže nic nového přinést. Motivace k přežití v době děsivého hladu a ekonomického rozvratu zůstává, ale zůstává jen nezbytné přežívání, které nemá nic společného s kreativním potenciálem Živagovy umělecké, vědecké a citové stránky osobnosti. V dokončení a epilogu je dopovězena Živagova historie. Doktor Živago prošel cestou vesnického rozvratu, neudržovaných polí, rozmnožených myší, duchovní apokalypsy, vražd, krádeží. Stupňuje se šílenství revolučního teroru, ploché revoluční fráze a vývěsky.

Návratu doktora Živaga do života nemohl napomoci ani jeho bratr Jevgraf, který se opět v jeho životě objevil a nabídl mu podmínky pro práci. Doktor Živago umírá po srdečním kolapsu. Vzájemné prorůstání osudů a souběžné uplývání

životů se tímto uzavírá. Doktor Živago definitivně vypadl ze hry. Další životní pouti uplývají dál, ale vzniká otázka o jejich opravdovosti, či pouhé pseudoopravdovosti či zdánlivosti. Na konci příběhu se mihne Lara, která se objeví v Moskvě v den Živagovy smrti a její rozhovory po Živagově smrti s bratrem Jevgrafem se odehrávají v bytu posledních chvil doktora Živaga. Shodou okolností jde o byt, ve kterém kdysi žil Pavel Antipov, Lařin zákonný manžel.

Živoj Jurije Živaga se uzavřel. Co se vlastně stalo? Jurij Živago v raném dětství ztratil oba rodiče, ale přesto měl v dětském světě klidné rodinné zázemí. Vystudoval a stal se lékařem, který vynikal vynikajícím diagnostickým postřehem. Medicína byla pro něho nejenom povoláním, ale bytostným stavem jeho duše. Do takto ustáleného života, který se v zásadě odehrával v předvídatelném světě vtrhl živel a rozbořil všechny hráze. Tak jako Jevgenij Puškinova Měděného jezdce se už nikdy nebyl schopen vrátit do doby před povodní, kdy živel byl oddělený od života pevným břehem a hrází, tak ani doktor Živago nenašel cestu zpět do světa ustálených hodnot. Živel mu vzal rodinu, milovanou osudovou ženu, práci jako volné tvůrčovství a fantazii. Zůstaly nepatrné ostrůvky izolovaného štěstí, ale ani ty nezabránily tomu, že vědomí doktora Živaga rezignovalo na kontakt s realitou a ponořilo se do reality, kterou si samo vytvořilo. Tato realita je vyjádřena v básních, ve kterých se prolíná lidský příběh Hamletův, s putováním Ježíše Krista v čase a prostoru dávného mytologického příběhu. Střídají se roční období a cykly roku jakoby vytvářely kulisy životní tíži a její nekonečné pouti. Střídají se obrazy hamletovsky viděného lidského údělu, proměny slunečních paprsků a noční mlhy, bílé noci a jarního deště rozbahněného bezcestí, útržky letních rozhovorů, městských chodců, větru, který proměňuje letní horkost do rozfoukaných prostorů podzimních neohrazených plání. Lidské životy jsou vnímány na pozadí přírodního běhu, obrazy svatby jsou vystřídány pohádkami a životními změnami, kdy se dospělost halí do zimní noci, loučení a rozloučení a nového setkání a všechno míří k jasnému svitu hvězdy, značící cestu putování věrozvěstů k výjimečnému aktu zrození člověka, který je předurčen vzít na sebe veškerou tíži černého lidského údělu. Následuje svítání, zázrak a země. Následují slzy Máří Magdalény a mytologický prostor Getsemanské zahrady na úpatí Olivové hory. Vše končí verši:



*Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты.*

Vypravěčský lyrický subjekt – *já* – se ztotožňuje se subjektem toho, kdo se obětoval, nebo lépe: kdo byl obětován. Lidský úděl Hamletův se tak prolíná s mytologií oběti, kříže a smrti Ježíše Krista a možným pohledem doktora Živaga.

Začátek básně *Hamlet* jakoby připomněl a znovu nastolil téma celé knihy:

*Я ловлю в далеком отголоске  
Что случится на моем веку.*

*На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.  
Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси*

*Я люблю твой замысел упрямый  
И играть согласен эту роль.  
Но сейчас идет другая драма,  
И на этот раз меня уволь.*

Ovšem nikdo mu nedal svobodu před vymezeným lidským údělem a nechtěnou číši byl nucen si vypít až do dna. Kdo to vlastně je, kdo vypráví a má právo převyprávět Živagův úděl? Ve vypravěčském stanovišti se prolíná lyrický subjekt s nezemským pohledem a tváří, ale zemskou tíží Hamleta i Živaga.

Ukazuje se, že Živagův osud, byť v detailech krutý a svým celkem a opakováním téhož unavující zapadá do lhostejného pohybu nekonečné vesmírné matérie a k této celistvosti se neustále v průběhu celého románu vztahuje. Závěrem není ani tak podržena výjimečnost, ale všednost Živagova osudu. Všednost na pozadí tmy, ze které se vynořují věky a staletí stále znova se opakujících příběhů jen pokaždé v jiných variacích a nečekaných situacích a nových kontextech.

Z uvedené analýzy vyplývá, že román Doktor Živago jako by byla rozdělen na několik částí. První část je navozením stavu ustáleného světa a tradičních hodnot. Do tohoto předvídatelného a stabilního světa s pevně ukotvenými hodnotami najednou vtrhne něco nepředvídatelného, živelného, neuspořádaného, spontánně se rodícího, pohyblivého, procházející neustálou metamorfózou. Tato změna oproti předcházejícímu stavu se promítne do celé struktury příběhu a nabourá veškeré vztahy epické reality. Nejedná se o změnu, kterou by bylo možné považovat za pouhý konflikt ve vývoji syžetu, (nebo o změnu ve smyslu pouhých dobově politických poměrů) ale jedná se o změnu, která postihuje veškeré dění ve všech oblastech epické struktury. Tato epická trhlina promění charakter vizuálních scén od poklidného a vyváženého impresionismu k expresivně pojatým obrazům. Jestliže je románová realita první části knihy dána silnými vizuálními obrazy, jejichž scéna rodí významové dění samo o sobě a zprostředkující epický vypravěčský hlas má pouze okrajovou, i když ne nevýznamnou roli, potom při kulminaci změn se zvyšuje četnost tohoto způsobu epického vidění. Jestliže naopak dochází ke stabilizaci situací, odeznění změn a výrazného napětí, tak se zvyšuje podíl a intenzita zprostředkujících vypravěčských komentářů jak o tom, co se děje s hrdiny, tak o tom, v jaké atmosféře se to děje. Vše více souvisí s Pasternakovým básnickým viděním světa v konkrétních časoprostorových souvislostech nasycenými impresí okamžiku, než s epickým zobecňujícím převyprávěním romanopisce. Jako by Pasternak chtěl co nejvíce vtáhnout čtenáře do bezprostředního kontaktu Jurije Živaga s epickou realitou. Z těchto analýz je vidět, že pozornost není zaměřena k proměně syžetových vztahů a dějové příběhovosti, ale především ke stavu mysli, stavu vědomí, stavu subjektu Jurije Živaga. Tato situace je především viděna prostřednictvím proměny světa uspořádaných a tradičních hodnot do světa neuspořádanosti, spontánnosti a živelnosti. Vývoj postavy je sledován v průběhu hraničního zlomu tradičního světa a reality do nového uspořádání. Postava doktora Živaga je viděna v průběhu změny, kdy nic není ustáleno, vše je v pohybu a nepředpokladatelné změně, kdy všemu vévodí bezprostřední síla historického živlu, který se promítá do vědomí protagonistů. Takovouto poetikou je důraz položen na relaci epické reality a subjektu Jurije Živaga, nikoliv na substanci viděnou jako výsledek proměny. Jde tedy více o proces proměňování než o výsledek a ukončenou proměnu. Nejde o vzpouru jedince vůči poměrům, ale o

to, jak se změna světa promítá a stále znovu obnovuje ve vědomí postavy. Na tomto románu je pozoruhodné, jak je vědomí člověka postupně pohlcováno realitou. Jako by docházelo ke stejnému zahlcení vědomí, jako u hrdinů specificky ruského žánru „pověsti“ Maxima Gorkého. Vědomí doktora Živaga je přetíženo vjemy, které není možné zpracovat. Lineární tok vjemů způsobí petrifikaci vědomí Jurije Živaga a celé Živagovy bytosti. Na pozadí tohoto přetížení je zřejmá celistvost pohybu vesmírné matérie. Románovým protivníkem není malicherná, i když se může zdát z hlediska omezené životní empirie jako velevýznamná, role politických a historických dějů, ale lhostejný a bezúčastný pohyb vesmírné matérie a její nekonečného pohybu v čase a prostoru – tedy v souřadnicích, které jsou dány člověku, aby je viděl a aby skrze ně viděl. Pro pohyb a cestu doktora Živaga není podstatná linie cesty s matným cílem, ale pohyb, který vyplývá z ruského slova „бродить“ jako pohyb sem a tam, bez zjevného cíle, záměru. Jestliže jsme si kladli na začátku naší úvahy otázky o roli živlu v Pasternakově románu, pak na základě našeho přečtení můžeme tvrdit, že je to právě živel, který způsobuje neustálý románový pohyb, nečekanou změnu, do které zapadá i všudypřítomná náhoda – která – jak uvádí vypravěč Nabokovovy Lolity – „logici nenávidí a básníci milují“. Je to právě živel, který způsobuje rozbití domovských hrází, kterými začne proudit nezvladatelná hmota a proměňuje svět ustálených hodnot do světa cizoty a nepředvídatelnosti. Jako by právě prostřednictvím živlu vstupovala do románové reality lhostejná a neohraničená vesmírná matérie.

## Summary

Artistic text is seen as a symbol that has the ability to create "sence" defined as the permeation and tension intentional and unintended meanings relevant to the pluralist relationship of a man to the world. The paper is based on the novel by Boris Pasternak's Doctor Živago. Alternation paraphrasing and comments, mirroring lively narrative scenes with dialogue, plot situations, visuality and impressions of moments becomes from the beginning of the novel basic construction element of the Pasternak's novel procedure. The attention is concentrated not on reality itself but its echoes in the consciousness and the interpretation of the main character on. The consciousness is the constituted of a wide range of constantly emerging issues to the subsequent silence and resignation. Yuri Zhivago's character has no fixed contours of the psychological or realistic novel but his image is spreading into many sub-sensations, which is the transformation of reality recorded. The novel's adversary is not the role of political and historical events but indifferent and unconcerned movement of matter in space, which is in the novel represented by different manifestations of the element. The element is seen as

something intractable, chaotic, indifferent, strange, unexpected, random from what disaster threatens. Individual fate is so overreaching to higher integrity – to the indifference and the strength movement of substance.

## Театральный критик как герменевт: Николай Андреев о Театре D40

Andrei Rogatchevski

### **A Theatre Critic as a Hermeneutician: Nikolay Andreyev on the D40 Theatre**

*Abstract:* Nikolay Andreyev's reviews of two productions of Emil František Burian's D40 theatre (Dostoevsky's *The Village of Stepanchikovo* and Zdeněk Němeček's *A Ballad about Katinka*), published in the Russian émigré press in Prague, serve as an example of a hermeneutical approach to works of art, here understood as an interpretation of an interpretation.

*Key words:* Nikolay Andreyev, Emil František Burian, D40, Dostoevsky, Zdeněk Němeček.

*Contact:* University of Glasgow, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, UK, e-mail: [Andrei.Rogatchevski@glasgow.ac.uk](mailto:Andrei.Rogatchevski@glasgow.ac.uk)

Театральная критика является неотъемлемой составной частью герменевтического процесса осмысления художественного произведения. Такую критику можно с полным основанием называть «интерпретацией интерпретации», т.е. интерпретацией той или иной театральной версии какой-либо пьесы или книги. Нередко театральные рецензии – это все (или почти все), что остается от театральных постановок, и тогда важность рецензий для толкования сценического воплощения художественных произведений трудно переоценить. В этой связи коснемся нововыявленных публикаций Н. Е. Андреева, которому довелось обзирать деятельность ряда пражских театров во второй половине 1930-х – начале 1940-х годов.

Николай Ефремович Андреев (1908-82) – доктор философии Карлова университета, много лет преподававший в Кембридже – известен прежде всего как историк-медиевист, литературовед, литературный критик, прозаик

и мемуарист.<sup>1</sup> Его деятельность в качестве театрального критика до сих пор не привлекала внимания исследователей. Между тем, в недавно уточненном и пополненном списке его публикаций пражского периода (1927-45) значатся восемнадцать рецензий на различные театральные представления за 1935-41 гг.,<sup>2</sup> опубликованных в пражской русскоязычной газете «Новости» (1934-41; ред. К. К. Цегоев-Крамской) и подписанных криптонимами А., А. К-ий или А. К-ский.<sup>3</sup> Не исключено, что перу Андреева принадлежат и некоторые другие театральные рецензии, появившиеся в этой же газете без подписи. Тем не менее, полной уверенности в авторстве Андреева все-таки нет: так, Цегоев-Крамской – актер, режиссер и театральный импрессарио –

---

<sup>1</sup> См., например: SZEFTTEL, MARC, NIKOLAY E. Andreyev as Historian of Russia, 1908-1982 // *Записки русской академической группы в США*. 1983. Vol. XVI. P. 357-361; БЕЛОБРОВЦЕВА И. Николай Ефремович Андреев – русский медиевист в Эстонии // *Российская интеллигенция на родине и в зарубежье: Новые документы и материалы* / Под ред. К. З. Акопяна. М.: Российский институт культурологии, 2001. с. 138-51; Белобровцева И. «Похождения Чичикова» как прототекст и интертекст (Н. Гоголь, М. Булгаков, Н. Андреев) // *Literatura emigracyjna rosjan, ukraińców i białorusinów* / Red. Anna Woźniak, Lubomyr Puszak. Lublin: RW KUL, 2001. С. 75-85; БАЗАНОВ П. Н. Русский ученый-эмигрант Н. Е. Андреев в Англии // *Культурное и научное наследие российской эмиграции в Великобритании (1917-1940-е гг.): Международная научная конференция, 29 июня – 2 июля 2000 г.* / Под ред. О. Б. Василевской. М.: Русский путь, 2002. С. 158-65; ВОВИНА В. Г. Н. Е. Андреев – исследователь русских летописей // *Перекресток культур: Междисциплинарные исследования в области гуманитарных наук* / Под ред. А. В. Антощенко и др. М.: Логос, 2004. с. 32-50; ЮСОВ С. Л. Историографические наблюдения в связи с письмом британо-русского слависта Н. Андреева к В. Голобуцкому // *Славянские форумы и проблемы славяноведения* / Под ред. М. Ю. Досталь и И. В. Крючкова. М.– Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. с. 128-146.

<sup>2</sup> См.: РОГАЧЕВСКИЙ А. Николай Андреев в Праге (1927-1945): Материалы к биобиблиографии // *New Zealand Slavonic Journal*. 2006. Vol. 40. P. 149-51.

<sup>3</sup> В последних двух случаях подразумевался псевдоним Андреева «А. Корсунский», см. Андреев Н. Е. *То, что вспоминается*. Tallinn: Avenarius, 1996. Т. 2. с. 88 (в дальнейшем – *То, что вспоминается*). Пользуемся случаем отметить, что недавно мемуары Андреева были переизданы в виде однотомника (Андреев Н. Е. *То, что вспоминается*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008). Сокращенный английский перевод см.: Nikolay Andreyev, *A Moth on the Fence: Memoirs of Russia, Estonia, Czechoslovakia and Western Europe*, transl. by Patrick Miles, with an Introduction, Notes and Afterword by Catherine Andreyev, Kingston-upon-Thames: Hodgson Press, 2009.

тоже мог печататься в «Новостях» анонимно (впрочем, обычно он подписывал свои публикации криптонимом «К. К.»).

Театром Андреев заинтересовался еще в бытность свою учеником таллиннской городской русской гимназии.<sup>4</sup> В середине 1920-х, под руководством профессионалов (хозяйка студии выразительного чтения К. Н. Зейдельберг-Новицкая, актеры Л. А. Эберг и П. В. Павлов), он играл различные роли в гимназических театральных постановках – таких, как «Роза и крест» А. А. Блока, «Два мира» А. Н. Майкова, «Почта» Рабиндраната Тагора, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Медведь» А. П. Чехова – и даже режиссировал любительские спектакли Христианского союза молодых женщин (YWCA). Кроме того, Андреев подрабатывал как статист в таллинском Русском театре, где появлялся в массовых сценах в драмах Шекспира («Венецианский купец», «Отелло»), в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», в пьесе Викторьена Сарду «Мадам Сан-Жен» и др. Кроме того, Андреев регулярно посещал гастрольные спектакли Первой и Третьей студии МХАТ, таировского Камерного, Рижского театра русской драмы и наблюдал – в том числе иногда и на репетициях – за работой таких известных актеров, как С. Р. Арбенина, Е. Э. Гаррай, В. И. Лихачев, М. Я. Муратов, Е. А. Маршева, К. Н. Незлобин, В. Н. Орлов, И. Н. Певцов, Г. Г. Рахматов, М. А. Чехов и др.<sup>5</sup> Вот что писал Андреев о театральном опыте, полученном им в Эстонии: «Я примерно раз в неделю бывал в театре. И всегда, когда бывали гастроли. Это обогащало и <...> речь, и знание литературы, и понимание психологии, и технику театра. Это оказалось очень важным для моего развития и понимания культуры, я стал

---

<sup>4</sup> Об эстонском периоде жизни Андреева (1919-27) см.: БЕЛОБРОВЦЕВА И., РОГАЧЕВСКИЙ А. Эстонские годы Н. Е. Андреева: Материалы к библиографии // *Диаспора: Новые материалы*. Вып. III. Париж–СПб.: Феникс-Athenaeum, 2002. с. 687-702.

<sup>5</sup> *То, что вспоминается*. Т. 1. С. 187-89, 191-92, 199-202; Т. 2. с. 159. Подробнее о театральном опыте Андреева на русском языке в межвоенном Таллинне см.: Синдецкая Н. Б. Таллиннский русский театр (1919-1940) // *Просветители: Сборник к 75-летию Союза русских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии* / Под ред. Н. В. Соловья. Таллинн: Союз славянских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии, 1998, с. 64-75.

рецензентом еще в тот период, когда я был гимназистом. Когда другие рецензенты были заняты и не могли пойти на очередную премьеру, а нужно было дать рецензию, отправляли меня».<sup>6</sup>

Андреевские театральные рецензии были подписаны разными псевдонимами – например, «Н. Николин». У газеты *Последние известия*, где Андреев сотрудничал, были определенные причины на то, чтобы скрывать его авторство. Редактор газеты говорил Андрееву: «Знаете что, вы купите билет. Контора вам вернет деньги, потому что не стоит вам сидеть на месте театрального критика, а то скажут, что какой-то мальчик-гимназист позволяет себе критиковать артистов».<sup>7</sup> Но и гораздо позднее, уже сотрудничая в пражских *Новостях*, Андреев старался не показываться на местах, отведенных для театральных критиков: «Я сидел в публике. Поэтому меня не втягивали в интриги».<sup>8</sup> Принцип анонимности театральных рецензий тоже был сохранен: «У меня был договор с Цегоевым, что я никогда не признаюсь, что пишу рецензии, потому что писать театральные рецензии – дело опасное, «кровавое»: вы или обижаете кого-то или вводите раздачу роз и шипов в традицию».<sup>9</sup> При этом, даже находясь под прикрытием псевдонимов, Андреев всеми силами стремился сохранять объективность суждений. Делать это в эмигрантской культурной ситуации было нелегко.

По справедливому замечанию А. Брея, «театральное искусство, по целому ряду причин, наиболее трудное из искусств для выявления себя вне своей страны».<sup>10</sup> Не стала исключением из этого правила и Прага. Здесь

---

<sup>6</sup> Синдецкая Н. Б. Таллиннский русский театр (1919-1940) // *Просветители: Сборник к 75-летию Союза русских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии* / Под ред. Н. В. Соловья. Таллинн: Союз славянских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии, 1998. Dto, т. 1, с. 202.

<sup>7</sup> *То, что вспоминается*, т. 1, с. 202.

<sup>8</sup> Dto.

<sup>9</sup> Dto, т. 2, с. 88.

<sup>10</sup> БРЕЙ А. Русский театр в Праге // *Русские в Праге* / Под ред. С. П. Постникова. Прага: Воля России, 1928. с. 328. Среди этих причин можно назвать фактор случайности в подборе актеров; относительную малочисленность, недостаточную подготовленность и слабую заинтересованность эмигрантской публики; вызванные всем этим сложности с выбором репертуара, недолговечность спектаклей и нежелательность режиссерского



заметными явлениями на эмигрантской драматической сцене (сосредоточимся только на ней, ибо о балете и опере Андреев, по-видимому, не писал) были лишь Русский Камерный театр, Пражская группа МХТ и Первый Пражский Русский Театр, да и то Камерный проработал менее двух лет (февраль 1922 – декабрь 1923), а Пражская группа МХТ проводила значительную часть времени за пределами Чехословакии (при том, что ни одна из трех названных трупп не могла функционировать без дотаций). Остальные театральные начинания русской Праги – такие, как театр-кабаре «Русская изба», Русский музыкально-драматический кружок при Чешско-русском объединении, Театр настроений, Товарищество русских драматических артистов под руководством В. Х. Владимирова, Труппа русских драматических артистов под управлением С. В. Стренковского и др. – отличались либо непродолжительностью существования, либо откровенно несерьезным (чисто развлекательным) характером, либо полулюбительским составом, либо различными комбинациями того, другого и третьего.<sup>11</sup> К моменту переезда Андреева в Прагу большинство упомянутых театральных коллективов уже распалось. Формировались, впрочем, новые, иногда с участием тех же артистов: Русская Драматическая Группа, группа драматических актеров под управлением К. А. Арбатова... Не вполне ясно, какие именно постановки каких именно трупп Андрееву удалось посмотреть в конце 1920-х – начале 1930-х гг.: в первые годы жизни в Праге у него было слишком мало времени и денег, чтобы посещать спектакли с какой бы то ни было степенью регулярности. Несомненно одно: в этот непростой для него период интереса к театру Андреев не утратил.<sup>12</sup>

---

экспериментаторства; отсутствие помещений для регулярных репетиций и представлений, изготовления и хранения костюмов, бутафории и декораций – не говоря уже о чисто финансовых проблемах.

<sup>11</sup> Следует подчеркнуть, что разнообразие названий трупп не обязательно свидетельствует о большом разнообразии театральной жизни русской Праги: нередко это были одни и те же театральные деятели, перегруппировывавшиеся под новой вывеской.

<sup>12</sup> Подробнее о пражских русских театральных коллективах см.: Брей А. Русский театр в Праге, с. 322-29; И<ва>нов И. *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. Т. 1-2; *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské*

Если говорить об Андрееве только как о хроникере театральной жизни русской Праги середины 1930-х – начала 1940-х годов, рецензии, которые можно атрибутировать ему безо всяких сомнений, рассказывают лишь о спектаклях Русской Драматической Группы, Первого Пражского Русского Театра и любительского драматического кружка при Русском Очаге. Не вдаваясь в подробности, скажем, что общая оценка Андреевым русского эмигрантского театра, сделанная на основе преимущественно пражского опыта, была негативной. Подводя итог двадцатилетней деятельности российской эмиграции в культурной сфере, Андреев писал в статье «Культура в изгнании», опубликованной в пражском журнале *Знамя России*: «Еще есть одна область – театр, в которой зарубежье несомненно оказалось ущербным. Несмотря на присутствие за границей ряда деятелей искусства с мировыми именами (Шаляпин, Павлова, Дягилев, Лифарь, несколько артистов Художественного театра и других), русскому зарубежному театру не удалось проявить себя сколько-нибудь длительно. Дело ограничивалось или гастрольями на иностранных сценах, или случайными театральными начинаниями. Поэтому, если принять еще во внимание отсутствие нового драматического репертуара, произошло безусловное распыление тех артистических сил, которые оказались вне России, а одновременно с этим – бесспорное понижение уровня театральной культуры и требований театральной публики».<sup>13</sup>

---

*emigrace v Československé republice* // Pod red. L. Běloševské. I-II. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2000-2001.

<sup>13</sup> Андреев Н. Е. Культура в изгнании // *Знамя России*. 1938. №6. с. 14. Ср. аналогичное, хотя и гораздо более позднее суждение: «Те многочисленные, различного характера и уровня, театральные представления, которые даже и в наши дни все еще даются чуть ли не во всех местах нашего рассеяния, театра, как такового, еще не представляют, как бы ни были хороши отдельные спектакли. Но даже и эти случайные спектакли уже много лет переживают тяжелый кризис и постепенно и неуклонно приходят в полный упадок. <...> наши нынешние эмигрантские спектакли обычно не только не поднимаются выше очень скромного технико-художественного уровня, но часто являются образцом безнадежной любительщины» (ФЕДОРОВ-КУДЕЯР, Н. Судьба нашего эмигрантского театра и творчество В. В. Хомицкого // Хомицкий В. *Вторая книга пьес из репертуара Передвижного театра*. New York: Изд. Передвижного русского театра, 1973, с. IV).

С отзывами Андреева о русском театре в Праге, пессимистическими по преимуществу, контрастируют его рецензии на чешские постановки. По всей вероятности, представления чешских театральных коллективов Андреев посещал сравнительно редко (особенно в начале своего пребывания в Праге, по причине слабого знания чешского языка, а также из-за недостатка средств и времени). Характерно в этом плане то, что когда Андреев, отмечая заслугу актера МХТ Вырубова в успехе спектакля по пьесе Афиногенова «Чудак», говорит: «А. А. Вырубову – Прага очень признательна»,<sup>14</sup> то подразумевается не Прага в целом, но в первую очередь пражская русскоязычная театральная публика, от имени которой в данном случае Андреев главным образом и высказывается. Несмотря на то, что в межвоенный период чешские театры в Праге представляли собой чрезвычайно интересное и разнообразное явление,<sup>15</sup> известны только две рецензии Андреева на чешские спектакли, причем лишь одна из них прямо не касается русской темы. Тем не менее, любопытно и поучительно сопоставить снисходительно-критическое отношение Андреева к весьма скромным достижениям эмигрантских театралов-любителей с его восприятием профессионального чешского театра на примере постановок Эмиля Франтишка Буриана (1904-59) в театре D40 – инсценировки «Села Степанчикова и его обитателей» (1859) Ф. М. Достоевского (1821-81) и пьесы «Баллада о Катеньке» (1940) Зденека Немечка (1894-1957).

К моменту премьеры «Села Степанчикова», состоявшейся 28 ноября 1939 в помещении банка Легия (ул. Na rojící), театр Э. Ф. Буриана существовал уже более шести лет.<sup>16</sup> Андреев обнаруживает знакомство с более ранними спектаклями того же режиссера, поставленными в том же театре – такими, как «Евгений Онегин» (январь 1937) и «Гамлет III» (март 1937). Критик пишет: Э. Ф. Буриан «сумел сломить косность театральных

---

<sup>14</sup> К-ский А. <Андреев Н. Е.> «Чудак» А. Афиногенова // *Новости*. 1 июня 1935, с. 2.

<sup>15</sup> Краткий, но содержательный обзор см.: Burian, Jarka M. *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000. p. 31-56.

<sup>16</sup> Подробнее об Э. Ф. Буриане и его театре см., например: Obst M., Scherl A. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962, s. 195-294.

кулис и в длинном ряде разнообразных постановок проявил весьма любопытные черты театрального романтизма, показав себя мастером конструктивного оформления спектакля; очень ярко подчеркивал в пьесах зрелищный момент (пользуясь всеми возможными приемами, даже цирковыми; привлекая все изобразительные средства – даже экран, фильм <...>».<sup>17</sup> Андреев отмечает влияние на Буриана российской театральной традиции, в особенности Мейерхольда, но спешит оговориться, что Буриан не может считаться подражателем: у него «свой режиссерский профиль, год от году <его> постановки <...> делаются занимательнее, а его театр по праву превращается в одно из ведущих театральных начинаний Праги».<sup>18</sup> Андреев увлеченно описывает даже то необычное (для него и его читателей), что видит и слышит в фойе театра Буриана: стены «заняты выставкой современных художников (из общества «Манес»). Перед началом действия и в перерывах передается серьезная музыка (Стравинский, Бородин). Необычайно интересны программы спектакля, являющиеся, в сущности, литературным альманахом. В номере, относящемся к «Селу Степанчикову», находим статью о Достоевском (перевод... с английского! <...> 9 стихотворений (из них три – переводы Ярослава Тейхмана из Блока), собрание суждений о театре, начиная с Платона и Аристотеля, ряд иллюстраций, очерки о кукольном театре, о возникновении народной песни, отрывок из воспоминаний Г. Аполлинера, архитектурный очерк о театре в Подебрадах и т.д. По всему видно, что Д40 смотрит на свои задачи серьезно и широко, стремится создавать культуру и хранить дух независимого искусства».<sup>19</sup> Подобный подход и размах, конечно, восхищали русского эмигранта-театрала, приученного против воли довольствоваться малым.

Что же касается непосредственно «Села Степанчикова», по мысли Андреева, сам выбор текста для инсценировки «указывает на изощренный

---

<sup>17</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Село Степанчиково» в театре «D-40» // *Новости*. 13 января 1940, с. 2.

<sup>18</sup> Dtto.

<sup>19</sup> Dtto.

вкус и смелость режиссера», поскольку «Село Степанчиково», пожалуй, одно из самых трудных для иностранцев сочинений Достоевского: «психологическая напряженность – «достоевщина» – столь любимая западноевропейцами, здесь еще не господствует, тон автора как будто бы намекает на возможность гротеска, юмористической сатиры, – легко поэтому при переносе произведения на сцену впасть в преувеличение и превратить спектакль в буффонаду».<sup>20</sup> Однако, по мнению Андреева, «Село Степанчиково» в постановке Буриана «вовсе не смешно, даже не драматично, – оно трагедийно. Трагедия бесхарактерности, подчинение «року» – в лице <главного отрицательного героя> Фомы Фомича Опискина – определяет, по замыслу Э. Ф. Буриана, весь строй спектакля. <...> Все отдельные сцены, все диалоги или готовят появление «рока» – Фомы Опискина – или оттеняют его непреодолимость. В реальный, но неподвижный мир маленьких людей нисходит этот смиренный инквизитор, тиран, лицемер, и сцена наполняется бессильными протестами, бурями, восстаниями против его самовластия. Напрасные попытки: Рок – неизбежность».<sup>21</sup> Андреев хвалил исполнителя роли Опискина актера Вацлава Ванятко: «сухонький и сухой <sic>, сдержанный и устремленный, бесстрастный и волевой», он стал выразителем «подлинного характера трагедии «Села Степанчикова»».<sup>22</sup> Среди остальных актеров, в соответствии с замыслом лишь оттенявших фигуру Опискина, «не было пустых персонажей, – каждый дал тип, яркую подробность <в> собрании бесхарактерностей».<sup>23</sup> Андреев не согласился только с трактовкой образа Егора Ильича Ростанева в исполнении Богумила Махника: актер «создал по своему цельный тип, но костюмом, тоном, ухватками напоминал больше героев Островского, какого-нибудь Тихона из «Грозы», чем безвольное

---

<sup>20</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Село Степанчиково» в театре «D-40» // *Новости*. 13 января 1940.

<sup>21</sup> Dtto.

<sup>22</sup> Dtto.

<sup>23</sup> Dtto. Нелишним будет отметить, что рецензия Андреева сопровождается фотографией, на которой запечатлены Илона Кубаскова в роли генеральши Крахоткиной и Лола Скрбкова в роли Перепелициной.

воплощение дворянина – отставного офицера, человека доброй и тонкой души. Таким исполнением г. Махник приуменьшил торжество Опискина и несколько опростил всю инсценировку».<sup>24</sup> Возражал Андреев и против кое-каких деталей, в которых ему виделась «запоздавшая дань «социальному заказу», «обличению» России»: «против утрировки сцены с «тощим мужиком» (зачем такой наряд, напоминающий юродивых?), против увлечения ненужным эпизодом с пьяницей Васильевым».<sup>25</sup>

Любопытно, что местами андреевская интерпретация расходится с тогдашней оценкой спектакля некоторыми чешскими критиками, усматривавшими в постановке Буриана гоголевский гротеск и аллегорию на нацизм.<sup>26</sup> Впрочем, Андреев не преминул указать на то обстоятельство, что, «даже не соглашаясь с частностями толкования, зритель не мог не оценить глубокой проработки материала режиссером и его одаренными сотрудниками».<sup>27</sup>

Второй спектакль театра Э. Ф. Буриана, отрецензированный Андреевым – стихотворная пьеса «Баллада о Катеньке» в семи картинах, с прологом и эпилогом, написанная Немечком по мотивам собственной прозаической новеллы «Катенька» (1936) – не имел к России никакого отношения. Это история трагической любви Катеньки, чешской девушки из маленького городка Йозефова, и итальянского поручика Фамаголли, чей полк расквартирован там же. Действие происходит в 1827 году. Фамаголли просит разрешения жениться на Катеньке у мужа ее сестры, итальянского аптекаря Видони, в доме которого Катенька живет. Видони отказывает, потому что Фамаголли беден. Влюбленные решают одновременно покончить с собой, но в назначенный день и час самоубийства Фамаголли неожиданно задерживают на службе, и когда он наконец приходит к Катеньке, чтобы выпить позаимствованный ею у аптекаря яд, то обнаруживает, что та уже

---

<sup>24</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Село Степанчиково» в театре «D-40» // *Новости*. 13 января 1940.

<sup>25</sup> Dtto.

<sup>26</sup> См.: Obst a Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 277-78.

<sup>27</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Село Степанчиково» в театре «D-40» // *Новости*. 13 января 1940, с. 2.

мертва.<sup>28</sup> По мнению Андреева, «Баллада о Катеньке», премьера которой состоялась 7 марта 1940, принадлежала «к одному из самых трудных жанров сценических произведений – к произведениям откровенно лирическим, явно не актуальным по теме, лишенным упора на действие, предназначенным не столько для показа, сколько для чтения вслух, – <...> значит, требуется не только камерность исполнения, но и камерная утонченность восприятия публики. <...> Тем с большим удовлетворением приходится засвидетельствовать новую и немалую режиссерскую удачу Э. Ф. Буриана. <...> Он пошел путем откровенной – даже подчеркнутой – *стилизации*. Немногими музыкальными фразами оркестра перед отдельными картинами (музыка самого Э. Ф. Буриана), световой волной (для настроения) на занавесе создавался фон зрелищу. Переход к полной темноте после открытия занавеса подчеркивал условность предстоящей картины; сценическая жизнь возникала затем за сеткой в свете рефлекторов в позолоченной раме: сцены были подобны старинному ожившему медальону».<sup>29</sup> Согласно Андрееву, жизнь в провинциальной пост-наполеоновской Австрийской империи «как нельзя лучше уместилась в этих рамках рефлекторного прожектора, с этими намеками на декорации, в этих тщательных – под эпоху – костюмах и гримах. <...> На помощь режиссеру дружно пришли исполнители, давшие большую детализацию игры, полутона, ту слаженность движений, жестов, мизансцен, которая и называется на театральном языке – *камерным ансамблем*».<sup>30</sup> Андреев хвалил «отличную» игру Зденека Подлипного в роли Видони («бессмысленный домашний деспот, вечно уязвленный муж»), Марию Бурешову в роли жены Видони («обреченная нежность»), Кубаскову в роли «сатирической и незаменимой» экономки Барборы («живой рисунок»), Махника в роли бывшего героя-рубача, а ныне пьяницы и души-человека Гвидо Грона («уверенное изображение»), а также «обвораживающего» Адольфа Горалека в роли «печального» Фамаголли,

---

<sup>28</sup> См.: NĚMEŠEK, ZDENĚK. *Kátinka*. Praha: Sfinx, B. Janda, 1936; Idem, *Balada o Kátince*, Praha: Fr. Borový, 1940.

<sup>29</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Катенька» в театре «D40» // *Новости*. 27 апреля 1940, с. 7.

<sup>30</sup> Dtto.

«без воли и силы».<sup>31</sup> Всех, однако, превзошла исполнительница роли Катеньки Иржина Странска: «Странская дала оправдание всему: авторскому тексту, сентиментальному преданию, легшему в основу баллады, остроумию режиссера, усилиям ее коллег по сцене. Ее Катенька пленительна: нежностью, детскостью, чистотой, преданностью, силой любви. С удивительной очаровывающей мягкостью, без надрыва с неотразимой выразительностью непосредственности и искренности *переживает* г-жа Странская свою роль – эту историю, эту балладу о настоящей любви. Ее жест, мимика, смех, отчаяние поразительны в своей сдержанности и силе. В частности, потрясает ее заключительный момент, который сам по себе необычайное явление для пражской сцены, подлинное создание *таланта и мастера* – достойное уровня режиссуры».<sup>32</sup> Артисты, занятые в эпизодических ролях, тоже произвели на Андреева по большей части благоприятное впечатление, став «удачным дополнением общей слаженности».<sup>33</sup> Но Андреев не был бы Андреевым, если бы он упустил из виду какой-либо изъян: «Единственную оговорку вызывают у нас офицеры: двое из них явно не знают, что делать с руками, выглядят с неуместной мешковатостью (впрочем, в оправдание их надо сказать, что оба еще ученики театральной школы Д40)».<sup>34</sup>

Из андреевской рецензии слишком очевидно, что он судит об этом чисто чешском спектакле исключительно с русской точки зрения, говоря о влиянии традиций русской литературы на тексты Немечка; школы Московского Художественного театра – на «явный психологизм Странской»; и даже почему-то советуя Буриану ставить грибоедовское «Горе от ума», на том лишь основании, что все актеры, участвовавшие в «Балладе», «великолепно» читали стихи.<sup>35</sup> Тем не менее, андреевская интерпретация

---

<sup>31</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Катенька» в театре «D40» // *Новости*. 27 апреля 1940, с. 7.

<sup>32</sup> Dtto.

<sup>33</sup> Dtto.

<sup>34</sup> Dtto.

<sup>35</sup> Там же. Из примерно восьмидесяти спектаклей, поставленных в театре Буриана между 1933 и 1941 годом, только четыре имели отношение к России. Помимо уже упомянутых «Евгения Онегина» и «Села Степанчикова», в 1934 году были показаны «Егор Булычев и



пьесы Немечка в сценической версии Буриана («вневременный смысл баллады стал внятн через индивидуальное несчастье Катеньки»<sup>36</sup>) вполне адекватна более позднему авторитетному прочтению «Баллады» специалистом по творчеству Немечка: «*Němeček v Baladě o Kátince* dodržel svou objektivizující koncepci hledání věčného a zákonitého ve světě individuálních tragédií».<sup>37</sup>

Очень жаль, что Андреев, по-видимому, мало писал о чешском театре. С нашей точки зрения, в рецензиях на спектакли Буриана способности Андреева как театрального критика раскрываются гораздо более явно, поскольку именно профессионализм чешских театральных деятелей предоставляет Андрееву редкую возможность для полноценного и всестороннего обсуждения постановок. В отличие от рецензий Андреева на эмигрантские спектакли, из его отзывов на чешские постановки читатель может легко представить себе не только то, как играли актеры и как реагировала публика, но и сценическое и музыкальное оформление зрелищ, и даже атмосферу перед началом театрального действия и в перерывах (впрочем, слабым местом Андреева по-прежнему остается изложение содержания пьес). Таким образом, хотя Андреев и стремился к объективности, и, кажется, достаточно откровенно выражал свое мнение о советских и несоветских пьесах в их пражских сценических интерпретациях, картина пражской театральной жизни середины 1930-х – начала 1940-х годов, вырисовывающаяся из андреевских откликов, выглядит однобокой, поскольку его как рецензента интересовал почти исключительно русский эмигрантский театр. С другой стороны, если бы Андреев игнорировал деятельность пражского русского эмигрантского театра в описываемую эпоху, то, принимая во внимание почти полное отсутствие конкурентов и альтернативных мнений по театральным вопросам в тогдашней пражской русскоязычной печати, о таком любопытном явлении, как русская театральная Прага, было бы, по всей вероятности, известно

---

другие» Максима Горького, а в 1935 – «Аристократы» Николая Погодина.

<sup>36</sup> К-ий А. <Андреев Н. Е.> «Катенька» в театре «D40» // *Новости*. 27 апреля 1940, с. 7.

<sup>37</sup> PAPOUŠEK, VLADIMÍR. *Horizonty: Život a dílo Zdeňka Němečka*. Praha: Torst, 2002, s. 158.

намного меньше. Как говорил сам Андреев, «спектакль прошел сегодня и исчез навсегда. След остается только в театральных рецензиях».<sup>38</sup>

## Summary

The article focuses on Dr Nikolay Andreyev's previously unattributed and recently rediscovered reviews of theatrical productions in interwar Prague (in particular, on the adaptations of Fedor Dostoevsky's *The Village of Stepanchikovo* and Zdeněk Němeček's *A Ballad about Katinka* by Emil František Burian's D40 theatre). These reviews were published in the Prague-based Russian-language *Novosti* newspaper and have never been examined before. Andreyev's enthusiastic reception of the D40 shows is contrasted to his sceptical view of Russian émigré theatre in Prague, undermined by funding problems and lack of professionalism. Andreyev's critical interpretations of Burian's theatrical interpretations of Dostoevsky and Němeček can be considered a case study of a hermeneutical approach to art.

## Bibliography

АНДРЕЕВ, Н. Е. Культура в изгнании. *Знамя России*. 1938. №6. с. 12-14.

АНДРЕЕВ, Н. Е. *То, что вспоминается*. Tallinn: Avenarius, 1996. Т. 1-2. ISBN 9985834119; ISBN: 9985834127.

БАЗАНОВ, П. Н. Русский ученый-эмигрант Н. Е. Андреев в Англии. In *Культурное и научное наследие российской эмиграции в Великобритании (1917-1940-е гг.): Международная научная конференция, 29 июня – 2 июля 2000 г.* / Под ред. О. Б. Василевской. М.: Русский путь, 2002. с. 158-65. ISBN 5858871429.

БЕЛОБРОВЦЕВА, И. Николай Ефремович Андреев – русский медиевист в Эстонии. In *Российская интеллигенция на родине и в зарубежье: Новые документы и материалы* / Под ред. К. З. Акопяна. М.: Российский институт культурологии, 2001. с. 138-51. ISBN 5937190165.

БЕЛОБРОВЦЕВА, И. «Похождения Чичикова» как прототекст и интертекст (Н. Гоголь, М. Булгаков, Н. Андреев). In *Literatura emigracyjna rosjan, ukraińców i białorusinów* / Red. Anna Woźniak, Lubomyr Puszak. Lublin: RW KUL, 2001. с. 75-85. ISBN 83-228-0992-1.

БЕЛОБРОВЦЕВА, И. – РОГАЧЕВСКИЙ, А. Эстонские годы Н. Е. Андреева: Материалы к библиографии. *Диаспора: Новые материалы*. Вып. III. Париж–СПб.: Феникс-Athenaeum, 2002. с. 687-702. ISBN 5850420800.

БРЕЙ, А. Русский театр в Праге. In *Русские в Праге* / Под ред. С. П. Постникова. Прага: Воля России, 1928. с. 322-29.

ВОВИНА, В. Г. Н. Е. Андреев – исследователь русских летописей. In *Перекресток*

---

<sup>38</sup> *То, что вспоминается*, т. 2, с. 88.

культур: *Междисциплинарные исследования в области гуманитарных наук* / Под ред. А. В. Антощенко и др. М.: Логос, 2004. с. 32-50. ISBN 5-94010-309-X.

ИВАНОВ, И. *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. Т. 1-2. ISBN: 8070503831

К-ИЙ, А. <Андреев Н. Е.> «Село Степанчиково» в театре «D-40» // *Новости*. 13 января 1940. с. 2.

К-ИЙ, А. <Андреев Н. Е.> «Катенька» в театре «D40» // *Новости*. 27 апреля 1940. с. 7.

К-СКИЙ, А. <Андреев Н. Е.> «Чудак» А. Афиногенова // *Новости*. 1 июня 1935. с. 2.

РОГАЧЕВСКИЙ, А. Николай Андреев в Праге (1927-1945): Материалы к биобиблиографии. *New Zealand Slavonic Journal*. 2006. Vol. 40. P. 149-51. ISSN 0028-8683.

СИНДЕЦКАЯ, Н. Б. Таллиннский русский театр (1919-1940). In *Просветители: Сборник к 75-летию Союза русских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии* / Под ред. Н. В. Соловья. Таллинн: Союз славянских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии, 1998. с. 64-75. ISBN 9985915747.

ФЕДОРОВ-КУДЕЯР, Н. Судьба нашего эмигрантского театра и творчество В. В. Хомицкого. In Хомицкий В. *Вторая книга пьес из репертуара Передвижного театра*. New York: Изд. Передвижного русского театра, 1973. с. IV.

ЮСОВ, С. Л. Историографические наблюдения в связи с письмом британо-русского слависта Н. Андреева к В. Голобуцкому. In *Славянские форумы и проблемы славяноведения* / Под ред. М. Ю. Досталь и И. В. Крючкова. М.– Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. с. 128-146.

ANDREYEV, Nikolay. *A Moth on the Fence: Memoirs of Russia, Estonia, Czechoslovakia and Western Europe*, transl. by Patrick Miles, with an Introduction, Notes and Afterword by Catherine Andreyev, Kingston-upon-Thames: Hodgson Press, 2009. ISBN 9781906164027

BĚLOŠEVSKÁ, L. (ed.), *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice*. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2000-2001. D. I-II. ISBN 8086420000

BURIAN, Jarka M. *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000. p. 31-56. ISBN 0877457115.

NĚMEČEK, Zdeněk. *Kátinka*. Praha: Sfinx, B. Janda, 1936.

NĚMEČEK, Zdeněk. *Balada o Kátince*, Praha: Fr. Borový, 1940.

OBST, M. – SCHERL, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962. s. 195-294.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Horizonty: Život a dílo Zdeňka Němečka*. Praha: Torst, 2002. ISBN 8072151630.

SZEFTEL, Marc, Nikolay E. Andreyev as Historian of Russia, 1908-1982. *Записки русской академической группы в США*. 1983. Vol. XVI. p. 357-361. ISSN 0066-9717.



# Hermeneutická metoda jako klíč k interpretaci hry V. Sigareva Plastelína

Ivana Ryčlová

## Hermeneutic Method as Key to Interpretation of the Vasilij Sigarev Play *Plasticine*

**Abstract:** *The article analyzes the elements of motifs creating the childhood world of the hero of the Vasilij Sigarev play Plasticine. The hermeneutic method was used for the interpretation. The goal of the article is to prove that the transversing of social taboos including shocking brutality is not via purposeless artistic means.*

**Key Words:** *Sigarev, Plasticine, childhood, hermeneutic, shocking, brutality, social, taboos, catharsis, mandala.*

**Contact:** *Faculty of Paedagogical Studies, Masaryk University in Brno, iryclova@amoscz.cz*

Současná ruská dramatika prožívá období, které bychom mohli bez nadsázky nazvat vzedmutím tvůrčí energie, čemuž odpovídá i adekvátní množství pozornosti, jež je jí věnováno ze strany divadelních kritiků, ale i literárních vědců. Závěr 90. let 20. století a počátek 21. století se stal obdobím nástupu nové generace dramatiků reprezentované autory jako Michail Kuročkin (\*1970), Vasilij Sigarev (\*1977), bratři Oleg (\*1969) a Vladimír (\*1968) Presňakovové, Ivan Vyrypajev (\*1974), bratři Vjačeslav (\*1973) a Michail (\*1978) Durněnkovové aj. Zmínění autoři jsou součástí masivního proudu označovaného jako „nová dramatika“ („novaja dramaturgija“). Tito generačně spříznění autoři vyvolávají ostré polemiky v kruzích odborné i laické veřejnosti nejen v Rusku, ale i v zahraničí. Současnou ruskou dramatiku rozšířili o nové intence, rysy, jež jsou

vlastní evropskému proudu dramatiky nazývanému „new writing“<sup>1</sup>: tragická tonalita, krutost, šokujícího *hyperrealismus* a *hypernaturalismus*,<sup>2</sup> absolutní osamělost hrdiny.

I když česká divadelní kritika (a nejen česká) o nich často hovoří jako o alternativě britského *coolness dramatu*, domnívám se, že tomu tak zcela není. Přestože mladí ruští autoři, kteří jsou k tomuto proudu řazeni, překračují, obdobně jako západoevropští *coolness* dramatikové, dlouholetá tabu (násilí, prostituce, láska mezi osobami stejného pohlaví aj.), lze říci, že *ruská coolnes dramatika* má v souvislosti s odlišnou životní zkušeností jiný myšlenkový obsah. Synonymem zmíněného typu kontroverzní dramatiky, dramatiky násilí, se v Rusku stala hra *Plastelína* („Plastilin“, 2000) Vasilije Sigareva (\*1977).

Uvedená skutečnost determinovala výběr materiálu pro následující příspěvek. Jeho cílem je nahlédnout na toto drama jinak než prostřednictvím kliše konstatujících, že ruská „nová dramatika“ je šokující mírou brutality v ní obsažené. Na konkrétním případě - textu Sigarevovy hry *Plastelína* – se pokusím doložit, že hermeneutická metoda může pomoci najít klíč k interpretačnímu uchopení díla, jež při povrchním ohledání působí jako pouhá koncentrace vulgarismů a tendenční snaha šokovat diváka.

## I. Interpretace názvu hry

Řekne-li se *plastelína*, většině z nás se vybaví barevné válečky měkké tvárné hmoty, z níž jsme jako děti v závislosti na zručnosti modelovali napodobeniny nejrůznější živých i neživých objektů, nejčastěji panáčky, zvířátka, kytičky.... Nebo jsme ji jen tak hnětli mezi prsty, nechávali se unášet fantazií a dýchali její zvláštní vůni. V dnešní době *plastelínu* nahradily modernější hmoty, pro několik generací však zůstává vůně *plastelíny* jedním ze symbolů dětství. Mohli bychom tedy říci, že název hry nás zřetelně odkazuje k období života, k němuž se zpravidla váží přívlastky jako bezstarostné, krásné apod. Dětství zachycené v Sigarevově

---

<sup>1</sup> Tento typ dramatiky je reprezentován především tvorbou Sarah Kaneové, Markea Ravenhilla, Werner Schwaba.

<sup>2</sup> Termíny U. Eco.

hře je však takovéto charakteristice více než vzdálené. Neméně důležitým momentem v interpretaci názvu hry *Plastelína* je konotace této hmoty jako tvárného materiálu. Hlavního hrdinu, čtrnáctiletého Maxima, tvárného jako plastelínová figurka, modeluje jeho okolní svět, realita, v níž žije.

## II. Třicet tři dějových fragmentů

Hra je rozdělena do třiceti tří dějových fragmentů. Začíná obrazem chlapce, který sedí na podlaze poloprázdného pokoje, modeluje něco divného z plastelíny a po tváři mu tečou slzy:

„Sedí na podlaze v pokoji, kde z nábytku je jen stůl, postel a koberec na stěně. Jeho ruce modelují něco velmi podivného z plastelíny. Když je to hotovo, pokládá tento podivný výtvar na talíř se špinavou bílou kaší. /.../ Potom láme plastelínu na kusy a rovná je na pánvičku. /.../ Zbytky plastelíny se syčením hoří. Šlehají plameny. Dým stoupá ke stropu. Štípe ho v očích. Tečou mu slzy. Odvrací se, ale slzy tečou dál k nosu a odtud ke koutkům úst. Teď už pláče doopravdy. Už vzlyká. Pláče, jako kdyby NĚCO věděl...“<sup>3</sup> Následuje obraz druhý, v němž je dominantním motivem rakev: jsme svědky scény z pohřbu hrdinova spolužáka, jenž spáchal sebevraždu. Pohřeb je bizarní, rakev je vynášena oknem pomocí jeřábu, neboť schodiště je příliš úzké, smuteční pochod se line z kazetového magnetofonu zavěšeného na krku jednoho z účastníků pohřbu. Všechno je zvláště naaranžované a umělé, jako kdyby jedinou jistou a nefalšovanou věcí na světě byla smrt. Takto jdou scény, jež vůbec nepřipomínající idylické dětství, jedna za druhou. Mezi tyto obrazy je vkládána stále stejná školní scéna: hlavní hrdina hry, čtrnáctiletý Maxim, kouří se spolužákem Ljochou na chlapeckých záchodech, kde slídí učitelka ruského jazyka. Její návštěvy jsou chápány jako narušování chlapeckého teritoria. Proto se Maxim, jenž ve volném čase neustále něco tvoří z plastelíny, rozhodne, že vymodeluje z plastelíny velký penis. Když jednou přijde učitelka jako obvykle o přestávce na chlapecké záchody a požádá kouřící chlapce, aby se otočili od pisoárů, obrátí se na ni Maxim s obrovským

---

<sup>3</sup> SIGAREV, Vasilij. *Plastilin*. In *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006, s. 7. Překlad I. Ryčlová.

plastelínovým mužským přirozením připevněným k rozepnutým kalhotám. Tato je kulminační moment Sigarevovy hry. Následuje Maximovo vyloučení ze školy. Důvod je naprosto banální: klukovský žert. Dopad fatální: destrukce mladého života.

### III. Reminiscence zážitků z autorova dětství

Pronikneme-li hlouběji do podrobností Sigarevova života, zjistíme, že na první pohled bizarní příběh hry o chlapci, který si vyrobil z plastelíny nadměrné mužské přirození, aby jím vyděsil učitelku, není autorovou fabulací: „Naše učitelka se na mě dodneška za tuto hru zlobí. Plastelínový penis existoval. Vymodeloval jsem ho, když jsem studoval pedagogický institut: můj mladší bratr si pořád stěžoval, že jim chodí na toalety slídit učitelka. Dal jsem ten penis bratrovi, on ho vytáhl z kalhot před učou. Vyhodili ho ze školy. Mám na mnohém svůj podíl viny, tím spíš, že jeho osud pak vzal špatný směr – stal se z něj narkoman, teď sedí ve vězení. Dostal vysoký trest. Nevím, možná, že smrt by pro mě byla lepší.“<sup>4</sup>

Když obdržel Vasilij Sigarev v roce 2002 za hru *Plastelína* britskou divadelní cenu *Evening Standard Theatre Award*, vznikla řada rozhovorů, v nichž autor ochotně odpovídá na množství otázek vztahujících se k této hře. Z odpovědí vyplývá, že hra je jakousi koláží fragmentů různých příběhů, které zůstaly v jeho paměti jako vzpomínky ze školních let, dětství apod. Na otázku, jaký je ve hře poměr pravdy a umělecké fantazie, Sigarev odpovídá: „Příběh je složen z kousků různých historek. Je to řetězec událostí, které se staly různým lidem – něco mně, něco mému bratrovi, kamarádům.“<sup>5</sup> Jednotlivé obrazy ve hře jsou převážně obrazy z autorova dětství. Např. úvodní obraz - pohřeb Maximova spolužáka, jenž spáchal sebevraždu:

---

<sup>4</sup> Podrobněji viz RAJKINA, Marina. Šekspira tože ně bylo. *Moskovskij komsomolec*. 3. 12. 2002. Dostupné z <http://nescafe.theatre.ru/theatre-70/perf-12309/press-1663/> Překlad I. Ryčlová.

<sup>5</sup> Dtto, překlad I. Ryčlová.



*Maxim se otáčí. Vidí ženu v černém šátku.*

*ŽENA: Kam se cpeš? Tam nesmíš... Spolužák?*

*Maxim kýve hlavou.*

*ŽENA: Pojd' tudy...*

*Maxim jde do pokoje. Je plný lidí. Uprostřed pokoje leží rakev s přiklopeným víkem. Maxim se postaví za záda dvou starých žen. Snaží se spatřit rakev, stoupá si na špičky.*“<sup>6</sup>

Sigarev líčí: „*Pohřbívali kluka z vedlejší třídy – pověsil se. Kolovaly různé verze, ale... Proč se lidé věší? Nejspíš z beznaděje. Biografii jsem mu nevymyslel, poskládal jsem ji z různých životopisů. Je to i moje dětství.*“<sup>7</sup> Na otázku, zda prožil skutečně tak „*bezútěšně strašné*“ dětství, odpovídá: „*A co je na tom strašného? Bylo ještě mnohem horší. Vždyť dětství si uchováváme v paměti s různými věcmi – strašnými, špatnými, hezkými. I tak je krásné.*“<sup>8</sup>

#### **IV. Koncepce postav**

Sigarev je v charakteristice a popisu postav hry velmi minimalistický. Většinou si vystačí se jménem a jménem po otci (Ludmila Ivanovna), přezdívkou (*Lysý – Šedý*), obecnou charakteristikou (účastník kurzu), či pouhým osobním zájmenem. („*A tu ji spatří.*“) To, čemu autor věnuje největší pozornost, je vykreslení mechanické činnosti postav, činnosti, která je pro tu kterou postavu typická - jakýsi *leitmotiv* postavy. Uvedené autorově koncepci odpovídá i postava učitelky, která přistihla Maxima při kouření a iniciovala jeho trest: vyloučení ze školy. Je charakterizována pouze jménem (Ludmila Ivanovna) a dále není nijak propracována. Její jedinou konkretizací uvedenou v autorské poznámce jsou „*dlouhé hnědé šaty*“: hnědá na zem splývající látka jako symbol mnišské kutny, metafora upjatosti a dokrinářství zároveň. Leitmotivem Ludmily Ivanovny je, že slídí tam, kde je jí vstup zakázán: na chlapeckých toaletách.

---

<sup>6</sup> SIGAREV, Vasilij. *Plastilin*. In *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006, s. 7. Překlad I. Ryčlová.

<sup>7</sup> RAJKINA, Marina. *Šekspira tože ně bylo*. *Moskovskij komsomolec*. 3. 12. 2002. Dostupné <http://nescafe.theatre.ru/theatre-70/perf-12309/press-1663/>. Překlad I. Ryčlová.

<sup>8</sup> Dtto, překlad I. Ryčlová.

Postava Ludmily Ivanovy je v prvních čtrnácti obrazech hry dominantní. Navzdory svému ženství je neobvykle bezcitná až brutální, což autor umocňuje jejím vulgárním verbálním projevem i scénickými poznámkami. Hyperbolizovaný obraz charakteru Ludmily přerůstající v symbol převahy a moci ostře kontrastuje s učitelskou rolí této postavy. Tuto skutečnost výstižně ilustruje třináctý obraz hry – scéna v ředitelně – kdy se Maximova babička dozvídá, že její vnuk je za kouření na chlapeckých toaletách vyloučen ze školy:

*BABIČKA: A proč je (Maxim) vyvrhel? Je to hodný kluk. Když jsem churavá, dává mě na mísu. A taky ji vynáší. A modeluje figurky z plastelíny. /.../*

*LUDMILA IVANOVNA. Třeba mu brzy někdo rozbije hubu. A bude pokoj. Aspoň bude o jednoho hajzla míň. /.../*

*LUDMILA IVANOVNA. Takový spratek! Měli by je rovnou strílet! Ještě v matčině břiše! Kdo je jen rodi?!<sup>9</sup>*

V Ludmile Ivanovně jsou koncentrovány negativní lidské vlastnosti. Její charakter je deformován zlobou.

## V. Dětské motivy a jejich symbolika

Sigarev používá v *Plastelině* tak často motivy, reálie či prostranství, které automaticky vyvolávají v mysli asociace spjaté s obdobím dětství, že tato skutečnost nemůže uniknout naší pozornosti. K symbolům dětství se uchyluje zejména poté, co se v dramatu odehraje něco stresujícího (např. viz obraz čtvrtý, kdy učitelka pronikne na chlapecké toalety a Maxim jen taktak není přistižen při kouření). Téměř filmovým stříhem vytvoří rozverný obraz evokující lehkomyšlné dětství, rozehraje situaci, která zprvu působí idylicky. Téměř se chce uvěřit, že taková i bude, ale na závěr je zpravidla degradována nějakým detailem, takže z ní zůstává jen nepříjemný pocit. Např. obraz pátý: *Maxim a Ljocha sedí na dětském hřišti. Ljocha líže zmrzlinu z kornoutku. Maxim sklonil hlavu a plive dolů. Pod nohama má obrovskou louži slin.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> SIGAREV, Vasilij. *Plastilin*. In *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006, s. 14 .  
Překlad I. Ryčlová.

<sup>10</sup> Dtto, s. 6.

## VI. Obraz matky

Jednou ze základních šablon uložených v paměti každého člověka je obraz matky. V podvědomí ukrytá šablona portrétu matky vyplouvá obvykle v situacích, kdy je nám úzko. Obraz matky jako záchytného bodu v situacích úzkosti a strachu se s postupujícím věkem pomalu vytrácí. V dětství je to však ona, u níž hledáme intuitivně ochranu. Ona nás – a my o tom vůbec nepochybujeme – zcela přirozeně ochrání. Je pro nás nejdůležitějším člověkem a ochraňovat nás je jí od přírody vlastní. K matce náš váže v dětství nejsilnější pouto. Miluje nás a my ji taky. Největší citovou ztrátou v dětství je ztráta matky. Svět se bez matky jako milující bytosti stává obzvláště krutý.

Sigarevův hrdina o matku přišel. Její postava ve hře tedy zcela logicky nevystupuje. Nelze však říci, že není přítomna. Situace, kdy o ní víme, korespondují se situacemi uvedenými výše. Její obraz přichází k Maximovi obvykle v noci, když leží na posteli, kolem je tma a je mu úzko. Bylo by však mylné domnívat se, že desátý obraz hry, bezesbýtku věnovaný Maximově matce vystupující z Maximovy fantazie, je konejšivý:

*Noc. Tma. Maxim leží v posteli. Drží se za hlavu. Dívá se do stropu.*

*Vtom začíná šeptat:*

*- Přestaň... Přestaň. To bolí. Maminko, to bolí. Přestaň... Přestaň. Už to nevydržím. Maminko. Prosím. Přestaň... (Kňourá a zatíná zuby.) Dost, děvko! Dost, řekl jsem! Dost!!! (Buší si dlaní do hlavy.)*

*Ticho.*

*Maxim se vymotá z postele. Rozsvěcuje. Vytahuje z pod postele krabičku. V ní jsou velké hroudy plastelíny. Maxim si sedá na podlahu. Modeluje.<sup>11</sup>*

Boří-li autor ve své hře veškerá vžitá klišé o světě dětství, pro obraz Maximovy matky platí toto pravidlo dvojnásobně. Začne-li se mu zdát matka, zahání její představu horečným hnětením plastelínové hmoty. I ona patří do světa, před kterým má naléhavou potřebu utéct. Nemá-li člověk v podvědomí uloženy

---

<sup>11</sup> SIGAREV, Vasilij. Plastilin. In *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006, s.20. Překlad I. Ryčlová.

žádné hezké prožitky, vzpomínky, nic pozitivního, co se odehrálo v minulosti, je zbaven možnosti utéci od skutečnosti, která jej obklopuje. Proto jediným východiskem v dané situaci zůstává pro Maxima plastelínový svět.

## VII. Finále hry

Hra vrcholí šokující scénou: Maxim a jeho kamarád Ljocha jsou vlákáni nenápadnou ženskou postavou (Natacha) do bytu. Místo naivně očekávaných prvních milostných zkušeností, po nichž jako všichni chlapani v tomto věku prahnou, jsou přinuceni poskytnout sexuální uspokojení dvěma pederastům. Sigarevova snaha vyprovokovat u recipienta maximální množství emocí je umocněna tím, že surový obraz znásilnění je ve hře evokován jen sluchovým vjemem, v němž se mísí chlapecký pláč s lapidárními příkazy obou sexuálních deviantů.

Od začátku hry je zjevné, že její základní rozvržení tvoří opozice dvou světů: Maximova vnitřního světa a světa reálného, kontradikce mezi dobrem a zlem. Na počátku hry je mikrokosmos Maximovy duše plný touhy po lásce, touhy najít záchytný bod ve světě, kterému jako dítě příliš nerozumí. Na konci hry vidíme beznaděj, motiv absolutní osamělosti. Tento pocit je velmi emocionálně vyjádřen scénou, kdy Maxim vybíhá po schodech jejich domu, až na střechu. Stojí na okraji střechy a dívá se dolů na chaoticky proudící pohyb lidské masy. Dole vidí svět. Cítí, že všichni si žijí své životy a nikdo o malém opuštěném a zneužitém Maximovi nic neví. Nikdo se nedívá tam nahoru, kde se vznášejí ptáci a na hranici života a smrti balancuje on:

*Maxim se protáhl oknem na šedou břidlicovou střechu. Přiblížil se na okraj. Dívá se dolů. Tam se jako mravenci hemží lidé. Někam spěchají. Zdraví se a hned zase loučí. Odhazují do popelníků nedopalky cigaret a netrefují se. Vyprávějí si anekdoty a sami se jim ě smějí. /.../ Ale nikdo se nepodívá vzhůru. Tam, kde v nebi tancují holubi. Tam, kde se rodí déšť. Tam, kde na samém KRAJI stojí Maxim.*<sup>12</sup>

Konec Sigarevovy hry o jednom „dětství“ uzavírá černá tma. S hrdinou se loučíme chvíli před tím, než je jeho zbité tělo svrženo dvěma zločinci z okenní římsy:

---

<sup>12</sup> SIGAREV, Vasilij. Plastilin. In *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006, s. 47.

*ŠEDÝ: Zvedáme.  
Vyzvedli Maxima. Vystrkují ho oknem.  
/.../  
Maxim se dívá dolů.  
/.../  
Dole nikdo není. Prázdnó.  
Maxim zavírá oči..  
Tma.<sup>13</sup>*

### **VIII. Hermeneutický přístup ke hře Plastelína**

Při postmoderním způsobu tvorby, který záměrně umožňuje různorodost recepce, se dílo stává otevřeným (U. Eco). Můžeme je chápat jako systém vzájemně se prolínajících labyrintů a při jeho interpretaci lze obtížně soudit, která cesta přístupu k textu je správná, neboť závisí na čtenáři či inscenátorovi, na jeho schopnostech, znalostech a individuálních předpokladech, jak bude text bránící se jednoznačnému výkladu interpretovat. Na základě podrobného studia biografických materiálů vztahujících se k autorovi hry lze vyslovit domněnku, že dílo v daném případě nevzniklo jako realizace množiny principů literární tvorby, ale že vzniklo jako odraz skutečných událostí. Kromě dějové linie inspirované osudem Sigarevova mladšího bratra nalezneme ve hře množství autobiografických momentů, jež autor nikterak neskrývá.

Vezmeme-li v úvahu výše uvedené skutečnosti, jeví se nám nejvhodnějším interpretačním přístupem k textu metoda hermeneutická. Interpretační „strategií“ hermeneutiky, lze-li takový výraz v daném kontextu použít, není jen pouhý popis syntagmaticky literárního díla, ale odhalení jeho „vnitřní formy“. To si nezřídka žádá doslova „vnitřní osahání“ umělecké formy, intuitivní průnik za rámec sféry řečeného (Gadamer), průnik do skrytého světa příčin.

V koncepci Sigarevovy hry proto spatřujeme svébytnou paralelu k obrazu individuální mandaly v tom smyslu, jak ji ve své koncepci rozpracoval C. G. Jung.

---

<sup>13</sup> SIGAREV, Vasilij. Plastilin. In *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006, s. 50.

## IX. Schéma obrazu mandaly podle C. G. Junga

Sanskrtské slovo *mandala* znamená kruh v obecném smyslu. V oblasti náboženských rituálů a v psychologii označuje kruhové obrazy, jejich kreslené, malované, plastické nebo taneční ztvárnění. Pojem mandaly jako magického kruhu rozpracoval ve své filozofické koncepci především C. G. Jung, jelikož při svých výzkumech zjistil, že mandaly jako psychologické fenomény se spontánně vyskytují ve snech v jistých konfliktních stavech. Archetyp, konstituovaný daným způsobem, představuje jakési schéma vnitřního řádu, který je nadřazen psychickému chaosu, v důsledku čehož má každý význam své místo a celek neúčelně se větvící do mnoha směrů je držen pohromadě „kruhem, jenž jej brání a ochraňuje“<sup>14</sup> Podle C. G. Junga se mandala objevuje ve stavech „psychické disociace nebo dezorientace; v takových případech přísný řád kruhového obrazu kompenzuje chaos a zmatek psychického stavu“.<sup>15</sup>

C. G. Jung rozlišoval dva druhy mandal: kultovní a individuální. Pro naši interpretační potřebu postačí, když si vymežíme pojem mandaly individuální. Podle C. G. Junga se v individuálních mandalách vyskytuje na rozdíl od mandal kultovních neomezené množství motivů. Tyto motivy nezřídka vykazují jisté rozdělení na světlou a tmavou polovinu s jejich typickými symboly dobra a zla. Toto základní rozdělení, *archetyp*, zůstává přes veškerou rozmanitost formálního aspektu mandal, zachováno. Na základě empirického výzkumu C. G. Jung dokázal, že mandaly mají podle okolností značný terapeutický účinek na své tvůrce, protože často představují velmi smělé pokusy o „souhrnný přehled a složení na pohled patrně neslučitelných protikladů a o překlenutí zdánlivě beznadějných oddělení“.<sup>16</sup>

Budeme-li chápat mandalu jako pomyslný symbolický kruh literárního díla,<sup>17</sup> jeví se nám koncepce Sigarevovy hry založená na kontradikci dvou světů – Maximova vnitřního světa a světa, který jej obklopuje – jako obraz mandaly rozdělené na světlou a tmavou polovinu. Především, že výklad literárního díla

---

<sup>14</sup> JUNG, Carl, Gustav. Mandaly – obrazy z nevědomí. Brno: nakl. V. Janečka, 1998, s. 77.

<sup>15</sup> Dtto, s. 76.

<sup>16</sup> Dtto, s. 109.

<sup>17</sup> Podrobněji viz MIKULÁŠEK, M. *Hledání duše díla v umění interpretace*.

z pozic vulgární psychoanalýzy je mi vzdálen. Budeme-li však na autora hry *Plastelína* nahlížet aspektem hermeneutickým, je nutno vzít v úvahu okolnosti vzniku hry, a to především fakt, že autor ji napsal poté, co neúmyslně fatálním způsobem ovlivnil život svého bratra, jenž jako narkoman skončil ve vězení. Tedy v situaci velmi blízké situacím, v nichž C.G. vypožoroval u svých pacientů tendenci v tvorbě obrazů individuálních mandal: v situaci psychického chaosu a vnitřní bolesti, jenž pak podle C.G. Junga „instinktivně vede k realizaci obrazu mandaly“,<sup>18</sup> byť v našem případě pouze symbolicky, uspořádáním literárního díla.<sup>19</sup>

## Závěr

Základní pocit, který po přečtení Sigarevovy *Plastelíny* zůstává, je, že něco se světem, který nás obklopuje, není v pořádku. Obraz dětství ve hře Vasilije Sigareva je jako jeho filmový negativ. Všechny hodnoty mají opačná znaménka. Ze světa dětství zůstává u Sigareva jen iluze. Základní otázkou, která se po přečtení Sigarevova textu nabízí, je, proč autor sahá k tak krajním situacím jako je např. scéna surového pohlavního zneužití Maxima či závěr, kdy má být bezvládné hrdinovo tělo vyhozeno z okna. Kromě vlastního příběhu hry, jenž je inspirován osudem Sigarevova mladšího bratra, v ní nalezneme množství dalších autobiografických momentů, které autor nikterak nezastírá. Lze tedy vyslovit opodstatněnou domněnku, že jedním z motivů vzniku hry mohla být i potřeba dramatikovy autokatarze. Sigarevova umělecká výpověď je nebývale drsná, avšak výše nastíněný možný interpretační přístup vycházející s hermeneutického uchopení textu nám dovoluje zpochybnit, že krutost je v daném případě samoučelným uměleckým postupem. Nedomnívám se, že by mladá generace ruských dramatiků neměla optimističtější životní zkušenost, přesto hry jako *Plastelína* ignorovat nelze. Je třeba je chápat jako „varovný signál“. Recepce takového signálu, takového díla jako je Sigarevova *Plastelína* je nepříjemná.

---

<sup>18</sup> JUNG, Carl, Gustav. *Mandaly – obrazy z nevědomí*. Brno: nakl. V. Janečka, 1998, s. 110.

<sup>19</sup> Tentýž fenomén lze pozorovat u Venedikta Jerofejeva v koncepci tragédie *Valpuržina noc*, aneb komturovy kroky (1985).

Nepříjemná tím, že je aktuální, živé: recipient i autor sdílejí společné kolize. Tyto kolize vyplývají ze života v nové realitě, poznamenané společensko-politickými změnami posledních dvou desítek let, jež se mimo jiné promítají i negativně do života mladé ruské generace, ale nejen jí. Kdybychom ze hry odstranili ruské realie, můžeme ji považovat za svědeckou výpověď o světě. A člověk nepozná, odvíjí-li se od reality české, ruské nebo kterékoli jiné.

## Summary

In the “internal art form” there is seen a certain parallel to the “individual mandala” imaging as it is in the philosophical approach developed by C. J. Jung. According to C. J. Jung, “individual mandalas” are very often characterized by division into two halves: light and darkness. From the beginning of the Vasilij Sigarev play *Plasticine*, it is apparent that the basic division creates the opposition of two worlds: the internal world of the fourteen-year-old protagonist Maksim and the world of reality, the contradiction between good and evil. It is possible to understand Maksim's internal world as the light part of the symbolic magical sphere (mandala) of the artistic work, the world of reality then in opposition, through the dark part of the Jung mandala. In view of the fact that the Sigarev play contains a number of autobiographical elements and its internal fabric is very close to the Jung mandala, it is possible to see it as a certain form of therapeutic self-catharsis.

## Bibliografie

- BÍLEK, Petr. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003. 360 s. ISBN 80-7294-080-5.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2003. 330 s. ISBN 80-246-0740-9.
- JUNG, Carl, Gustav. *Mandaly – obrazy z nevědomí*. Brno: nakl. V. Janečka, 1998. 128 s. ISBN 80-85880-17-2.
- HROCH, Jaroslav. *Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. 204 s. ISBN 80-210-1709-0.
- MIKULÁŠEK, Miroslav. *Hledání duše díla v umění interpretace*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004. ISBN 3-631-35200-X.
- MIKULÁŠEK, Miroslav. *Umění interpretace*. Banská Bystrica: Univerzita M. Bela, 2009. 253 s. ISBN 978-80-8083-672-6.
- SIGAREV, Vasilij. *Agasver i drugije pjesy*. Moskva: Korovaknigi, 2006. 223 s. ISBN 5-902945-03-8.
- SZONDI, Petr. *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003. 184 s. ISBN 80-7294-094-5.



# Feministické nazeranie na metaforu v poviedkovej tvorbe Uršule Kovalyk, alebo ako „naučiť staré slová novým kúskom“

Žaneta Pittnerová

## Feminist View of Metaphor in Uršula Kovalyk's Stories or "How to Teach Old Words New Tricks"

***Abstract:** The subject of our interest is a metaphor and a view of it through the theory of symbols or symbolic forms via the prism of aesthetic research. This research is not limited just to a rigorous historic approach, it is based on associations referring to this subject, mainly in mythology and art. Metaphors hidden in the stories by Uršula Kovalyk, a Slovak author, as well as the interpretations of their symbolic meanings serve the primary source of our inspiration. View of a symbol or the theory of symbols, offered by Nelson Goodman in his work *Languages of Art (An Approach to a General Theory of Symbols)* served as a methodological guide. Our aim is to sketch the basic points and main streams as well as the issues of feminist reflection of aesthetic scientific research. We also aim at revealing new topics which we get more familiar with while researching the metaphor (in myths and art) from the feminist point of view. It is not our goal to provide you with "the only correct" interpretation. We want to come up with a new view of things, as it was said by N. Goodman "to teach old words new tricks".*

***Key words:** metaphor, symbols, symbolic forms, aesthetic, art, feminist reflection.*

***Contact:** University of Prešov, Faculty of Arts, Budkovce Elementary School, Slovakia, e-mail: [zaneta.pittnerova@gmail.com](mailto:zaneta.pittnerova@gmail.com)*

S menom Uršula Kovalyk sa v literárnom kontexte stretávame v súvislosti s označením „feministická spisovateľka“, aj keď ona sama tvrdí, že „nálepky má najradšej na chladničke“ (v rozhovore so Zuzanou Uličianskou pre *Sme* z 18.11.2002).

Uršula Kovalyk sa narodila v Košiciach v roku kohúta (31. decembra 1969). Bola známa v košickom undergraunde. Vyštudovala Strednú zdravotnícku školu, no v zdravotníctve nikdy nepracovala. Po roku 1989 vystriedala niekoľko

zaujímavých pracovných pozícií, ako napríklad ošetrovatelka laboratórnych zvierat, kníhkupkyňa v kníhkupectve Artfórum, či pracovníčka v Krízovom centre pre obeť násilia. Externe vyštudovala sociálnu prácu na Trnavskej univerzite. V súčasnosti žije v Bratislave a venuje sa supervízii a bezdomovcom. Publikovala časopisecky v Kavárne A.F.F.A., feministickom kultúrnom časopise Aspekt, v antológii Sex po slovensky. V literárnej súťaži poviedka 2001 získala cenu Inzine. Je tiež víťazka slovenského národného kola celosvetovej literárnej súťaže o cenu Davida T. K. Wonga v roku 2002. Jej literárny debut Neverné ženy neznášajú vajíčka vydalo Záujmové združenie žien Aspekt, rovnako ako jej ďalšiu knihu poviedok Travesty šou (2005) a román Žena zo sekáča (2008). Venuje sa tiež dramatickej tvorbe. Napísala drámy Vec (2003), Maková panna (2004), Krvavý kľúč (2005), Cesta do výdajne (2006), Deň mŕtvych (2008). Posledne menovanú hru napísala pre hercov a herečky z komunitného Divadla bez domova.

Literárny debut Uršule Kovalyk Neverné ženy neznášajú vajíčka bol prijatý pomerne rozporuplne – odmietavo, ale aj oslavujúco. V jedenástich prózach svojej prvej knihy sa Kovalyk snaží svojším spôsobom vyrovnáť najmä s konfliktom pohlaví. Jej pohľad je však, bohužiaľ, „žensky“ zúžený, čo miestami vyvoláva jednoduchú lineárnosť až prvoplánovosť. Už v svojom debute Kovalyk vytvorila aj snové príbehy, resp. príbehy s istou dávkou fantastična. V tejto línii pokračuje i vo svojej druhej knihe poviedok Travesty šou (2005), kde sa už stretávame s prepracovanejšou vnútornou poetikou a do úzadia zatlačenou naratívnu prvoplánovosťou, ktorá bola Kovalyk vyčítaná v súvislosti s jej debutom. Práve spomínaná snovosť, či fantastično sú charakteristické pre poviedku Dažd'ový Jo, z druhej knihy poviedok Uršule Kovalyk, ktorá je predmetom nášho interpretačného záujmu.

Príbeh sa začína v bližšie neurčenom čase a na bližšie neurčenom mieste. Žena – rozprávačka príbehu nájde pri odpadkových košoch na zemi v tráve ležať „bytost“, o ktorej hovorí v mužskom rode. Na rukách ju odnesie do svojho bytu. Postupne sa čitateľ dozvedá, že ide o muža, ktorý si hovorí Jo. Rozprávačka príbehu mu hovorí dažďový Jo. Jo má prehnaný strach z dažďa, z búrky. Dvojica žije za dverami bytu, z pohľadu rozprávačky príbehu, ideálnym životom. „Nikdy mi nič nevyčítal, nikdy ma neobťažoval a nikdy nekričal. Náš vzťah bol ako náhodné stretnutie, ktoré sa opakuje každý deň. A každý deň sme boli rovnako prekvapení“ (Kovalyk, 2005, s. 19). Zlom nastáva v jeden bližšie neurčený deň,

kedy zazvonil zvonček a za dverami stál ženin bývalý priateľ – Eduard. Eduard bol „plnokrvný“ muž, ktorý „bol prirýchly. Zrazu stál v izbe s fľašou v ruke a s obrovským úsmevom na tvári“ (Kovalyk, 2005, s. 20). Po chvíľke žene oznámil, že nemá dva týždne kde spať a ostal. V jeho prítomnosti sa menil muž Jo. Z „bytosti, ktoré nie sú z tohto sveta“ sa zmenil na „obyčajného, malého, smiešneho chlapa“. V predvečer Eduardovho odchodu sa muži, na podnet Eduarda, rozhodli pre „pánsku jazdu“. Vonku husto pršalo, čo spôsobilo Joovo zaváhanie na krátku chvíľu. To však neovplyvnilo odchod oboch mužov do sychravice. Boli ešte len pri bránke, keď Joovi vietor vyvrátil dáždnik a dážď ho zasiahol priamo do tváre. Jo sa začal rozpúšťať. Žena celú scénu pozorovala z okna bytu a aj keď sa Joovi rozbehla na pomoc, rozpustil sa v daždi. V závere príbehu žena – rozprávačka píše o tom, ako raz našla v tráve podivuhodnú bytosť, o ktorej píše v mužskom rode.

Základným kompozičným princípom poviedky Dažd'ový Jo je kruh. Poviedka začína slovami – „Našla som ho pri vynášaní koša. Ležal v tráve a jeho maličké detské ruky stískali špinavý igelit...“ (Kovalyk, 2005, s.18) – a končí slovami – „A ja počas dlhých upršaných dní pišem v bielych baletkovských šatách o tom, ako som raz našla v tráve pri vynášaní koša bytosť, ktorá stískala v rukách...“ (Kovalyk, 2005, s.23). Do stredu tohto kruhu je umiestnená žena – rozprávačka príbehu, ktorá akoby na konci poviedky túžila spojiť prerušený kruh. Autorka tiež vytvorila akýsi pomyslený kruh medzi skutočným a fiktívnym, resp. symbolickým. Tým, že na konci príbehu, ktorý protagonistka ponúkla percipientovi ako skutočný o ňom píše – tvorí poviedku, sa celý „skutočný“ príbeh mení de facto na fikciu.

Symbol kruhu je jedným z mnohých symbolov, ktoré Kovalyk včleňuje do symbolickej štruktúry.

„Potrhané šaty na jeho tele podivuhodne fosforeskovali. Akoby v nich plávali lesklé ryby...“ (Kovalyk, 2005, s.18). Na tomto mieste sú zjavné až dva, veľmi silné, symboly.

Prvým symbolom sú šaty resp. odev, ktorým človek na seba jednak upozorňuje, alebo inak povedané púta pozornosť iných ľudí, ale aj skrýva svoju individualitu, svoje vnútro, svoje Ja. Šaty dažďového Jo boli potrhané, teda nemohli naplno skrývať to, čo malo zostať utajené, to čo sa chcelo predať na povrch a ukázať svetu – vnútorné individuálne Ja. No zvyšky šiat na tele

dažd'ového Joa „boli aktívne“ – fosforeskovali, akoby sa nechceli vzdať svojej primárnej funkcie odvieť pozornosť iným smerom a zahaľovať.

Druhým symbolom je symbol ryby. Ichtyš, alebo symbol Ryby je jeden z najznámejších kresťanských symbolov. Apoštoli boli väčšinou rybári a „najdôležitejší“ z nich, apoštol Peter bol tiež nazývaný „Veľkým rybárom“. Známa je tiež postava Kráľa Rybára z Artušovej cesty hľadania Svätého Grálu.

Ryba je starý symbol pre meno Ježiša Krista. „Grécky výraz pre rybu je IXOY – ICHTHYS. Jednotlivé písmená tohto gréckeho slova tvoria začiatkové písmená gréckeho označenia IESUS CHRISTOS THEOY (H)YOS SÓTÉR – Ježíš Kristus, Boží Syn, Spasiteľ. Takémuto zloženiu sa hovorí Akrostichy. Sú to teda slová, ktoré vznikajú zložením prvých písmen jednotlivých slov namiesto veršov.“ (citované z <http://andokai.blog.cz/0612/krestanske-symboly-ryba>)

Objavila teda rozprávačka príbehu na tráve pri smetiakoch ležiaceho Spasiteľa, ktorého „kvality – kvality jeho vnútorného Ja“ mohla vidieť len vďaka tomu, že ich už nemalo čo zahaľovať? Žena objavila muža, ktorý „ ... Mal zatvorené oči a zdalo sa, že nedýcha“ (Kovalyk, 2005, s.18). Zdvihla ho zo zeme – z trávy pri smetiakoch. Kovalyk tu naznačuje pohyb zdola nahor. Žena zodvihla muža zo zeme smerom nahor, do vzduchu, do voľného priestoru. Toto smerovanie hore však, tak ako to poňala Kovalyk, mužskému umožnilo ženské. Možno trochu nadnesene by sme mohli na adresu rozprávačky príbehu povedať – spasila Spasiteľa. „Doma som ho zabalila do deky a naliala doňho litre horúceho čaju. Trvalo veľmi dlho, kým otvoril oči. Vyzeral ako dieťa alebo trpaslík, skrátka, podobal sa na bytosti, ktoré nie sú z tohto sveta. Nikdy mi nehovoril, kto je a odkiaľ prišiel“ (KOVALYK, 2005, s.18).

Na druhej strane, by možná interpretácia objavu muža Jo ženou – rozprávačkou príbehu mohla znieť i tak, že žena objavila mužské v sebe samej, i keď „trvalo veľmi dlho, kým otvoril oči“. Mužské a ženské, ako súčasť ľudského. Dve polohy, ktoré sú v neustálom pohybe.

V poviedke Dažd'ový Jo je výrazne prítomná tiež symbolika farieb. Reč farieb je súčasťou základnej a veľmi rozsiahlej symboliky. Napríklad v antike bola farba spájaná s planétami a s bohmi. Žltá sa vzťahovala k slnku a predstavovala štedrosť a vieru. Červená farba sa spájala s ohnivým Marsom. Modrá bola spájaná s Jupiterom a predstavovala vernosť, mier a pravdu. Zelená zasa patrila k Venuši a vyjadrovala nádej a snahu o porozumenie. Mesiac sa prirad'oval k bielej farbe.

Pozoruhodnú interpretáciu symboliky farieb rozvinula alchémia. Indiáni zasa priradľovali farby k svetovým stranám. Od antiky po súčasnosť je známe množstvo interpretácií významu farieb. I keď interpretácia symboliky farieb je veľmi zradná, pretože existuje množstvo farieb a ich odtieňov, ktoré majú v rôznych kultúrach rôzne, často i protikladné, symbolické významy, napriek tomu sa o ňu, v súvislosti s touto poviedkou zasadenou do európskej resp. slovenskej kultúry, pokúsime.

V ľudovej symbolike je zelená chápaná ako farba nádeje, modrá ako vernosť, žltá žiarlivosť, červená láska, biela nevinnosť a čierna smrť. Zelená je tiež pomerne často interpretovaná ako farba vzkriesenia, obnovy života, ale je to i farba vody. Červená a žltá je tiež interpretovaná ako farba ohňa, biela ako farba vzduchu a čierna ako farba zeme.

Dažd'ový Jo „ mal veľké smutné oči farby, ktorá sa vždy menila, ráno mala ružový nádych a počas dňa prechádzala od zelenej až po tmavú okrovú“ (Kovalyk, 2005, s.18). Meniace sa farby Joových očí by sa dali interpretovať ako prechod od nevinnosti, až „bábätkovosti“, či detskosti cez nádej a slobodu až k žiarlivosti, láske, či ohňu. Všetky tieto polohy sú súčasťou muža Jo. Muž Jo akoby v sebe vytváral akúsi pomyselnú jednotu – jednotu mužského a ženského, jednotu ľudského. Všetky spomínané polohy, ku ktorým sa dostávame cez interpretáciu symboliky farieb meniacich sa Joových očí, sú vlastné ako ženskému, tak i mužskému. Ďalší symbol, ktorý Kovalyk priradila mužovi Jo, je pre mužské viac netypický, ba až opozičný. „Rád tancoval v bielych šatách pre baletky, ktoré som mu kúpila“ (KOVALYK, 2005, s.19). Tento obraz evokuje v čitateľovi pocit nevinnosti a krásy. Nositeľom tejto symboliky je u Kovalyk muž, nie žena, čo by sa dalo očakávať pri tradičnom použití tohto symbolu. Čitateľ je zvyknutý skôr na to, že biele baletkovské šaty, resp. šaty ako také, sú ženským symbolom. Tým, že do nich Kovalyk obliekla muža Jo, akoby pokračovala v svojej snahe doplniť, resp. zdôrazniť obe polohy ľudského – mužskú aj ženskú. Z interpretačného hľadiska je tiež zaujímavý deň, kedy nastáva v príbehu zlom, „ v ten deň sme sa s Joom práve váľali v červenej farbe na obrovskom výkrese“ (KOVALYK, 2005, s.20). Muž a žena váľajúci sa v červenej farbe – takýto obraz by sa vzhľadom na už povedané, a to že červenú môžeme interpretovať ako symbol lásky, mohol interpretovať ako pohltenie oboch bytostí (mužskej aj ženskej) láskou – ich splynutie v jedno. No, na druhej strane, ako píše Biedermann, v starom Egypte „považovali všetko červené za nebezpečné a škodlivé“ (BIEDERMANN, 1992, s.

295). To by interpretáciu tohto obrazu mohlo posunúť do polohy nebezpečnosti vzťahu muža Jo a ženy rozprávačky príbehu minimálne pre jedného zo zúčastnených. No keďže sme vyššie uviedli, že sa budeme snažiť zotrvať v európskom, resp. slovenskom kontexte, uprednostníme prvú, nami spomínanú, interpretáciu červenej farby.

Celá poviedka je popretkávaná symbolom vody. Voda v podobe dažďa je prítomná aj v samotnom názve „Dažďový Jo“, v ktorom sa identifikuje vzťah vody – muža – „bytosti, ktorá nie je z tohto sveta“ – muža Jo. Symbol vody je síce historicky spätý so ženstvom, ale má tiež význam života i smrti. Celá existencia muža Jo je spojená s vodou, s dažďom. „A počas dlhých daždivých dní, keď sme ležali nahí na farebnom koberci, hladkal moje telo kúskom ovčej vlny... Báľ sa búrky. Keď lialo, stál pri okne a so zdvihnutým prstom šušľavo hovoril: „Jo nešmie žmoknúť“... Z domu sme nechodievali, iba do záhrady, aj to len v slnečné dni, keď na oblohe nebolo ani mráčika a keď vietor odfúkol Joov strach z dažďa.“ (KOVALYK, 2005, s.18 – 19). Rovnako s dažďom bol spätý i jeho zánik – rozpustenie sa v kvapkách dažďa. „Husto pršalo. Kvapky vody spievali klokotavú pesničku v odkvapovej rúre. Jo nachvíľu zaváhal a ja som mu pripomenula so zdvihnutým prstom, že nesmie zmoknúť. Ale Eduard ho tľapol po pleci a povedal, že ved' má dáždnik a predsa nie je baba, aby sa báľ dažďa. Jo na mňa žmurkol a spolu s Eduardom vykročili do sychrvice. Boli len pár metrov od bránky, keď Joovi vietor vyvrátil dáždnik, a ja som spoza zahmlených okien videla, ako dostáva sprchu rovno do tváre. Jo šušľavo skríkol. Odhodil dáždnik a z tela sa mu začali odvíjať nitky ako cukrová vata. Vybehla som z domu. Jo sa začal rozpúšťať. Potichu, ako keď mi z vrecka vypadne papierová vreckovka a v daždi sa premení na priesvitnú kocku cukru. Jeho tvár sa začala strácať. Snažila som sa ho odvliečť dnu, ale v rukách mi ostali iba šaty a rozpúšťajúce sa smaragdovo sfarbené oči, ktoré sa trepotali ako zranené motýle“ (KOVALYK, 2005, s. 22 – 23). Žena, ako darkyňa života, mužovi Jo život dala – spasila svojho Spasiteľa, a tiež mu ho i vzala – rozprávačka príbehu, s veľkou dávkou symboliky, „prichádza“ o muža Jo jeho rozpustením sa vo vode, keď nespravila nič, aby muž Jo pod vplyvom Eduarda nevykročil v ústrety svojej skaze. Skaza muža Jo začína jeho tvárou, teda vo vode sa rozpúšťa najskôr hlava. Hlavu by sme mohli tiež pochopiť ako symbol racionality. No vode sa postupne vracia nielen hlava, ale aj celé telo muža Jo. V tomto momente je namieste krátka úvaha o vode v podobe tzv. „živej vody“,

ktorá má schopnosť umožniť znovuzrodenie. Záver poviedky dáva priestor i pre takúto interpretáciu, keďže dej je zacyklený. Argument pre túto interpretáciu podáva aj samotná Kovalyk, kedy necháva rozprávačku príbehu, po rozpustení dažďového Joa, držať v rukách jeho „smaragdovo sfarbené oči, ktoré sa trepotali ako zranené motýle“ (KOVALYK, 2005, s. 23). Farba smaragdu je zelená. Zelená ako farba vzkriesenia, obnovy života, ale i farba vody. Tento náznak znovuzrodenia však Kovalyk nedotiahla do konca, ale naopak zavrhla ho tým, že i smaragdovo sfarbené oči muža Jo sa v rukách ženy rozpúšťajú.

„Voda sa tiež úzko spája s telesnosťou ženy, už od antiky bol rozšírený názor, že ženské telo obsahuje väčší podiel vody než telo mužské“ (KALNICKÁ: Archetyp vody a ženy, 2007, s.63). O telesnosť ženy, ktorá je úzko spojená s jej sexualitou, Kovalyk v tejto poviedke ( a nie len v tejto) ide. Muž Jo, až do bodu zlomu v poviedke, uspokojuje predovšetkým telo ženy – rozprávačky príbehu. O dušu ženy sa tu Kovalyk prioritne nezaujíma – „Učila som ho rozprávať, jest príborom a splachovať po sebe záchod“ (KOVALYK, 2005, s.18). I tieto autorkine slová jasne vypovedajú o tom, že intelektuálny rozmer nie je vo vzťahu muža Jo a ženy – rozprávačky primárny. To, čo je tu primárne je uspokojovanie (telesných) potrieb ženy – rozprávačky mužom Jo.

Zdeňka Kalnická tiež upozorňuje na možné spojenie asociácie vody s duševnou chorobou, či šialenstvom. Kalnická cituje Faucaulta – konkrétne jeho Dejiny šialenstva – keď hovorí, „jedno je isté: voda a šialenstvo sú v obraznosti európskeho človeka nadhlo spolu spojené“ (Kalnická, 2007, s. 63). Asociácie, ktoré v čitateľovi vyvoláva správanie a konanie ženy rozprávačky príbehu, môžu viesť k spojeniu tejto ženy s jej duševnou chorobou. I táto naznačená cesta je interpretačne možná – možno muž Jo – muž Spasiteľ, ktorého „spasila“ žena – rozprávačka príbehu, existoval len v jej predstavách. „Stvorila“ si ho, ako akúsi novú podobu mužskosti, ktorá existovala potenciálne v jej vnútri, a tiež ho de facto zahubila s príchodom „plnokrvného“ muža Eduarda, keď sa nečinne prizerala, ako sa Jo pod vplyvom Eduarda mení.

Muž – Eduard v poviedke Kovalyk nemá tvár. Jeho existencia je identifikovaná jeho zvykmi resp. zlozvykmi. „Eduard chvíľu hádzal tie otrepané frázy o tom, ako skvele vyzerám, aké to má v živote ťažké, a nakoniec z neho vypadlo, že nemá kde dva týždne spať... Dom bol plný Eduarda, vyplňal každé miesto, chladničku som mala zapratanú plechovkami piva, zakopávala som o jeho

veci, kamkoľvek som sa pohla, a musela som počúvať dunivý, prenikavý hlas. Bolela ma z neho hlava. Jeho vtipy ma privádzali do zúrivosti a spôsobil, akým šermoval vidličkou, vo mne zobúdza chuť odhryznúť mu ruku. Ale najviac ma zraňovalo, ako sa menil Jo. Bol Eduardom fascinovaný, chodil mu v päťach a napodobňoval všetko čo robil. Eduard to, samozrejme, využil a naučil ho všetko, čo má podľa neho správny chlap vedieť. Hovorím všetko, od plávania z terasy až po nadávky, ktoré sa mu vraj zídu pri futbale“ (KOVALYK, 2005, s. 21-22). Naproti tomu, mužovi Jo Kovalyk tvár dala a zachytila dokonca jej premenu. „Jo už nechcel nosiť baletkovské šaty. Žiadal, aby som mu kúpila šaty, aké nosí Eduard. A keď sa obliekol do nohavíc a trička s bejzbalovým obrázkom, vyzeral ako obyčajný, malý, smiešny chlap. Nie ako bytosť z iných svetov. Jeho tvár zdrsnela, pil pivo a pozeral sa s Eduardom do rána na televízor“ (KOVALYK, 2005, s.21- 22).

Z hľadiska presadzovania ženského princípu sa do popredia dostáva aj autorkino stvárnenie nerovnocennosti partnerov – ženy rozprávačky príbehu a muža Jo – vo vzťahu jedného k druhému. Žena v tomto vzťahu vystupuje ako dominantná. Jej pozícia je umocnená akousi nespôsobilosťou muža Jo vnímať okolitý svet na základe vžitých konvencií, či postarať sa sám o seba a žiť samostatne bez toho, aby bol odkázaný na pomoc iných – v tomto prípade na pomoc rozprávačky príbehu. U percipienta vzniká dojem, že muž Jo, ako bytosť ktorá nie je z tohto sveta, malý, šušľavý, ľahučký, nesmrdiaci, v zárodku pripomína dieťa. Nadradenosť ženy sa preto javí ako prirodzená, alebo Kovalyk chce, aby sa javila prirodzenou. Okrem správania muža Jo autorka percipientovi objasňuje jeho status aj cez jeho pomenovania, ako: „Neboj sa, miláčik, kúpim ti dáždňik, obrovský ako lopúchový list“ (KOVALYK, 2005, s. 19). V texte sa nadradenosť ženskej autority prejavuje rôznou mierou. A práve miera tejto dominancie môže presiahnuť rámec primeranosti, hoci ju napriek tomu čitateľ nemusí (ale môže) vnímať ako násilnú, či vyslovene negatívne.

Daždňový Jo, ako nová (potenciálna) podoba mužskosti, sa cez detské myslenie a svojou odkázanosťou na „matku“ – ženu rozprávačku príbehu, vracia k počiatku. Prestrihnutie pupočnej šnúry, pretrhnutie väzieb znamená pre matku odlúčenie a „stratu“ dieťaťa, z ktorého sa stáva samostatný jedinec. Príchodom Eduarda sa pomyselná pupočná šnúra medzi rozprávačkou príbehu a mužom Jo prestriháva. Pomyselne ju prestrihol muž Eduard, predstaviteľ „tradičnej“ podoby



mužskosti. Toto „vít'azstvo“ Eduarda sa teda môže chápať i ako „vít'azstvo tradičnej podoby mužskosti“.

Môžeme teda uzavrieť, že Kovalyk sa vydala na cestu hľadania prameňov svojej ženskej identity. Samotný príbeh a jeho ústredný motív vypovedajú o hľadaní cesty za vlastnou „ženskou“ identitou, ktorá je odlišná od tej, ktorú pre ženu pripravila spoločenská konvencia. Príma princíp kruhovosti. Z tohto princípu ďalej vyčleňuje opozície: dole – hore, mužské – ženské, ... atď. I keď, pri posledne menovanej opozícii mužské – ženské je potrebné sa pristaviť. Kovalyk najskôr príma princíp jednoty mužského a ženského, ktorého nositeľom je muž Jo – muž Jo ako nová (potenciálna) podoba mužskosti. S príchodom muža Eduarda, ako predstaviteľa tradičnej podoby mužskosti, sa v mužovi Jo princíp spomínanej jednoty oslabuje až zaniká spolu s jej nositeľom. „Tradičná“ podoba mužskosti víťazí a navyše sa dostáva do opozície so ženou rozprávačkou príbehu, v ktorej sa pod vplyvom okolností mužské a ženské dostáva z rovnováhy a ženské – v podobe pasivity (nezasiahla, keď sa Jo pod vplyvom Eduarda menil) – víťazí. Kovalyk nástoľčivo tematizuje ženskú identitu, pričom odlišne stvárňuje predovšetkým motív mužského násilia /najmä psychického/ a ženskej sexuality.

Práve stvárnenie ženskej sexuality je v tejto poviedke, mierne povedané, rebelantské. Kovalyk vytvorila akúsi metaforu muža – muža Jo, ktorý mal primárne úlohu uspokojovať potreby ženy – ženy rozprávačky príbehu. Vzťah, ktorý nechala Kovalyk vzniknúť medzi mužom Jo a rozprávačkou príbehu nebol vzťahom vzájomne dopĺňajúcim sa. Bol to vzťah nadradenosti /v tomto prípade nadradenosti ženy/ a podradenosti /v tomto prípade podradenosti muža/. Akoby sa Kovalyk snažila v zrkadlovom obraze ukázať ako, podľa jej názoru, muži zaobchádzajú so ženami. No, pokiaľ mala takýto zámer, zostal nedopovedaný – môžeme si ho len domýšľať. Keď nastúpi „na scénu“ muž Eduard, ako predstaviteľ „tradičnej“ mužskosti, dažďový Jo, ktorého existencia je podmienená vodou, sa vo vode rozpúšťa - umiera.

V poviedke Uršule Kovalyk možno o ženskom princípe uvažovať z viacerých hľadísk. Napríklad vyplýva z osobitého vnímania a prežívania života protagonistky s mužom Jo. Vysoký tematický protipól zasa Kovalyk vytvorila motívom umierania muža Jo, resp. jeho rozpustením sa vo vode. Chcela snáď autorka spomínanou textovou pasážou vyjadriť nemožnosť preniknúť do ženskej duše z pozície muža?

Kovalyk v poviedke Dažd'ový Jo nepochopila ani muža ani ženu ako celostnú ľudskú bytosť, resp. i keď najmä v prvej časti poviedky naznačila ambíciu hľadať v ľudskom i mužské i ženské ako súčasť jedného, v druhej časti poviedky nachala túto ambíciu umrieť spolu s dažďovým Jo. Práve uvedomenie si nutnosti existencie oboch stránok, mužskej i ženskej, v každej ľudskej bytosti, namiesto čiernobielej vojny medzi „utláčanými“ ženami a „diktátorskými“ mužmi, by mohlo naznačiť cestu, po ktorej je potrebné kráčať, keď sa chce riešiť problém. Kovalyk nerieši problém rovnocennosti pohlaví, naopak, prehľbuje problém podradenosti len to robí odlišným stvárnením, na aké sme v literárnom kontexte zvyknutí – robí to v „opačnom garde“. Možno je na mieste sa opýtať – Čo znamená feminizmus pre dnešné ženy?

### Summary

Uršula Kovalyk sets out on the path of discovering the sources of her female identity. She admits the principle of circularity. And from that principle she goes on to identify oppositions: down – up, male – female, and the like. But then she pauses to reflect on that last opposition: male – female. Kovalyk primarily admits the principle of unity of male and female, which is represented by the man Joe, and this man Joe is like a new (potential) image of masculinity. When the man Edward comes along, who represents the traditional image of masculinity, that principle of unity in the man Joe is weakened so much that it perishes together with its bearer. The “traditional” masculine image prevails, and moreover comes into opposition with the woman who is the narrator of the story, so that with the influence of circumstances the male and female aspects in her get out of balance, and the female – in the form of passivity (she does not intervene when Joe changes under Edward’s influence) – prevails in her. Kovalyk compellingly thematizes female identity, but in doing so she differentiates her portrayal above all of the motifs of male violence (especially mental) and female sexuality.

It is precisely the portrayal of female sexuality in this short story that is rebellious, to put it mildly. Kovalyk has created a kind of metaphore of the male – the man Joe, whose primary task is to satisfy the female needs of the woman narrator of the story. The relationship which Kovalyk allows to develop between Joe and the narrator is not a mutually fulfilling one. It is a relationship of superiority (in this case the woman’s) and inferiority (in this case the man’s). It is as if Kovalyk has tried to present a mirror image of how, in her view, men treat women. But insofar as she might have had that intention, it is not fully expressed – it is matter of our conjecture. When the man Edward appears “on the scene”, as the representative of “traditional” masculinity, Rainy Joe, whose existence is conditioned by water, dissolves in the water and dies.

Uršula Kovalyk’s short story permits us to consider the female principle from various points of view. One, for instance, is derived from the particular perception and experience of the

protagonist's life with the man Joe. But then Kovalyk creates an extreme thematic antipole with the motif of Joe's dying, or rather his dissolving in water. Might the author have intended this passage of the story to express the impossibility of penetrating the female soul from the male position?

In her short story *Rainy Joe*, Kovalyk understands neither man nor woman as a complete human being; even if she suggests in the first part of the story an ambition to seek both male and female in the human, as two components of the one, in the second part she lets this ambition die together with *Rainy Joe*. It is precisely the realization of the necessity of existence of both aspects, the male and the female, in each human being, instead of the black-and-white war between "oppressed" women and "dictatorial" men, which might indicate the path we should set out along if we want to tackle this problem. Kovalyk does not deal with the issue of equality of the sexes; on the contrary, she deepens the problem of subordination, but she does it through a form of representation that is different from the kind we are used to in the literary context – she does it in the "opposite sense". It may be appropriate to ask at this point: What does feminism mean to the women of today?

## **Bibliografia**

BIEDERMANN, Hans. *Lexikón symbolov*. Bratislava: Obzor, 1992. 295 s. ISBN 80-215-217-7.

CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem I.* Praha: Oikoymenh, edícia Oikúmené, 1996. ISBN 80-86005-10-0.

GOODMAN, Nelson. *Zpusoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996. ISBN 80-7115-120-3.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umnění. Nástin teorie symbolu*. Praha: Nakladatelství Academia, Středisko společných činností AV ČR, v. v. i., 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

KALNICKÁ, Zdenka. *Archetyp vody a ženy*. 2. vyd. Brno: Emitos, 2007. 63 s. ISBN 80-903715-5-8.

KOVALYK, Uršula. *Travesty šou*. 2. vyd. Bratislava: knižná edícia ASPEKT, 2005. 18-23 s. ISBN 80-85549-55-7.

Symbol ryby. URL <<http://andokai.blog.cz/0612/krestanske-symboly-ryba>> [cit.24.03.2010].



## **„Za Późne”. Nowele Wiesława Adama Bergera**

Jana Raclavská

„Too late”. Novels of Wiesław Adam Berger

**Abstract:** *The main theme of the paper is centered on the meaning of the literary text. The concrete analysis of the designations of the colours and its conceptualisations was based on examples from the Polish writing author Wiesław Adam Berger. We examined his compilation of novels "Za późno" ("Too late").*

**Key words:** *Wiesław Adam Berger, semantic structure of the literary text, semantic of the colours, symbolic of the colours, Polish literature in Silesia.*

**Contact:** *University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, e-mail: jana.raclavska@osu.cz*

Rozważanie dotyczące twórczości Wiesława Adama Bergera stanowi mały przyczynek do badań nad rolą i możliwościami współczesnego językoznawstwa w analizie dzieła literackiego. Lingwistyka posiada narzędzia badawcze do tego, by docierać do ukrytych sensów zawartych w tworzywie literackim, jakim jest język. Jak pisze Ewa Sławkowa „dla odczytania płaszczyzny znaczeniowej dzieła kształtowanej przede wszystkim przez składniowo-semantyczne i leksykalno-semantyczne konwencje językowe właśnie teorie semantyczne mają niewątpliwie walor podstawowego narzędzia analitycznego” (SŁAWKOWA 2001: 10) i dalej, podążając tropem rozważań Ewy Sławkowej, stwierdzamy za autorką, że semantyka tekstu artystycznego nie może się ograniczać wyłącznie tylko do samego „faktu semantycznego” (SŁAWKOWA 2001: 11), lecz musi brać pod uwagę też konkretną przestrzeń kulturową, w której przekaz literacki powstał. W tym miejscu nie można pominąć faktu, że niektóre teorie warstwę znaczeniową dzieła literackiego opierają na tzw. „indywidualnym akcie interpretacji tekstu, który otwiera się na nieskończoną liczbę odczytań, osadzonych w różnych czasowych i rozmaitych kulturowo

kontekstach”, jak ma to miejsce w Ricoerowskiej i Gadamerowskiej teorii hermeneutycznej (SŁAWKOWA 2001: 11).

My jednak spojrzymy na tekst artystyczny przez pryzmat doświadczeń człowieka żyjącego w pewnym kręgu kulturowym, który tworzy swój aparat językowy w oparciu właśnie o swe doświadczenie i, jak pisze Jerzy Bartmiński, zbudowany jest na podstawie jego sądów o świecie. Stąd wynika, że tekst artystyczny prezentuje specyficzne dla pisarza „widzenie świata, odmienne od widzenia potocznego” (Językowy obraz świata 1999: 104). Naszym zadaniem jest więc skupić się właśnie na tym „specyficznym, odmiennym” czy też symbolicznym postrzeganiu świata przez pisarza Wiesława Adama Bergera.

Ponieważ chodzi o postać nieznaną szerszemu odbiorcy, choć z punktu widzenia polskich teoretyków i historyków literatury warta zauważenia, przybliżmy przynajmniej fragmentarycznie jego sylwetkę twórczą.

Wiesław Adam Bereger żyjący w latach 1926-1998 należał do polskojęzycznych pisarzy wywodzących się z czeskiej części Śląska Cieszyńskiego. Cytując za prof. Ludvikiem Štěpánem: „był typem prozaika, który prezentuje świat przeżywany przez wrażliwą jednostkę ludzką, poruszającą się na przestrzeniach Europy.” (ŠTĚPÁN 2009: 158-159). W zdaniu tym zawarta jest kwintesencja całej twórczości Bergera – świat obserwowany oczyma żołnierza – tułacza, którego losy wojenne gnały z jednego krańca Europy na drugie, ale zawsze wracającego w marzeniach i też w rzeczywistości do Błędowic Dolnych, miejsca urodzenia, wczesnej młodości i pierwszych doznań erotycznych. W spokojny, niejako sielankowy okres dzieciństwa wkrada się groźba faszyzmu, która niebawem staje się rzeczywistością. W jej konsekwencji Berger przedostaje się do Francji, gdzie walczy po stronie aliantów. Okres ten odbił się najwyraźniej w twórczości pisarza. W każdej niemal noweli pojawia się wątek wojny i smutnej, z jego punktu widzenia, powojennej rzeczywistości. Po wojnie Berger wraca do ówczesnej Czechosłowacji, rozczarowany nieprzyjacielskim stosunkiem do byłych żołnierzy „zachodnich”. Nadchodzi czas uzewnętrzniania swych odczuć w formie artystycznej. Ze względu na niemożliwość publikowania jego pierwsze dzieła wychodzą drukiem stosunkowo późno i to najpierw w Polsce. W roku 1979 wydaje zbiór nowel „Świerszcze w głowie”, później w roku 1981 „Zmysły” i w trzy lata później dzieło „Idę. Concorde”. Na język czeski został dotychczas przetłumaczony tylko zbiór opowiadań „Marienbad – Mariánské Lázně a jiné

povídky”. Ostatnim jego dziełem jest analizowany poniżej zbiór nowel „Za późno” z roku 1996.

Pisarstwo Bergera jest w Czechach praktycznie nieznane. Piszący po polsku autor mieszkający w Ostrawie nigdy nie starał się promować siebie i stawać w szranki z bardziej „przebojowymi” kolegami po piórze. Jednak wśród ludzi mu bliskich cieszył się zasłużonym szacunkiem i renomą. Renata Putzlacher, poetka i tłumaczka, w dwa lata po śmierci Bergera, tak napisała we wspomnieniach: „Dzięki Twoim książkom zrozumiałam w czasach hołdujących pustosłowiu, że tolerancja i humanizm nie są słowami na wiatr. Po prostu miałeś je w swoich skomplikowanych genach” (BERGER 1998: 9).

Wracając do sedna problemu, czyli semantyki tekstu artystycznego, przywołamy jeszcze raz nowele ze zbioru „Za późno” (BERGER: 1996) i zaprezentujemy analizę nazw barw, która dostarczy nam informacji o modelach pojęciowych, czyli o sposobach postrzegania, kojarzenia i interpretacji świata przez pisarza. Twórczość artystyczna daje autorowi możliwość wzbogacania słów o bardziej odległe konotacje, asocjacje trudniej uchwytnie w językowej konwencji. Te właśnie oryginalne połączenia wyrazowe z nazwami barw, które znajdujemy u Bergera, pomagają nam zajrzeć w głąb warsztatu twórczego autora. Konotacje tekstowe jako rozwinięcie skonwencjonalizowanych znaczeń stanowią gros dalszych rozważań.

Wiesław Adam porusza się w ograniczonej palecie barw – wychodzi z paru podstawowych, jakimi są biel, czerń, czerwień i odcień szarości, ale ich konotacje tekstowe są niezwykle bogate i rozbudowane. Dla potrzeb niniejszego artykułu przeanalizowano cztery opowiadania pochodzące z lat 1990 – 1993. Ich tytuły to: Żołnierze, Syn, Clochard i Głupcy. W powyższych opowiadaniach autor użył ogółem 106 razy nazw barw i odcieni, z czego 7 pojawiło się w ustalonych wyrażeniach i zwrotach frazeologicznych (CZERWONY Krzyż, czerwone wino, nie mieć zielonego pojęcia) i te nie będą poddawane już dalszej analizie. W nowelach Bergera najczęstsze użycia nazw barw dotyczą czerni (16 użyć) i niemalże tak samo częstej czerwieni (15 użyć). We frekwencji użycia tylko niewiele ustępuje kolor zielony i jego derywaty, których autor użył 14 razy.

Jeśli chodzi o najczęstszą barwę – czerń, to nie znajdujemy u Bergera ani jednego jej użycia w znaczeniu prototypowym, czyli „nocy” (TOKARSKI 1995: 41). Jeśli chodzi o najsilniej utrwalone w języku konotacje wartościujące

z czernią, to są one związane przede wszystkim ze „złem” i „brzydota” (TOKARSKI 1995: 45). U Bergera wywołują utrwalone w języku skojarzenia jak wyżej ze złem, śmiercią, ale też smutkiem i obejmują większość użyc, np. *czarne oko lufy* (karabinu), *czarni żandarmi*, *czarny żołnierz*, *czarne krzyże* (Żłonierze) *czarny*, *poplamiony zaschłą krwią krzyżyk*. Interesujący jest też zakres użycia barwy czerwonej. Prototypem dla barwy czerwonej jest jednoznacznie krew oraz ogień (TOKARSKI 1995: 90). Dla Bergera typowe jest jej skojarzenie z krwią, ale wywołane przez czerwony kolor gleby, kamieni i wody: *Na cmentarzu ekshumowano żołnierzy. Powinienem tam być – ale nie mogłem. Stałem w krzewach kwitnących nieznanymi kwiatami, nad szeroką rzeką, płynącą leniwie w czerwonych od kamieni i piasku korycie*. W tym miejscu skojarzenie z krwią i śmiercią jest jeszcze bardzo odległe i może wydawać nam się wyłącznie spekulacyjne, ale w dalszym fragmencie czytamy: *Ale tam, w czerwonych mogiłach – bo i ziemia miała tu kolor krwi – leżeli żołnierze*. W dalszych partiach utworu jednoznacznie kojarzona jest czerwona rzeka czy czerwona woda z krwią i śmiercią. Niejasnym jest jedynie fragment dotyczący powojennej podróży do kraju: *Jezióra zasypuje czerwień. Łódka na wodzie, woda odbija niebo – łódka w niebie...* Może to tylko skojarzenie odbicia zachodzącego słońca w wodzie albo tragiczne wspomnienia wojenne? Skłaniam się tutaj raczej do pierwszej interpretacji, ponieważ dalsze fragmenty przybierają „pozytywną” kolorystykę: *Żółta trawa. Nieopodal młyn w rokokowych prześwietlonych słońcem liściach. I dziewczyna w żółto-czarnej sukni*. W badanym materiale znajdujemy też ustalone połączenia słowne, takie jak: *czerwone wino*, *czerwony krzyż*. W opowiadaniu traktującym o stosunkach powojennych kolor czerwony łączy się autorowi z politycznym porządkiem i jego metodami. Bez emocji i dalszych komentarzy mówi o *czerwonym cenzorze* czy też *czołgach z czerwonymi gwiazdami*, w których też są ludzie. Misternie buduje autor antynomię bieli i czerni, jasności i ciemności jako przeciwstawienia dobra i zła, ale też życia i śmierci lub piękna i brzydoty. *Wędruję jasnymi i ciemnymi ulicami, starymi uliczkami i nowoczesnymi bulwarami, spotykam Murzynów z białymi dziewczynami..., Domy miasteczka są ciemne z jasnymi dachami,*

Barwa biała, nie tworząca opozycji do czarny, nie występuje w swej tradycyjnej postaci prototypowej „biały jak śnieg”. Mamy natomiast połączenia z przyrodą żywą i nieożywioną: *białe, kredowe skały, białe drogi, łąki, skały, lasy, białe narcyzy, biała*



*klacz, biały, olbrzymi kogut*. Biała jako barwa szczęścia i nadziei występuje w tekście Bergera w połączeniu z nazwą kwiatu narcyzem. W noweli *Żołnierze* pisze tak: *łąki białych narcyzów doprowadzały... do jakiegoś rajskiego ogrodu* i w innym miejscu: *Chciałem ochłonąć ze szczęścia, że wówczas udało mi się przeżyć... Biała droga pijana zapachem narcyzów*. Wszystko, co u Bergera kojarzy się ze ślubem, jest też białe: *panna młoda w bieli, ułan na białej klaczy, Panna młoda w białej sukni i długim, białym welonie*..... Problemem jednak jest rzeczywistość, jaką kreuje użycie tej barwy w powyższych połączeniach. Przyjrzyjmy się fragmentowi noweli traktującemu o ślubie Szczęsnego Chęcińskiego w Paryżu dopełnionemu o symboliczną scenę ślubu młodego ułana wyruszającego na wojnę. Tekst ten ma jednoznacznie wydźwięk tragiczny. Stanowi obsesyjne wspomnienie wybuchu wojny, szarże polskich ułanów na niemieckie czołgi, walki na szable przeciwko karabinom, śmierć cywilnej ludności. Fragment rozpoczynają słowa, wśród których występuje biel – symboliczny kolor czystości, niewinności i dziewictwa, lecz również początku, otwartych możliwości i nowego (FORSTNER 1990: 116): *Stado pędzących gniadoczy – rozwiane grzywy... Młody ułan na białej klaczy... Panna młoda w białej sukni i długim białym welonie*... Wspomnienie kończą słowa: *A tu czołgi i czarne krzyże*... Zdawał sobie Berger sprawę z tego, że biel i czerń łączy wspólna symbolika śmierci (TOKARSKI 1995: 53). Odpowiednie będzie przytoczenie w tym miejscu słów Ryszarda Tokarskiego, że: *Motywacja konotacyjnej cechy „śmierci” dokonuje się w bieli poprzez referencję prototypową dla tej barwy, śnieg, czy szerzej – tematyczną grupę słownictwa, tworzącą ramę interpretacyjną (scenę) dla nazw czterech pór roku. Zima uaktywnia obraz jakiejś przestrzeni zasypanej śniegiem, z roślinnością martwą czy uśpioną. Wydaje się, że ten właśnie obraz przyrody, zwłaszcza bezlistnych drzew, jest kluczem do interpretacji znaczeniowej zimy i śniegu. Jest to scena bardzo bliska metaforyce śmierci*. Tyle Tokarski. (TOKARSKI 1995: 54). W tym miejscu nie można oprzeć się wrażeniu, że cały fragment pisał Berger pod wrażeniem filmu Andrzeja Wajdy – *Lotna*, nawiązującego do problematyki „polskiego września“ (wybuchu wojny), a symbolika tego filmu (biała klacz, panna młoda w bieli, czarne krzyże) znalazła się właśnie w noweli Bergera.

O ile powyżej analizowane kolory większością wywołują skojarzenia pesymistyczne, użycie koloru zielonego zgodne jest z jego znaczeniem prototypowym, czyli odniesieniem do świata roślin (TOKARSKI 1995: 148-149):

*ciepła zieleń* (o krajobrazie), *zielony*, *prawie że angielski krajobraz*, *aleje z połączonymi koronami drzew – tunel z ciemnej zieleni*, *wieżyczka kaplicy przebijająca zieleń*, *zielony cień* (rzucany przez drzewo), *zielone nieużytki*. Niezwykły obraz tworzy autor w opisie poranka: *Wschodzące słońce witało nas zielono – różowymi smugami promieni, przechodzącymi poprzez korony liściastych drzew*. Tutaj kolor zielony posłużył autorowi do opisu zjawiska w przyrodzie, podobnie jak w opisie barwy wody: *wynurzam się z ciemnozielonej, falującej toni*.

Opisując barwy, nie możemy pominąć połączenia bieli i czerni, które z fizycznego punktu widzenia tworzą szarość. Tokarski pisze o niej, że jest „najbardziej bezbarwna“ wśród nazw barw achromatycznych (TOKARSKI 1995: 84). Kontytuuje też, że „niemal wyłącznym kierunkiem rozwoju konotacji znaczeniowych są negatywnie wartościowane cechy ‚smutku‘, ‚braku nadziei‘ itp., wywodzące się z dominującej w tej nazwie barwy konotacji ‚nijakości‘ czy ‚absolutnej przeciętności‘ (TOKARSKI 1995: 84). W opowiadaniach Bergera jest nie inaczej, pisze on tak: *domy... są zbudowane z tego samego szarego kamienia*, ale poszerza znaczenie jeszcze o wizualną nieostrość: *szare, rozmazane w deszczu, ... sylwetki*.

Przy całościowej analizie nowel Wiesława Adama Bergera z tomu *Za późno* wyszczególniono użycia jeszcze innych nazw barw, np. żółtej, pomarańczowej, niebieskiej, ale ich użycie ograniczało się do paru połączeń i to większością w ich znaczeniach prototypowych.

Większość wyżej analizowanych połączeń z barwami pojawiło się w opowiadaniu *Żołnierze*, noweli noszącej cechy autobiograficzne odnoszące się do czasu wojny. Interesujące w tej noweli jest również i to, że jest pod względem użycia leksemów barw najbogatsza. To, że Berger świadomie operuje nazwami barw i ich ukrytą lub też jawną symboliką dowodzi fakt, że fragmenty odnoszące się do tragicznych przeżyć wojennych, które dla Bergera jednoznacznie kojarzone są ze śmiercią, konstruowane są za pomocą barwy czarnej i czerwonej, natomiast obrazy pokazujące chęć przetrwania, życie, kobiety i miłość za pomocą barw zielonej, złotej i częściowo białej. Jego opowiadania wywołują w czytelniku niezwykle doznania. Już sam sposób prowadzenia fabuły jest bliski eliadowskiemu mitowi o wiecznym powrocie. Myślą przewodnią wszystkich opowiadań jest los żołnierza-tułacza pragnącego znaleźć swoją spokojną przystań,

ale z drugiej strony objawiającego się stabilizacji. Akcja opowiadań skoncentrowana jest wokół przeżyć wojennych i powojennych bohatera, mocno napiętnowanego życiem na pograniczu czesko-polskim. W każdym opowiadaniu wyczuwalna jest przemożna chęć życia, potrzeba miłości i akceptacji, jak również tęsknota za prawdziwą wolnością i pytanie o jej istotę (i to wszystko z perspektywy człowieka skazanego na życie za „żelazną kurtyną“). Przed bohaterem, uciekinierem ze Wschodu, wynurza się dylemat – pozostania lub powrotu. Do pozostania zachęca go poczucie swobody, nieskrępowania, życia bez ograniczeń, za powrotem przemawiają wspomnienia - dzieciństwa, młodzieńczych miłości i tęsknota za dobrze znanymi miejscami i ludźmi. Po powrocie do kraju od razu pojawia się tęsknota do miejsc zapamiętanych z czasów wojennych na zachodzie Europy i zanurzenie się we wspomnieniach.

Na zakończenie należy nadmienić, że twórczość Wiesława Adama Bergera pozostawia jeszcze wiele miejsc wartych dogłębnej analizy, jak choćby problematyka czasu i przestrzeni. Analizy te mogą stanowić ważny przyczynek do językoznawczych badań nad strukturą tekstu artystycznego.

## **Resumé**

Příspěvek je věnován tvorbě Wiesława Adama Bergera – polského spisovatele žijícího v letech 1926-1998 v Ostravě. Autorka analyzuje texty čtyř jeho posledních povídek se zaměřením na sémantiku barev. Z analýzy vyplývá, že autor konstruuje umělecký obraz pomocí poměrně omezené palety barev – bílé, černé, červené a šedé, ale jejich textové konotace jsou bohaté a různorodé. Berger vědomě využívá symboliky barev. V jeho povídkách je tragično spojováno s barvou černou a červenou, z druhé strany naděje a víra se zelenou, zlatou a částečně bílou.

## **Summary**

This paper carries out an analysis of the last prosaic work of Wiesław Adam Berger from the point of view of semantic structure of the text. The researcher sketches in a short introduction of the life and work of this Polish writing author, who lived the last years of his life in Ostrava (he died in 1998). From the analysis of his compilation of novels "Za póżno" ("Too late"), concentrated on the use of colours, results a peculiar way of perception of the surrounding world and the past.

## Bibliografia

- BERGER, Wiesław Adam. *Za późno*. Katowice: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Katowicach 1996, 53 s. ISBN 83-901251-6-1.
- BERGER, Wiesław Adam. *Księga o nieumieraniu czyli dziasiaj miałbym urodziny*. Český Těšín: Kongres Polaków w Republice Czeskiej, 1998, 24 s.
- FORSTNER, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1990, 505 s. ISBN 83-211-1169-6.
- SEMANTYKA TEKSTU ARTYSTYCZNEGO. Red. A. Pajdzińska, R. Tokarski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2001, 356 s. ISBN 83-227-1756-3.
- SŁAWKOWA; Ewa. Instrumentarium badawcze współczesnego językoznawstwa w opisie semantyki tekstu artystycznego (wybór zagadnień). In *Semantyka tekstu artystycznego*. Red. A. Pajdzińska, R. Tokarski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2001, s. 9 -26. ISBN 83-227-1756-3.
- JĘZYKOWY OBRAZ ŚWIATA. Red. J. Bartmiński. Lublin 1999
- STUDIA Z SEMANTYKI PORÓWNAWCZEJ. Część I. Red. R. Grzegorzycowa, K. Waszakowa. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2000, 344 s. ISBN 83-235-0121-1.
- ŠTĚPÁN, Ludvík. Autorzy w Beskid wpisani Literatura ojczyzn prywatnych na Zaolziu, *Slovanské studie XIII. Studia Slavica XIII*. Ostrava – Opole: Filozofická fakulta Ostravské univerzity 2009, s. 158-159. ISSN
- TOKARSKI, Ryszard. *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1995, 242 s. ISBN 83-227-0684-7.

# **Příloha:**

## **Z dějin filozofického myšlení**

---

*„Právo – milosrdenství a věrnost“*

*Matouš 23, 28*



## Charles Sanders Peirce: *Evoluční láska*

### Na první pohled. rozpor s evangelií

FILOSOFIE, jen co unikla ze své zlaté kukly mytologie, prohlásila za významného činitele vývoje ve vesmíru Lásku. Anebo, protože tato pirátská hantýrka, angličtina, je neznalá podobných slov, řekněme Erós, lásku nesmírnou. Empedoklés poté stanovil vášnivou lásku (v některých pasážích je tímto slovem dobrota) a nenávist jako dvě řídicí složky vesmíru. Je jisté, že být nadřazenou složkou tohoto protikladu v každém jeho smyslu je nejvyšší pozicí, jaké láska může dosáhnout. Nicméně kazatel ontologie, v jehož dnech byly tyto názory všedními tématy, stanovil za jediné nadřazené bytí, díky němuž byly všechny věci stvořeny z ničeho, opatrující lásku. A co tedy může říci k nenávisti? Na tom nezáleží, teď nás bude zajímat, o čem pisař Apokalypsy mohl snít, byl-li to opravdu Jan, který, dlouho zraňován pronásledováním a v hněvu neschopen rozlišit návrhy zla od vizí nebes, pomlouval u lidí Boha. Otázkou však spíše je, o čem moudrý Jan přemýšlel, či měl přemýšlet, aby důsledně zformuloval svou myšlenku. Jeho tvrzení, že Bůh je láska, se zdá směřovat právě k tomu tvrzení kněží, podle kterého nelze říci, zda Bůh přináší lásku či nenávist. „Nikoli“, říká Jan, „můžeme to říci a velmi snadno! My přece víme a věříme lásce, kterou má v nás Bůh. Bůh je láska.“ Nemá to žádnou logiku, pokud to neznamená, že Bůh miluje všechny lidi. V předcházejícím odstavci pravil: „Bůh je světlem a není v něm vůbec žádné temnoty.“ Následně tedy pochopíme, že tak jako je temnota pouhou nedokonalostí světla, tak jsou nenávist a zlo jen nedokonalé stupně lásky (agapé) a laskavosti, dobra (agathon). Což koresponduje s tvrzením, které nám sděluje Jan ve svém evangeliu: „Bůh neposlal svého Syna na svět, aby jej soudil; ale proto, že díky němu měl být svět spasen. Ten, který v něj věří, není souzen: ten, který nevěří, již odsouzen byl.... A to je názor, že světlo vstoupilo na svět a že lidé si zamilovali temnotu spíše než světlo.“ To znamená, že Bůh na ně nesesílá trest; trestají se sami, díky svému přirozenému sklonu k nedokonalosti. Tudíž láska, kterou je Bůh, není láskou, jejímž opakem je nenávist; jinak by Satan byl

spolupořádající silou; ale je to láska, která zahrnuje nenávist jako svůj nedokonalý stupeň, Anterós – vskutku, dokonce potřebuje nenávist a zášť jako svůj objekt. Neboť sebeláska není láska; je-li Bůh sám o sobě láskou. To, co miluje, musí být její nedokonalostí; přesně tak jako lampa může osvětlit pouze to, co by jinak zůstalo temné. Henry James, swedenborgianista, praví: „Je bezpochyby velmi přijatelné, pro konečnou či lidskou lásku, milovat v druhém vlastní já, milovat druhého pro jeho podobnost s námi: ale nic nemůže být v zjevnějším kontrastu k tvořivé Lásce, jejíž celá jemnost *ex vi termini* musí být vyhrazena pouze pro to, co v ní skutečně je vnitřně nejtrpčeji nepřátelské a negativní.“ Tento výrok pochází z díla *Substance and Shadow: an Essay on the Physics of Creation*<sup>1</sup>. Je škoda, že Henry James nezaplnil stránky své knihy takovými věcmi (než byla *Fyzika stvoření* bezmála zapomenuta), protože by to snadno zvládl, místo toho, aby plísnil své čtenáře a lidi vůbec. Nicméně z toho, co jsem právě napsal, musím vyvodit: zjevně žádný génius by nemohl vytvořit každou svou větu tak ušlechtilou jako tu, která odkrývá trvalé řešení problému zla.

Pohyb lásky je kruhový, v jednom a tom stejném impulsu vrhá tvoření do neuspořádanosti a vtahuje je zpět do harmonie. Zdá se to složité, když je to takto řečeno; ale je to zcela shrnuto v jednoduché poučce, kterou nazýváme Zlatým pravidlem. To samozřejmě neříká: čiň vše, co je možné proto, abys vyhověl egoistickým impulsům druhých, nýbrž praví: obětuj svou vlastní dokonalost pro zdokonalení svých bližních. Nesmí to však být ani na okamžik zaměněno s benthamovským, helvétiovským či bekariovským rčením, jedne pro co největší dobro co nejvíce lidí. Láska není zaměřena k abstrakcím, nýbrž k lidem; nikoli však k těm, které neznáme, ani k davům, ale k těm, kteří nám jsou drazí, k naší rodině a k bližním. Pamatujme, že „naš bližní,“ je ten, poblíž kterého žijeme, třebaže ne místně, ale ve vnímání života a pocitů.

Každý může chápat, že prohlášení svatého Jana je právě tou formulí evoluční filosofie, která učí, že růst je možný jen díky lásce – nechci říkat sebeobětování, ale spíše z horoucího impulsu k naplnění nejvyššího nutkání druhého. Předpokládejme například, že mám ideu, která mě zajímá. Je to můj výtvar. Je to má bytost, je mladou osobou; jak bylo popsáno minulého července v časopisu *The*

---

<sup>1</sup> *Podstata a stín: Esej o fyzice stvoření*. Pozn. překladatele



*Monist*; miluji ji; ponořím se do ní, abych ji zlepšil. Mé ideje neporostou tím, že do jejich okruhu přidělím chladnou<sup>2</sup> spravedlnost, nýbrž tím, že o ně budu pečovat a opatrovat je, stejně jako bych opatroval květiny ve své zahradě. Filosofie, kterou jsme vybrali z Janova evangelia, říká, že toto je způsob rozvíjení mysli; a co se týká vesmíru, je živý a schopný další evoluce pouze tehdy, pokud trvá mysl. Tím, že láska rozpozná zárodky laskavosti v nenávistnících, postupně je přivádí k životu a činí je milými. Každý pečlivý čtenář mé eseje *The Law of Mind*<sup>3</sup> musí chápat, že *synechismus* volá právě po tomto druhu evoluce.

Devatenácté století se nyní rychle noří do hrobu, a my všichni začínáme s hodnocením a přemýšlením o tom, jaký jeho rys je předurčen k tomu, aby byl vyzvednut - v porovnání s ostatními staletími – ve vědomí budoucích historiků. Bude nazýváno, soudím, Stoletím ekonomiky; jelikož více než jakákoli jiná věda má národní hospodářství přímou souvislost se všemi odvětvími své působnosti. Národní hospodářství má také svou rovnici spásy. A to následující: rozum ve službě nenasytlosti zajišťuje nejspravedlivější ceny, nejpoctivější smlouvy, nejosvícenější způsob všech jednání mezi lidmi a vede k *summum bonum*, dostatku jídla a úžasnému pohodlí. Jídla pro koho? Nuže, pro nenasatného pána rozumu. Nemám v úmyslu tvrdit, že toto je jedním z legitimních závěrů národního hospodářství, s jehož vědeckým charakterem plně souhlasím. Studium teorií, jež jsou samy o sobě pravdivé, obvykle dočasně podpoří extrémně nepravdivá zobecnění, stejně jako studium fyziky podnítilo determinismus. To, co tvrdím, je, že velká pozornost věnovaná ekonomickým otázkám v průběhu našeho století způsobila zveličení pozitivních důsledků nenasytlosti a negativních důsledků sentimentu. Z toho vznikla filosofie, která mimovolně dochází k tomu, že nenasytlost je mocným činitelem v povznesení lidského rodu a ve vývoji univerza.

Otvírám příručku národního hospodářství, – tu nejtypičtější a nejprůměrnější, jakou mám po ruce, – a zde nalézám určité postřehy, jejichž stručnou analýzu zde provedu. Vynechám předpoklady, oběti hozené Cerberovi, fráze k usmíření křesťanských předsudků, příkrášlenosti, jež slouží ke skrývání před autorem stejně

---

<sup>2</sup> ve významu neosobní. Pozn. překladatele

<sup>3</sup> *Zákon mysli*. Pozn. překladatele

jako před čtenářem, ošklivé prázdnoty boha nenasytlosti. Ale já jsem prozkoumal svou pozici. Autor vyjmenovává „tři motivy k lidskému jednání:

Sebeláska;

Láska omezené kvality, jež má s námi společné zájmy a pocity;

Láska lidstva obecně.“

Na počátku si povšimněme, jaký podbízivý titul je přidělen nenasytlosti, – „sebeláska“. Láska! Druhým motivem je láska. Na místo „omezené kvality“ si dejte „určité osoby“<sup>4</sup> a máte slušný popis. Bereme-li „kvalitu“ ve starším významu, je popisován slabý druh lásky. Navíc se zdá být jakási nejasnost ve vymezení tohoto motivu. Obecnou láskou lidstva autor nemá na mysli tu hlubokou, takzvaně podvědomou vášeň; ale pouze veřejného ducha, možná jen něco víc než neklid při prosazování idejí. Autor přistupuje ke srovnávání hodnoty těchto motivů. O nenasytlosti, pro níž samozřejmě používá jiné slovo, říká, že „není tak velkým zlem, za jaké se obecně pokládá.... Každý člověk může podpořit své vlastní zájmy mnohem efektivněji, než zájmy druhých a než kdokoli jiný může podpořit ty jeho.“ Mimo to, jak uvádí na jiné stránce, čím více je člověk lakotný, tím více dobra vykoná. Druhý motiv „je nejnebezpečnější, jakému je společnost vystavena“. Láska jako celek je opravdu krásná: „žádný vyšší či čistší zdroj lidského štěstí neexistuje.“ Ale je to „zdroj přetrvávajícího bezpráví“, a řečeno ve stručnosti, měla by být přemožena něčím moudřejším. Co je tím moudřejším motivem? Uvidíme.

Pokud jde o veřejného ducha, tak ten je malicherně vyjádřen „obtížemi ve způsobu svého efektivního využití“. Může to například znamenat kontrolu porodnosti lidí chudých a neřestných; a „žádné použité prostředky nemohou být sdostatek tvrdé“ v případě kriminálních živlů. Tato rada je obšírná. Ale naneštěstí nemůžete přimět zákonodárce k přijetí takovýchto opatření v důsledku nakažlivých „jemných citů člověka k člověku.“ Tudíž se ukazuje, že veřejný duch, či benthamismus, není dostatečně silný k tomu, aby byl efektivním učitelem lásky (nyní přeskakují na další stránku), která proto musí být předána „motivům, které povzbuzují lidi v honbě za bohatstvím“, na které se můžeme toliko spolehnout,

---

<sup>4</sup> či určitých osob. Pozn. překladatele

a které „jsou nejpřínosnější“<sup>5</sup>.“ Ano, bez výjimky „nejpřínosnější“ pro bytí, jemuž jsou dána všechna požehnání, konkrétně vlastnímu Já, jehož „jediný cíl,“ říká autor, je ve shromažďování bohatství, a v tom tkví jeho individuální „výživa a radost“. Autor neskývá názor, že by nějaký jiný motiv mohl být tím nejpřínosnějším, dokonce i pro lidské já by to však byl - v dobrém smyslu - nerozumný požadavek. Snaží se přikrašlovat a obměňovat své učení; ale nechává důvtipného čtenáře pochopit, co je jeho živným principem; a když, zastáváje názory, jež jsem právě zopakoval, ve stejném okamžiku potvrzuje, že společnost by nemohla existovat na základě pouhé rozumné nenasytosti, jednoduše podrývá sám sebe jako jeden z eklektiků [užívajících] nekonzistentních názorů. Chce ochutit svůj mamon zdáním Boha.

Ekonomové obviňují ty, v nichž údaje o jejich ukrutných ničemnostech vyvolávají chvění strachu, že jsou *sentimentalistsy*. Možná to tak je: dobrovolně přiznávám, že v sobě mám jistý nádech sentimentalismu, díky Bohu! Od té doby, co Francouzská revoluce zapříčinila špatnou pověst tomuto pokleslému směru, – a musím uznat, že [vůbec] nezaslouženě, pravdivé, krásné a dobré přesně jako bylo tehdejší hnutí slavné, – bylo a je zvykem zobrazovat sentimentalisty jako osoby neschopné logického myšlení a neochotné se dívat na očividná fakta<sup>6</sup>. Tento zvyk může být zapojen do francouzské tradice, podle níž Angličan říká *proklatě* v každé druhé větě, do anglické tradice, podle níž Američan mluví o „Britácích“<sup>7</sup> a americké tradice, podle níž Francouz dovádí formy etikety až do nežádoucího extrému, krátce tedy do všech těchto tradic, které přežívají jednoduše proto, že lidí, kteří užívají svých očí a uší, je pouze hrstka. Bezpochyby, v dobách nedávno minulých bylo třeba nějaké omluvy pro tyto názory; když byl sentimentalismus módní zábavou, a trávení večerů v záplavě slz při žalostné

---

<sup>5</sup> Jak může mít spisovatel vůbec nějaký respekt k vědě jako takové, je-li schopen směřovat vědecká tvrzení o národním hospodářství, která nemají co říci k tomu, co je „přínosné“, proč taková ubohá zobecnění?

<sup>6</sup> C. S. Peirce poukazuje na skutečnost, že ti představitelé Francouzské revoluce, kteří rozpoutali tzv. jakobínský teror (např. M. Robespierre), se odvolávali na J. J. Rousseaua, významného ideového představitele literárního směru nazvaného *sentimentalismus*. Pozn. překladatele

<sup>7</sup> Rozených Britech. Pozn. překladatele

divadelní hře na svíceni osvětleném jevišti<sup>8</sup> jej někdy činilo trochu absurdním. Ale co je tedy ve skutečnosti sentimentalismus? Je to *ismus*, učení, a to učení takové, v němž by měla být velká váha přikládána přirozeným soudům citlivého srdce. To je přesně to, čím sentimentalismus jest; a já snažně prosím čtenáře, aby zvážil, zda pohrdání není ze všech rouhání to nejvíce zahanbující. Nicméně devatenácté století jím pohrdá neustále, protože nastolil Vládu teroru. A je pravda, že se tak stalo. Otázkou ovšem stále zůstává, *do jaké míry*. Vláda teroru byla vskutku špatná; ale nyní Gradgrindova<sup>9</sup> zástava, která se v tomto století dlouho skvěla na nebeské báni, s nestydatostí provokuje samotná nebesa, aby se zatáhla a zahřměla. Brzy však záblesk a rychlý hřmot otřese ekonomy v jejich samolibosti – nicméně značně opožděně. Dvacáté století ve své druhé půli určitě zažije záplavu bouří v sociálním pořádku, – aby se projasnil svět tak hluboký ve své zkáze, jak hluboko ho do jeho úpadku vtáhla filosofie nenasytosti. A žádné hlučné postthermidorské<sup>10</sup> žertíky, prosím!

Lakomec představuje prospěšnou sílu společnosti, že ano? A přesně ve stejném duchu, pouze důrazněji, můžete přímo nazvat Wall Street dobrým andělem, jenž bere peníze od neopatrných lidí, kteří se o ně náležitě nestarají. Andělem, jenž ničí vetché podniky, které by měly být dávno zavřeny, a jenž dává prospěšné lekce neobezřetným vědátorům tím, že jim vystavuje bezcenné šeky, – stejně jako jste to kdysi udělal vy mně, můj milionářský Mistře ve spravování, když jste si myslel, že vidíte způsob k využití mého procesu bez placení, odkazující svým dětem něco k chvále svého otce, – a který díky tisícicere lsti vkládá peníze do služby rozumné nenasytosti ve své vlastní osobě. Bernard

---

<sup>8</sup> Ch. S. Peirce znovu odkazuje na sentimentalismus, literární a umělecký směr rozvíjející se ve druhé polovině 18. století. Do něho patřila nejen tzv. plačtivá (larmoyantní) dramata pokleslé úrovně, ale i významná literární díla, např. novela slavného anglického spisovatele Lawrence Sterna *Sentimentální cesta*. Za hlavního ideového představitele sentimentalismu je považován, francouzský filosof J. J. Rousseau. Pozn. překladatele

<sup>9</sup> Pan Thomas Gradgrind je notoricky známým ředitelem v Dickensově románu *Hard Times* (Těžké časy), který je odhodlán následovat pouze vlastní prospěch a s tím spojené bohatství. Zajímají ho pouze holá fakta, pravý to archetyp moderního obchodníka. Pozn. překladatele

<sup>10</sup> Thermidorská reakce byla revoltou ve Francouzské revoluci proti násilnostem jakobínského teroru. Pozn. překladatele

Mandeville, ve své „*Fable of the Bees*“<sup>11</sup> zastává názor, že veškeré soukromé neřesti jsou nadevše veřejně prospěšnými, a také to dokazuje skoro stejně neúprosně jako ekonomové dokazují jeho tezi, která se týká lakomce. Tvrdí dokonce, a nikoli s malým úsilím, že bez hříšné civilizace by nikdy neexistoval. Ve stejném duchu se tvrdilo, a v dnešních dnech tomu obecně věříme, že všechny skutky milosrdenství a shovívavosti, soukromé i veřejné, vážně směřují k znehodnocení lidského pokolení.

Darwinův „*Origin of Species*“<sup>12</sup> pouze přenáší národohospodářské koncepce pokroku na celou říši zvířecího a rostlinného života. Drtivá většina našich současných přírodovědců zastává názor, že skutečnou příčinou těchto znamenitých a úžasných adaptací přírody, pro něž, když jsem byl ještě dítě, lidé obvykle velebili božskou prozřetelnost, je skutečnost, že bytosti jsou tak nashromážděné [na jednom místě], že ty z nich, které mají být tu nejmenší výhodu, vmanévruje ty méně průbojné do pozic nevhodných pro rozmnožování či je dokonce zabijí dříve, než dosáhnou věku reprodukce. Znovu je vnučován pouhý mechanický individualismus světa zvířat, a to jako síla přispívající k dobru nelítostnou zvířecí nenasytostí. Jak Darwin uvedl na titulní straně, jde o boj o existenci; a ještě měl ke svému mottu přidat: „Každý jedinec sám za sebe, a Ďábel bere nejvíce!“ Ježíš, ve svém kázání na Hoře, vyjádřil odlišný názor.

A právě zde tkví problém. Slovo Kristovo praví, že vývoj vychází z každého jednotlivce splynutím jeho individuality se soucítěním ve vztahu k bližnímu. Na druhé straně je přesvědčením devatenáctého století, že k vývoji dochází díky ctnosti egoistického snažení každého jednotlivce jen pro sebe sama, a vynakládajícího veškeré své úsilí k tomu, aby zadupalo svého bližního, kdykoliv k tomu dostane příležitost. Což se skutečně může nazývat Evangelium nenasytostí.

K oběmu toho musí být ještě hodně řečeno. Nezatajil jsem a nemohl bych zatajit mou vlastní vášnivou náklonnost. Takové přiznání pravděpodobně šokuje mé vědecké kolegy. Ale tkví v tom silný pocit, myslím, argument určité váhy ve prospěch agapistické teorie evoluce, – můžeme-li si dovolit vynést obyčejný soud

---

<sup>11</sup> *Povídka o včelách*. Pozn. překladatele

<sup>12</sup> *Vznik a vývoj druhů*. Pozn. překladatele

citlivého srdce. A jistě, pokud by bylo možné věřit v agapismus bez vřelosti, byl by to argument v neprospěch tohoto učení. V každém případě, existuje-li vřelost citu, měla by být při každém zkoumání upřímně zjevena; zejména proto, že vytváří (pokud jde o mne) závazek k jednostrannosti, vůči němuž se já i mí čtenáři musí mít velmi na pozoru.

## Druhé Myšlenky. Smíření<sup>13</sup>

Pokusme se definovat logické vztahy různých teorií evoluce. Přirozený výběr, koncipovaný Darwinem, je způsob evoluce, v němž jediný pozitivní činitel změny, v celém přechodu od prvoka k člověku, je nahodilá variace. K zajištění pokroku v určitém směru musí být nahodilost podpořena nějakou akcí, jež zabrání množení určitých variací a naopak stimuluje jiné. V přirozeném výběru se jedná o vytlačování slabých. V sexuálním výběru se jde především o přitažlivost krásou.

*The Origin of Species* byl vydán na sklonku roku 1859. Předešlá léta od roku 1846 byla jedna z nejproduktivnějších, – nebo rozšířeno na pokrytí skvělé knihy, kterou právě zkoumáme, nejproduktivnější období stejné délky v celých dějinách vědy, od jejích počátků až do nynějška. Myšlenka, že náhoda vyvolává řád, což je jeden z milníků moderní fyziky (ačkoliv Dr. Carus to považuje za „nejslabší bod v Peirceho systému“), byla tehdy vynesena na světlo. Quetelet otevřel diskusi svými *Letters on the Application of Probabilities to the Moral and Political Sciences*<sup>14</sup>, prací, jež hluboce zapůsobila na největší myslitele své doby, a k níž ve Velké Británii obrátil pozornost sir John Herschel. V roce 1857 způsobilo opravdovou senzaci první vydání Buckleho *History of Civilisation*<sup>15</sup> tím, že použil stejnou myšlenku. Mezitím byla aplikována (pod tímto názvem) „statistická metoda“ s fantastickým úspěchem v molekulární fyzice. Dr. John Herapath, anglický chemik, naznačil v roce 1847 pohybovou teorii plynů ve své *Mathematical Physics*<sup>16</sup>; a zájem, jež tato teorie vyvolala, byl znovu oživen v roce

---

<sup>13</sup> v originále Irenica Pozn. překladatele

<sup>14</sup> *Dopisy o aplikaci pravděpodobností pro morální a politické vědy*. Pozn. překladatele

<sup>15</sup> *Dějiny civilizace*. Pozn. překladatele

<sup>16</sup> *Matematická fyzika*. Pozn. překladatele

1856 důležitými memoáry Clausia a Kröniga. Právě v tom létě, jež předcházelo publikování Darwinovy teorie, Maxwell před Britskou asociací přečetl první a nejdůležitější ze svých výzkumů, týkající se tohoto tématu. Následně myšlenka, že nahodilé události mohou vyústit ve fyzikální zákon a navíc, že je to způsob, v němž tyto zákony jeví se v konfliktu s principy zachování energie, musí být vysvětleny, silně zakořenila v myslích všech, kteří sympatizovali s jejími průkopníky. Díky takovým zastáncům bylo nevyhnutelné, že *Origin of Species*, jehož učení bylo pouze aplikací stejného principu pro vysvětlení jiného „ne-konzervativního“ dění vývoje života, má být vzýván a vítán. Grandiózní objev zachování energie Helmholtzem v roce 1847 a objev mechanické teorie tepla Clausiem a Rankinem (nezávisle na sobě) v roce 1850 určitě zastrášily všechny mající sklon k zesměšňování fyziky. Potom by tedy zpátečnický básník, jež stále mluví o „vědě párající se s názvy věcí,“ nakonec selhal. Mechanismus byl nyní znám již celý, nebo téměř celý. Po všechn tento čas, utilitarismus, – ta skvělá náhrada evangelia, – byl ve svém nejširším rozletu; a byl přirozeným spojencem individualistické teorie. Nerozvážná obhajoba děkana Mansella vedla ke vzpouře mezi zastánci sira Williama Hamiltona a Millův nominalismus z toho profitoval; a ačkoliv skutečná věda, jejímž vedoucím mužem byl Darwin, musela jednoho dne zasadit smrtelnou ránu Millovu pseudoučení, přesto lze najít několik prvků Darwinovy teorie, jež jistě okouzly i Millovy následovníky. Další věc: anestetika se používala již třináct let. Výrazně tedy opadla obeznámenost lidí s utrpením; a jako následek, právě nelibá tvrdost, v našich dnech v přílišném kontrastu k časům bezprostředně předcházejícím, se již ustálila a přivedla lidi k tomu, aby si oblíbili bezcitnou teorii. Čtenář by zcela změnil hlavní záměr toho co říkám, pokud by mě pochopil jako někoho, kdo si přeje navrhnout, že kterákoliv z těchto věcí (možná snad s výjimkou Malthuse) ovlivnila samotného Darwina. To, co tvrdím, je prohlášení, že jeho hypotéza – byť bez diskuse jedna z nejgeniálnějších a nejkrásnějších, jaké byly kdy vymyšleny, a byť byla těžko kritizovatelná vzhledem k množství poznatků, síle logiky, půvabu rétoriky a především pak kvůli určité přitažlivé upřímnosti, jež byla téměř neodolatelná – se přesto hned v počátku nezdála být prokazatelnou; a střízlivé myslí se teď její případ jeví méně nadějný než před dvaceti lety. Avšak výjimečně vřelé přijetí, s nímž se setkala, bylo způsobeno jejími ideami, kterým byla doba příznivě nakloněna, zvláště pak díky povzbuzení, jež dala filosofii ziskuchtivosti.

V naprostém opaku k náhodné evoluci jsou teorie, připisující všechen pokrok vnitřně nutnému principu či jiné formě nezbytnosti. Mnoho přírodovědců se domnívá, že pokud vejce musí projít určitou sérií embryologických změn, od nichž se nesmí odchýlit, a pokud se v geologickém času objevují téměř stejné formy jedna po druhé, jedna nahrazující druhou ve stejném pořadí, pak je silným předpokladem, že tato pozdější následnost byla stejně tak předurčená a jistá, jako ta dřívější. Například Nägeli se domnívá, což [podle něj] nějak vyplývá z prvního zákona pohybu a ze zvláštní, avšak neznámé, molekulární stavby protoplasmy, že formy musí být čím dál složitější. Kölliker prohlašuje, že jedna forma generuje druhou poté, co [u první] bylo dosaženo určitého stupně dospělosti. Weismann také, ačkoliv sám sebe nazývá darwinistou, zastává názor, že nic nevzniká z pouhé náhody, nýbrž všechny formy jsou jednoduchým mechanickým spojením dědičnosti pocházející z obou rodičů<sup>17</sup>. Je velmi nápadné, že všechna tato odlišná sektářství se snaží zakomponovat do své nauky mechanickou nutnost, na kterou pozorovaná fakta nepoukazují. Geologové domnívající se, že různorodost druhů je způsobena kataklyzmatickými změnami klimatu nebo chemickým složením vzduchu a vody, považují mechanickou nutnost za přední faktor evoluce.

Evoluce soupeření a evoluce mechanické nutnosti jsou koncepcemi navzájem bojujícími. Třetí způsob, nahrazující jejich zápas, je skryt v Lamarckově teorii. Podle ní všechno, co odlišuje nejvyšší organické formy od těch nejzákladnějších, bylo dosaženo malými hypertrofiemi a atrofiemi, jež ovlivnily jedince na počátku jejich životů a byly přeneseny na potomstvo. Takový přenos získaných vlastností je zřejmý z obecné roviny přejímání dispozic, což je znázorněno a odvozeno z fyziologické oblasti zákona myslí. Její činnost je v zásadě nepodobná fyzikální síle; a v tom tkví tajemství neochoty takových zastánců determinismu, jako je Weismann, připustit její existenci. Lamarckovci předpokládají, že ačkoliv některé z modifikací takto přenesených forem byly původně způsobeny mechanickými příčinami, přesto jsou hlavními faktory jejich vzniku vypjatá snaha a přerůstání způsobené opakovaným prováděním, společně s protichůdnými akcemi. A tedy snaha, toliko zaměřena ke konci, je v zásadě psychická, ačkoliv někdy nevědomá; a růst způsobený vykonáváním, jak jsem podotkl v mém předchozím listu, vychází ze zákona charakteru zcela protikladného k zákonu mechanickému.

---

<sup>17</sup> Jsem vděčný za zjištění, že také Dr. Carus řadí Weismanna mezi oponenty Darwina.



Lamarckovská evoluce je tedy evolucí síly návyku.– Tato věta vyklouzla z mého pera, když jeden z těch bližních, jehož úlohou ve společenském kosmu se zdá být Narušování, mně položil otázku. Samozřejmě, že je to nesmysl. Návyk je pouhou setrvačností, unášenou jedincovými vesly, bez vlastního pohonu. Tedy je to energetická projakulace (naštěstí toto slovo existuje, nebo by si tato nezkušená ruka mohla takové slovo vymyslet), jíž, v typických příkladech lamarckovské evoluce, jsou prvně utvářeny nové prvky formy. Nicméně návyk je nutí vzít na sebe odpovídající tvary, kompatibilní se strukturami, jež je ovlivňují, a ve formě dědičnosti, z jiného hlediska, postupně nahrazují spontánní energii, která je vyživuje. Návyk tudíž hraje dvojí úlohu; slouží k ustanovení nových rysů, a také k tomu, aby je přivedl do souladu s obecnou morfologií a funkcí zvířat i rostlin, k nimž patří. Ale dá-li si teď čtenář laskavě práci a vrátí se o jednu či dvě strany nazpět, pochopí, že toto vysvětlení lamarckovské evoluce se shoduje s obecným popisem činu lásky, k němuž, jak se domnívám, [čtenář] poskytl svůj souhlas. Pamatujte na to, že veškerá látka je ve skutečnosti mysl („mind“), a pamatujte také na její kontinuitu, položme si otázku, jak pohlíží lamarckovská evoluce na oblast vědomí. Přímé úsilí nemůže dosáhnout téměř ničeho. Je tak snadné pouhým přemítáním přidat loket k něčemu vzrůstu, stejně jako je snadné vytvořit myšlenku přijatelnou pro kteroukoliv z múz pouhým vztáhnutím se po ní, předtím než je sama připravena přijít. Nadarmo navštěvujeme posvátnou studnu a trůn Mnemosyné; hlubší činnosti ducha se konají svým vlastním, pomalým způsobem, bez našeho svolení. Necht' zní jejich trubka a my můžeme vykonat svůj pokus cestou oběti na oltář jakémukoli božstvu, jehož chuť oběti uspokojí. Kromě tohoto vnitřního procesu zde také existuje působení prostředí, které rozbíjí návyky určené k rozbití, a tak energicky napomáhá mysli. Každý ví, že dlouhé trvání rutinního návyku nás činí letargickými, zatímco řada po sobě jdoucích překvapení skvěle rozjasňuje myšlenky. Na duševní činnost se zaměřujeme tam, kde je pohyb, a historie je „utvářením“. Bylo již řečeno, že umění a vědy, nacházející se uvnitř Janusova chrámu, se probouzejí, je-li tento chrám otevřen; dřímají pak, je-li zavřen. Pouze pár psychologů si povšimlo, jak významný je tento fakt. Část mysli napojená na jiné části pracuje téměř mechanicky. Připodobňuje se to k funkci železniční křižovatky. Avšak část mysli, jež je téměř izolovaná, duchovní poloostrov či *cul-de-sac*, je jako konečná železniční stanice. A tak jsou duševními spoji návyky. Kde jsou v hojnosti, není zapotřebí originality a [tato originalita]

není ani k nalezení; kde však existuje nedostatek návyků, je uvolněna spontaneita. Tudíž prvním krokem v lamarckovské evoluci mysli je zasazení rozmanitých myšlenek do situací, v nichž se mohou svobodně projevovat. Co se týká růstu prostřednictvím vykonávání, již jsem poukázal v článku *Man's Glassy Essence*<sup>18</sup> (loňský říjen v časopisu *the Monist*), jak musíme chápat jeho *modus operandi*, alespoň do doby, než bude nabídnuta druhá, stejně jednoznačná hypotéza. Tento růst spočívá v letném dělení molekul a v náhradě částí novou látkou. Jedná se o druh reprodukce, k němuž dochází jen v průběhu vykonávání, díky aktivitě protoplazmy obsažené v molekulárním rojení, jež je jeho nezbytnou podmínkou. Růst vykonáváním se také odehrává v mysli. Což je to, co ve skutečnosti nazýváme *učením*. Avšak nejlepší analogií je vývoj filosofické ideje uvedené do praxe. Koncept, nejprve se jeví jako jednotný, se rozděluje do zvláštních případů; a do každého z nich musí vstoupit nová myšlenka, aby vytvořila použitelnou ideu. Tato nová myšlenka se téměř přesně shoduje s modelem rodičovského početí, a tudíž dochází k homogennímu vývoji. Paralela mezi tímto [homogenním vývojem] a průběhem vzniku molekul je zjevná. Trpělivá pozornost dokáže vystopovat všechny tyto prvky v procesu nazvaném učení.

Poukázali jsme na tři způsoby evoluce: jde o evoluci prostřednictvím nahodilé variace, evoluci prostřednictvím mechanické nutnosti a evoluci prostřednictvím tvořivé lásky. Lze je též nazvat *tychistická* evoluce (neboli *tychismus*), *anankistická* evoluce (neboli *anankismus*) a *agapistická* evoluce (neboli *agapismus*). Teorie znázorňující uvedené evoluce jednotlivě, můžeme pojmenovat *tychisticismus*, *anankisticismus* a *agapisticismus*. Na druhé straně pouhá tvrzení, že absolutní náhoda, mechanická nutnost a zákon lásky jsou v kosmu účinné každá zvlášť, může dostat názvy *tychismus*, *anankismus* a *agapismus*. Všechny tři způsoby evoluce jsou složeny z obecně stejných prvků. Agapismus je ukazuje nejzřetelněji. Dobrý výsledek je zaručen za prvé tím, že rodiče udělí spontánní energii svému potomstvu, za druhé pak dispozicí potomstva porozumět jejich hlavní myšlence, a tak se podřídit všeobecnému záměru. Abych vysvětlil relaci, že tychismus a anankismus potvrzují agapismus, dovoluji mi vypůjčit si termíny z geometrie. Elipsa přeškrtnutá přímkou je druhem

---

<sup>18</sup> *Chladná podstata člověka*. Pozn. překladatele

kubické křivky; pro krychli je to křivka třikrát rozdělená přímkou; tak by mohla přímka rozdělit nadvakrát elipsu a jí přidělená přímka napotřetí. Nicméně elipsa, přes kterou vede přímka, by neměla vlastnosti krychle. Měla by například opačné zakřivení, které krychle nevyžaduje; a měla by dva průsečíky, které žádná krychle nemá. Geometrii říkají, že je to *degenerovaná* krychle. Přesně tak, jako tychismus a anankismus představují degenerované formy agapismu.

Lidé, jimž jde o smíření Darwinovy teorie s křesťanstvím, pozorují, že tychistická evoluce, stejně jako agapistická, závisí na reprodukčním stvoření, na uchovaných formách bytí těch, jež využívají spontánnosti danou tou moudrostí, která si přeje shodu se svým originálem, obdobně jako je tomu v křesťanské koncepci. Velmi dobře! Poukazuje to jen k té skutečnosti, že stejně tak jako láska nemůže mít opak, avšak musí pojmut to, co je s ní v největším protikladu, jakožto svůj nedokonalý případ, tak také tychismus je druhem agapismu. V tychistické evoluci je vývoj způsoben pouhým rozdělením dobře skrytého talentu odmítnutého služebníka mezi ty neodmítnuté, přesně tak jako zruinovaní hráči nechávají své peníze na stole, aby učinili ty, kteří nejsou ještě tolik zruinovaní, bohatšími. Z odlišného pohledu to znamená, že štěstí jehňat se stane prokletím koz. Naproti tomu v opravdovém agapismu dochází k rozvoji ctností pozitivního soucitu uvnitř „stvořeného potomstva“ [pocházejícího] z kontinuity myslí. A to je idea, s níž si tychisticismus neumí poradit.

Anankisticista by tu mohl uvést, že způsob evoluce, za nějž bojuje, souhlasí s agapismem v tom bodě, ve kterém se od něj tychismus odchyluje. Neboť nutí vývoj procházet určitými fázemi, majícími své nevyhnutelné odlivy a přílivy, nicméně v celku směřuje k předem určené dokonalosti. Pouhá existence na něm založená svým vlastním předurčením zrazuje vnitřní sklon k dobru<sup>19</sup>. Na tomto místě musíme připustit, že anankismus uvádí sám sebe v širokém chápání pojmu agapismu. Některé jeho formy mohou být snadno zaměněny s opravdovým agapismem. Hegelovská filozofie je takovým anankisticismem. A to svým zjevným náboženstvím, svým synechismem (ačkoliv nedokonale vyloženým), a „reflexí“. Celá koncepce této teorie je skvělá, téměř posvátná. Nicméně nakonec je z této metody žitá svoboda prakticky vynechána. Celé hnutí má mocný motor

---

<sup>19</sup> Chybí „pozitivní soucit“. Pozn. překladatele

poháněný *vis a tergo*, slepým a záhadným osudem dosažení vznešeného cíle. Mám na mysli to, že *by to byl* takový motor, kdyby opravdu fungoval; ale ve skutečnosti se jedná o Keelyho motor<sup>20</sup>. Jde jen o víru, že skutečně funguje, tak jak tvrdí učenci, a není potřeba dělat nic jiného než přijmout tuto filosofii. Avšak nikdy nebyl k vidění takový příklad dlouhého řetězce usuzování – mám říci s vadou v každém spojení? - Nikoliv, s každým spojením hrst plná písku – stlačený do podoby pouhého snu. Řekněme třeba, že je to lepenkový model filozofie, který ve skutečnosti neexistuje. Pokud použijeme jednu vzácnou věc, jež [tato nauka] obsahuje, její hlavní myšlenku, představující tychismus, který libovolně navrhuje každý krok, a učiníme to s podporou živelné svobody, která je dechem ducha lásky, možná budeme schopni vytvořit skutečný agapisticismus, k němuž Hegel směřoval.

### TŘETÍ ASPEKT. ROZLIŠENÍ

Demarkační linie mezi třemi způsoby evoluce není dokonale zřejmá ze samotné přirozenosti věcí. To ovšem nebrání skutečnosti [této demarkační linie]; možná je to spíše známkou její reality. V samotné přirozenosti věcí ani neexistuje ostrá hranice mezi třemi základními barvami, červenou, zelenou a fialovou. Ale právě díky tomu jsou skutečně odlišné. Hlavní otázkou je, zda tři zásadně odlišné evoluční prvky jsou a byly činné; a druhou otázkou je, jaké jsou jejich nejméně výraznější vlastnosti.

Navrhuji věnovat pár stran zběžnému zkoumání uvedených otázek ve vztahu k historickému vývoji lidského myšlení. Nejprve formuluji, kvůli pohodlí čtenáře, co možná nejstručnější definice tří možných způsobů vývoje myšlení s rozlišením dvou druhů anankismu a tří druhů agapismu. Tychistický vývoj myšlení bude spočívat v jemných odchylkách od zažitých myšlenek, určitými směry neurčitě, zcela bezúčelně a zcela nenuceně; ať už vnějšími okolnostmi či silou logiky, tyto nové odchylky jsou doprovázeny nepředvídatelnými důsledky majícími tendenci některé z nich upevnit jako návyk více než jiné. Anankistický

---

<sup>20</sup> John Ernst Worrell Keely (1827-1898) byl americký vynálezce, který se pokoušel sestavit motor, který by reagoval na vibrace éteru. Pozn. překladatele

vývoj myšlení bude založen na nových myšlenkách, kdovíkam až bezúčelně směřujících, avšak majících charakter určený buď k mysli vnějšími příčinami, jako například změněnými podmínkami života, nebo vnitřními jako logické vývoje již přijatých idejí, což jsou například generalizace. Agapistický vývoj myšlení je přijetí určitých duševních tendencí, vůbec ne nedbale, jako v tychismu, ani docela slepě pouhou silou okolností či logikou, jako v anankismu, ale díky okamžité přitažlivosti pro ideu samu, jejíž přirozenost je vytušena ještě před tím, než ji mysl vlastní, silou soucitu, na základě spojitosti mysli; a tato rozumová tendence může být trojí: Za prvé, může ovlivnit všechny lidi nebo komunitu ve své „společné osobnosti“, a být tudíž sdělována takovým jedincům, kteří jsou v silném soucitném spojení se společenskými lidmi, ačkoli mohou být intelektuálně neschopnými dosahovat ideje svým soukromým chápáním či možná dokonce i vědomým porozuměním. Za druhé, může přímo ovlivnit soukromou osobu, a to tak, že je jí pouze umožněno pochopit ideu, či ocenit její přitažlivost, silou svého soucitu se svými blízkými, pod vlivem neobyčejné zkušenosti či vývoje myšlení. Obrácení sv. Pavla lze chápat jako příklad toho, co je myšleno. Za třetí to může ovlivnit jedince nezávisle na jeho lidských pocitech, z důvodu přitažlivosti, jež procvičuje ve své mysli, dokonce před tím, než ji pochopil. Jedná se o jev správně nazvaný *proroctvím* génia; a to díky spojitosti mezi lidskou myslí a Nejvyšším.

.....  
[vynechány čtyři odstavce]

Toužím hovořit s mimořádnou skromností hodící se k badateli v oblasti logiky, po němž se požaduje prozkoumat tak zeširoka pole lidského myšlení, jež může pokrýt pouze letným průzkumem, kterému pouze ta nejvyšší schopnost a nejzručnější metody mohou dát nějakou hodnotu; ale přes všechno jsem schopen pouze vyjádřit své vlastní názory, nikoli názory někoho jiného; a podle mého skromného úsudku, největší příklad tychismu nalezneme v dějinách křesťanství, a to od jeho založení Konstatinem až k časům irských klášterů, jedná se o éru dlouhou asi 500 let. Bezpochyby, vnější okolnost, která více než většina jiných nejprve přiměla lidi, aby přijali křesťanství v jeho laskavosti a jemnosti, byla úděsná míra atomizace společnosti v důsledku zatvrzelé nenasytlosti a necitelnosti, do níž Římané svedli svět. A jistě to byla ta samá skutečnost, více než jakákoliv jiná vnější okolnost, která živila onu hořkost proti hříšnému světu, po níž původní Markovo evangelium neobsahuje ani stopu.

Přínejmenším se toho nedopátrám v poznámce o rouhání proti Duchu Svatému, kde není nic řečeno o pomstě, a to ani tam, kde jsou citovány poslední odstavce z Izajáše, o červu a ohni, jež se krmí „mršinami lidí, kteří zhřešili proti mně.“ Ale kousek po kousku hořkost narůstá, až v poslední knize Nového zákona roztěkaný autor tvrdí, že po celou dobu, kdy Kristus mluvil o tom, jak přišel zachránit svět, tajným plánem bylo uchopit celý lidský rod, s výjimkou ubohého počtu 144 000 lidí, a hodit jej do jezera plného síry, a jakmile by kouř z jejich mučení stoupal navěky věků, obrátit se a podotknout: „Už zde neexistuje žádné prokletí.“ Byl by to necitlivý zlomyslný úsměv či krutý úšklebek, který by doprovázel takové prohlášení? Kéž bych mohl věřit tomu, že to nenapsal svatý Jan; ale je to jeho evangelium, které mluví o „zmrtvýchvstání do zavržení,“ – tedy o oživení lidí jen kvůli jejich mučení; – a v každém případě, zjevení je prastaré spojení. Lze chápat, že prvotní křesťané byli jako lidé, jež se snažili veškerou svou silou vystoupat na příkrý svah hladkého mokrého jílu; nejhlubší a nejpravdivější prvek jejich života, oživující jak srdce tak hlavu, byla všeobecná láska; aavšak postupně, a proti své vůli, byli rozdělováni do (duchovních) skupin, kde každé rozdělení sloužilo jako vzor, ve způsobu velmi známému každému člověku. Tento (duchově-) skupinový pocit nerozumně rostl až asi do roku 330 n.l., kdy lesk původní integrity, který ve svatém Markovi odráží bílý duch světla, byl tak poskvrněn, že Eusebius, (Jared Sparks tehdejších dnů), v předmluvě ke svým Dějinám mohl oznámit svůj záměr nadsadit vše, co mířilo ke slávě církve, a potlačit jakoukoliv sílu, která ji mohla zostudit. Jeho latinský současník Lactantius je nicméně ještě horší; a tak pokračoval ve zveličování, dokud před koncem století nebyla zničena skvělá knihovna v Alexandrii Theophilem,<sup>21</sup> dokud Řehoř Veliký, o dvě století později, nevypálil velkou římskou knihovnu a přitom proklamoval, že „neznalost je matkou zbožnosti,“ (což je stejná pravda, jako že jako útisk a nespravedlnost jsou matkou duchovna), dokud by tu nebyl střízlivý popis stavu církve, který by naše ne zrovna vstřícné noviny považovaly za „nevhodné pro publikování.“ Použitím výše uvedeného testu je celé toto hnutí ukázáno jako tychistické. Další, velmi podobný příklad, avšak v malém měřítku, stokrát rychlejší pro studium dokumentů, jichž jsou plné knihovny, můžeme nalézt v dějinách Francouzské revoluce.

---

<sup>21</sup> Viz. Draperovo dílo *History of Intellectual Development (Dějiny intelektuálního vývoje)*, kap. X.

Anankistická evoluce postupuje následnými kroky s přestávkami. Důvodem je, že v tomto procesu návyk myšlení, jež byl zamítnut, je nahrazován druhým nejsilnějším. A tak tento druhý nejsilnější je jistě velmi odlišný od toho prvního a skoro vždy je jeho přímým opakem. Připomíná to jedno z našich starých pravidel, kdy se stane druhý kandidát viceprezidentem. Proto tento rys jasně odlišuje anankismus od tychismu. Rys, jímž se odlišuje od agapismu, je pak jeho bezúčelnost. Avšak vnější a vnitřní anankismus musí být zkoumán odděleně. Vývoj pod tlakem vnějších okolností, či kataklyzmická evoluce, je ve většině případů dostatečně nezaměnitelný. Má bezpočet stupňů intenzity, od hrubé síly, prosté války, která již více než jednou obrátila proud světového myšlení, až k tvrdým faktům důkazů či k tomu, co jako důkazy bylo bráno a bylo známo jako to, co přesvědčilo davy lidí. Jediné váhání, jež může v přítomnosti takové historie existovat, je kvantitativní. Nikdy nejsou vnější vlivy jedinými ovlivňujícími mysl, a proto by mělo být záležitostí posouzení, pro které by stěžejí stálo ustanovit pravidla, zda dané hnutí má být bráno jako primárně ovládáno zvenčí či ne. Pro vzestup středověkého myšlení – mám na mysli scholastiku a rozvoj svobodných umění – měly bezpochyby velký vliv křížové výpravy a objev Aristotelových spisů. Vývoj scholastiky od Roscellina až k Albertovi Velikému těsně navazuje na postupné kroky ve znalosti Aristotela. Prantl se domnívá, že v tom tkví celý příběh a jen málo lidí si do rukou vzalo více knih než ty od Carla Prantla. Vykonal slušnou práci, i přes jeho odbyté soudy. Ale nikdy nebudeme dobře chápat scholastiku, nebude-li celá systematicky prozkoumána a pochopena organizovanou skupinou badatelů, jež se budou naplno věnovat tomuto záměru. Co se týká období, které teď zvláště reflektujeme, tedy období spjatého s románskou architekturou, je literatura o něm dobře zvládnuta. Neospravedlňuje to zcela Prantlovy výroky týkající se otrocké závislosti těchto autorů na jejich autoritách. Kromě toho si během všech svých studií uchovali ve svých myslích jasný záměr. Není tudíž pro mne možné, abych uvedl toto období scholastiky jako příklad čistého vnějšího anankismu, jež se zdá být nejreaktivnějším z intelektuálních prvků. Možná snad nedávné přijetí západních idejí v Japonsku je jeho nejčistším příkladem v lidských dějinách. Nicméně v kombinaci s jinými prvky není nic obvyklejšího. Považujeme-li vývoj myšlenek pod vlivem zkoumání vnějších faktů za vnější anankismus, – tedy na

hranici mezi vnějšími a vnitřními formami, – pak je to samozřejmě hlavní věc v moderním učení. Avšak Whewell, jehož mistrovské porozumění dějinám vědecké kritiky bylo natolik neznalé toto náležitě ocenit, jasně ukazuje, jak vzdálené je od toho, aby se stalo drtivě převládajícím vlivem, dokonce i zde. Vnitřní anankismus, či logické tápání, které postupuje podle předem dané linie, bez toho aniž by byl schopen předvídat, kam až bude nesen či řídit svůj směr, právě to je pravidlem vývoje filozofie. Hegel poprvé přiměl svět, aby to pochopil; a snaží se učinit logiku nikoliv pouze subjektivním vodítkem a sledováním myšlenky, což bylo vše, o co se dříve usilovalo, ale aby byla vlastní hnací silou myšlení, a to nejen individuálního myšlení, nýbrž diskusí, dějin vývoje myšlení, celých dějin, celého vývoje. V tom spočívá pozitivní, jasně prokazatelná chyba. Ať už je zmíněná logika jakéhokoliv druhu, logika nutného usuzování či logika pravděpodobného usuzování (teorie může být snad upravena tak, aby byla přípustná pro oba dva druhy), v každém případě to předpokládá, že logika je sama o sobě dostačující, aby určila, jaký závěr následuje z daných premis; protože pokud se tak nestane, nepostačí to k vysvětlení proč individuální procvičování usuzování by mělo nabrat právě ten směr, který bere, abychom neřekli (a to neříkáme) už nic o dalších druzích vývoje. Tedy se připouští, že z daných premis může být vyvozen logicky jen jeden závěr, a že tam není vůbec žádná možnost pro svobodný výběr. To, že z daných premis může být logicky vyvozen jen jeden závěr, je jedna z falešných představ, která vzešla z toho, jak logikové upoutávali svou pozornost ke vzdálenému ostrovu myšlení – logice ne-relativních termínů. V logice relativních termínů však tato (představa) dobře nefunguje.

Napadá mně jedna poznámka. Pokud je evoluce dějin ve značné části přirozeností vnitřního anankismu, připomíná vývoj jednotlivého člověka; a právě tak jako je 33 let přibližnou, avšak přirozenou jednotkou času pro jednotlivce, jest to průměrným věkem, ve kterém má člověk problém, stejně tak by zde mělo být přibližné období, na jehož konci by jedno historické hnutí mělo být pravděpodobně nahrazeno jiným. Podívejme se, zda můžeme něco takového zjistit. Vezměme si vývoj vlády Říma jako dostatečně dlouhý a zapišme si hlavní údaje.



753 př.n.l., Založení Říma.  
510 př.n.l., vyhnání Tarquiniů (etruští králové).  
27 př.n.l., Octavius přijímá titul Augustus.  
476 n.l., Konec Západořímské říše  
962 n.l., Svatá říše římská  
1453 n.l., Pád Konstantinopole.

Poslední událost byla v dějinách jedna z nejvýznamnějších, zejména pro Itálii. Intervaly jsou 243, 483, 502, 486, 491 let. Všechny jsou kuriózně skoro obdobné, kromě prvního intervalu, který je polovinou ostatních. Postupná vláda králů by nebyla obvykle takto stejná. Napišme si několik údajů v dějinách myšlení.

585 př.n.l., Předpovězeno zatmění Slunce Tháletem z Milétu. Počátek řecké filozofie.

30 n.l., Ukřižování křista.  
529 n.l., Uzavření aténských škol. Konec řecké filozofie.  
1125 n.l. (přibližně), Vzestup univerzit v Boloni a Paříži.  
1543 n.l., Vydání „De Revolutionibus“ Koperníkem. Počátek moderní vědy.

Intervaly jsou 615, 499, 596, 418 let. V dějinách metafyziky můžeme vzít následující:

322 př.n.l., Smrt Aristotela.  
1274 n.l., Smrt Tomáše Akvinského.  
1804 n.l., Smrt Kanta.

Intervaly jsou 1595 a 530 let. První interval je asi trojnásobkem druhého.

Z těchto čísel nemůže být jasně vyvozen žádný závěr. Přitom ale tato čísla naznačují, že zde možná může být přibližná přirozená éra trvající asi 500 let. Kdyby zde byl nějaký nezávislý důkaz, zmíněné intervaly by možná získaly nějakou významnost. Agapistický vývoj myšlení, jestliže existuje, by měl být rozpoznatelný svým účelovým charakterem, tento účel je dán vývojem ideje. Měli bychom být obdařeni přímým agapickým či soucitným porozuměním

a rozpoznáním tohoto účelu, a to v důsledku kontinuity myšlení. Považuji zde za samozřejmé, že taková kontinuita myšlení byla dostatečně prokázána argumenty použitými v mém spise „Law of Mind“, publikovaném minulého července v časopise *The Monist*. I když tyto argumenty nejsou samy o sobě zcela přesvědčivé, přesto jsou-li znovu podpořeny zjevným agapasmem v dějinách myšlení, události propůjčí jedna druhé vzájemnou pomoc. Čtenář bude, věřím, příliš dobře ukotvený v logice, na to aby si zaměnil takovou vzájemnou podporu za bludný kruh v usuzování. Jestliže by mohlo být přímo dokázáno, že existuje taková entita jako „duch věku“ či lidí, a že pouhá individuální inteligence nebude zodpovídat za celý tento fenomén, byl by to dostatečný důkaz agapasticismu i synechismu naráz. Musím přiznat, že nejsem schopen vytvořit přesvědčivé předvedení tohoto; ale jsem, věřím, schopen přednést takové argumenty, které budou sloužit k potvrzení toho, co bylo odvozeno z jiných faktů. Věřím, že všechny největší úspěchy myslí nejsou a nebyli v moci samotných jednotlivců; a nacházím, kromě podpory, jež tento názor oddaluje od synechistických úvah a kromě účelného charakteru mnoha velkých hnutí, přímý důvod pro takové tvrzení ve vznešenosti idejí a v jejich působení simultánně a nezávisle na množství jednotlivců, kteří nejsou obdařeni nějakou zvláštní, obecnou mocí. Ostrá gotická architektura v několika svých liniích vývoje se mi jeví být takového charakteru. Všechny pokusy o její napodobení moderními architekty největších znalostí a nadání se zdají být ploché a nevýrazné, a jsou jako takové pocíťovány i svými autory. Nicméně v době, kdy tento styl byl živý, byla zde hojnost lidí schopných vyrábět díla takové obrovské vznešenosti a síly. Ve více než jednom případě rozsáhlé spisy ukazují, že v jejich kapitolách o katedrálách, které tam zařadili architekti, byl velký umělecký génius považován až za něco druhotně významného, jako kdyby tam nebyl nedostatek takovýchto lidí; a výsledky ospravedlňují jejich jistotu. Byli tedy jedinci obecně v této době ovládnuti takovými ušlechtilými povahami a vysokým intelektem? Takový názor by se zbortil hned pod prvním zkoumáním.

Kolikrát dnes lidé viděli uprostřed života velké objevy udělané nezávisle a téměř simultánně! První příklad, který si pamatuji, byla předpověď zevnějšku planety Uranu Leverrierem a Adamsem. Jeden může stěží vědět, komu by měl být připsán princip zachování energie, ačkoliv to může být důvodně považováno za největší objev, jaký kdy věda udělala. Mechanická teorie tepla byla vyhlášena

Rankinem a Clausiem během stejného měsíce února, v roce 1850; a jsou zde přední lidé, kteří připisují tento velký krok Thomsonovi<sup>22</sup>. Kinetická teorie plynů, po té co byla započata Johnem Bernoullim a dlouho byla pohřbena v zapomnění, byla znovu objevena a aplikována na vysvětlení ne pouze zákonů Boylea, Charlese a Avogadra, ale také difúze a viskozity, přinejmenším třemi moderními fyziky odděleně. Je dobře známé, že učení přirozeného výběru bylo představeno Wallacem a Darwinem na stejném shromáždění Britské asociace; a Darwin ve svém „*Historical Sketch*“<sup>23</sup> dané na počátek pozdějších vydání své knihy ukazuje, že oba byli předjímáni neznámými předchůdci. Metoda spektrální analýzy byla připsána Swanovi stejně jako Kirchhoffovi, a byli zde i jiní, kteří možná měli ještě větší nároky. O autorství periodické tabulky chemických prvků je spor mezi Rusem, Němcem a Angličanem; ačkoliv zde není prostor pro pochyby, že hlavní zásluha patří prvnímu uvedenému. Toto jsou téměř všechny největší objevy naší doby. Stejně je tomu i s vynálezy. Není asi překvapující, že telegraf byl nezávisle vynalezen několika vynálezci, protože to byl snadný logicky vyplývající důsledek z vědeckých faktů dobře sepsaných již dříve. Ale nebylo tomu tak s telefonem a dalšími vynálezy. Ether, první anestetikum, byl nezávisle uveden třemi různými lékaři z Nové Anglie. Teď byl ether běžným artiklem již po celé století. V jednom lékopise byl uveden již dokonce o tři století dříve. Je vcelku neuvěřitelné, že by jeho anestetické vlastnosti nemohly být známy – byly známy. Šířilo se to asi od ucha k uchu jako tajemství od dob Basilia Valentina; ale po dlouhou dobu to bylo Puchinelliho tajemství. V Nové Anglii je spoustu let používali chlapci pro zábavu. Proč se to tedy nezačalo používat vážně? Nemůže být uveden žádný důvod, kromě toho, že motivace k využití nebyla dostatečně silná. Motivací by mohla být jediné touha po zisku a dobročinnosti. V roce 1846, v době svého zavedení, filantropie byla bezpochyby v neobvykle aktivním stavu. Tato citlivost, či sentimentalismus, který byl zaveden v předešlých staletích, prošel dozrávajícím procesem, jehož následkem, i když nyní méně intenzivně než dříve, byla větší pravděpodobnost ovlivnění nepřemýšlejících lidí. Všichni tři z těch, kteří si činí nárok na zavedení

---

<sup>22</sup> Sám Thomson ve svém článku *Heat (Teplo)* v *Encyclopedia Britannica* ani jednou nezmiňuje jméno Clausius.

<sup>23</sup> *Historický náčrt*, pozn. překladatele

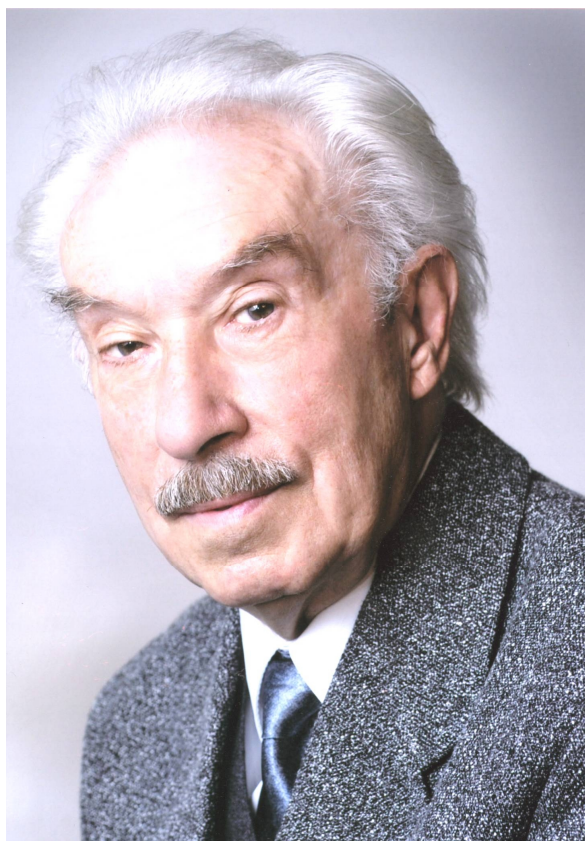
etheru, byli pravděpodobně ovlivněni touhou po zisku; ale nicméně určitě nebyli necitliví k agapickým vlivům.

Pochybuji, že kterýkoliv z těchto velkých objevů by měl být považován za zcela individuální úspěch, a myslím si, že mnoho lidí bude sdílet tuto pochybnost. Přesto, pokud ne, jaký argument pro kontinuitu myslí a pro agapisticismus zde máme! Nepřeji si být příliš horlivým. Pokud myslitelé budou pouze ochotní odložit své předsudky a přinutí se k prozkoumání důkazů tohoto učení, budu zcela ochoten zdržet se konečného rozhodnutí.

Přeloženo z anglického originálu: PEIRCE, Ch. S. *Chance, Love, and Logic. Philosophical Essays*. Edited and introduced by Morris R. Cohen with an essay by John Dewey. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998, „Evolutionary Love“. s. 267-300. ISBN 978-0-8032-8751-8.

*Přeložil Mgr. Libor Pabel.*

*Contact: Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Philosophy, a-mail: libor.pabel@seznam.cz*



**prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.**

Literární vědec, literární historik a teoretik, slavista, komparativní genolog, zabývající se metodologií umění interpretace slovesného artefaktu a procesu: vidí ho v duchu „hlubinné hermeneutiky“ jako kategorii duchovědnou, součást „mravní astronomie“, jako „etické vědění“ (fronésis), společenství „vědění a duše“ (Lykofron), plótínovské „zření duchovního kosmu“; v duchovně inspirované exegezi slovesných forem postuluje synergii myšlení „neelementárního“ a „elementárního“ (A. Schweitzer), intuitivního a diskurzivního, sdílí ideu konsilience ducha a přírody, humanitních a přírodních věd (E. O. Wilson); člen Obce spisovatelů a Literárněvědné společnosti při AV ČR. Působí na částečný úvazek na katedře slavistiky FF Ostravské univerzity. Main publications: *Vítězný smích* (Žánrově srovnávací analýza dramatiky V. V. Majakovského). 1975, *Hledání „duše“ díla v umění interpretace (Genologicko-hermeneutická anamnéza „vnitřní formy“ a mytopoidních forem)*. 2004, „Zření duchovního kosmu“ a „ars interpretationis“. *Anatomie literární hermeneutiky*. 2008, *Umění interpretace. „Techné hermeneutiké“*. *Anatomie literární hermeneutiky: umění hermeneuticko-genologické exegeze*. 2009, *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae. Duchovědné paradigma literární hermeneutiky*. 2010.

## **Závěrem: „Vyznání“ a „údiv“**

*„...jen na píd' odměřils mi dnů  
a jako nic je před tebou můj věk...“  
Ž 39, 6*

„...jen jeden život má každý...“ psal kdysi moudrý filosof, „jak skromný dílek bezmezného času je každému z nás přidělen! Okamžik, a zmizí ve věčnosti. Jak skrovný zlomek vesmírné duše! Na jakém kousíčku zemského celku se to plazíš! Toto všechno měj na paměti a nic nepokládej za důležité leč jediné: jednat, jak tě k tomu vede tvá přirozenost, a přijímat, cokoli ti přináší vesmírná příroda.“ Věděl, že „život je boj a putování cizinou a posmrtná sláva – zapomínání“. Uvědomoval si, jak „nepatrná je sebedelší posmrtná sláva, šířená pouze posloupaností lidiček, kteří co nevidět také zemřou a kteří neznají ani sebe samé, natož někoho dávno a dávno zemřelého“; tento vnímavý stoik a skeptik si uvědomoval „...jak všechno lidské je dočasné a nicotné“, „jak rychle vše zaniká: ve světě lidí, ve věčnosti povědomí o nich“ (Marcus Aurelius: *Hovory k sobě*, 124-127, 17)

Nechci si stále přiznat, že „...pokročilý je můj věk na dráze života...“ (Platón: *Obrana Sókrata*, I, 38c), poznal jsem však, že vskutku „*dělání knih mnohých žádného konce není, a čísti mnoho jest zemdlení těla*“ (jak praví Kniha Kazatel 12, 12), že však člověk v tomto konání na cestě vyměřené mu osudem nemůže ustát. A navíc, jak pravil proslulý francouzský filozof a spisovatel Francois Marie Arouet - Voltaire, britský ironik a osvícenec (1694-1778): „*Člověk se mu-sí zdokonalovat, i když je mu osmdesát...bojujme se sebou až do posledních let.*“ Je to nesmírně čínorodá pobídka pro člověka, který také se už nalézá ve věku, kdy je schopen přehlédnout svůj život se všemi jeho břemeny a uvědomuje si, že nemůže, nesmí rezignovat na poznávání všeho, co ho myšlenkově utváří.

Byť mi vyšší síly nedaly dar tvořit umělecká díla jako japonskému malíři přelomu 18. a 19. st. Hokusaiovi (1760-1849), tvůrci proslulé *Vlny*, kéž by mi

však dopřály, abych se také dožil věku, kdy bych mohl podobně jako on s humorem reflektovat mezníky procesu poznávání umění. „Jsem zamilován do umění od svých šesti let, kdy jsem si je uvědomil,“ psal kdysi Hokusai. „Nakreslil jsem několik obrazů, které jsem uznal za dosti dobré, když mi bylo padesát, ale nic z toho, co jsem udělal před sedmdesátkou, nemá valný smysl. V třiasedmdesáti jsem konečně dokázal zachytit všechny stránky přírody – ptáky, ryby zvířata, hmyz, stromy trávu. Až mi bude osmdesát, budu o kus dále na cestě a v devadesáti ovládnou tajemství umění. Ve sto letech bude moje umění vpravdě vyzrálé a svého cíle dosáhnu ve stodeseti letech, kdy každá čára a bod, jež nakreslím, se budou chvět životem“ (cit. podle Miller, H.: *Big Sur [Stařec posedlý uměním]*). I já bych si přál, aby i mé řádky o umění slova se „chvěly životem“, ale také bych chtěl, aby „zpívaly, bublaly, šuměly“ – ať bych psal „dopis nebo odborné pojednání“ (jak psal H. Miller o svém příteli L. Durrellovi). To ovšem umí nikoli literárněvědný traktát, ale jen „poezie“, jen duše básníka, která směřuje k hloubkové a utěšené reflexi světa. Obávám se, že z mé strany je to jen pošetilá a nostalgická touha, zvl. když se k ní stále připíná i smutek z neuvěřitelně, až neskutečně rychle uplývajícího života.

I když mi tedy nebyl dán „dar“ tvořit umělecká díla, svět umění je mi bytostně blízký a mám pocit, že snad nepostrádám jistou „intuici“, která vede mou touhu proniknout k tajemství tvoření a vede mne zákrutami poznání k studiu toho, co napsali jiní, moudří spisovatelé a z načteného dobývat pak poznání o tvorbě umění, jeho dějinných cestách, a akumulovat tak zásobu reflexí pro pozdější zamyšlení nad tím, co vytvořil lidský duch a psát přitom tak, aby má pojednání o umění slova byla čtivá, poutavá.

V jedné z knih, jež se mi dostala do rukou na cestě za poznáním uměleckého díla, jsem našel tato slova: „...člověk odchází do ústraní, aby hleděl za hvězdy a ne do uličky své vesnice. Nastává čas, abych došel k filosofickému náhledu a podle něj proměnil způsob svého života“ (Huston Smith: *Světová náboženství. Po stopách moudrosti*. Knižní klub, Praha 1995).

Způsob mého bytí utvářel svět se svými dějinnými posuny, transformacemi a dramaty, které stimulovaly i proměny mého myšlení v procesu poznávání umění. Už před řadou let jsem ve svém vědeckém životě (po pracích o satirické komediografii) překonával školskou tradici pozitivistického vědění (v oblasti literární komparatistiky) a započal svou „**druhou plavbu**“ – „deuteros plous“ – za

poznáním tajemství slovesného artefaktu, duchovědné tradice v umění interpretace uměleckých jevů.

Mou vědní aspirací a intencí mého přemýšlení o slovesnosti a umění vůbec se v průběhu let stalo pátrání po duchovním „nitru“ uměleckého organismu. Zkoumání tkaniny jeho tvarových a významových souvislostí vůbec mě přivádělo k studiu děl Platóna, Aristotela, Plótína, církevních Otců, Schleiermachera, Novalise, W. von Humboldta, Schopenhauera, Diltheje, Helmholtze, Burckhardta, nemluvě o dílech myslitelů 20. století, jakými byli Heidegger, Jung, Florenskij, Spengler, Špet, Berďajev, Maritain, Schweitzer, Losev, Tresmon-tant, H.-G. Gadamer a zejména slovanský myslitel dnešních časů, kardinál T. Špidlík, abych porozuměl tomu, co to je vlastně „umění interpretace“, kde má své metodologické kořeny, v čem tkví jeho myšlenkové jádro a duchovní poselství vůbec.

Stále více mě na této cestě vědění poutalo pátrání po metodologickém rodokmenu umění interpretace – po poznání „aitia eidetiké“ (Aristotelés), příčině zrodu slovesného tvaru: poutala mě otázka „odkud *vid* do látky přichází“ a přitahovala problematika „vnitřní formy“ (tó endon eidos) uměleckého díla (o níž přemýšlel už Plótínos) a dodnes mě fascinuje stejně jako kdysi H.-G. Gadamera univerzální, hlubinný aspekt Augustinovy koncepce hermeneutiky = „verbum interius“, tj. jeho niterné „verbum cordis“, neboť dílo, „akumulátor“ duševní energie a emanace duchovních kvalit tvůrce, nemůže ani v případě jeho „tlumočnicka“ zůstat jen předmětem racionálního nazírání na jeho vnější tvarový obal. Nemůže nepřivést interpreta na cestu „vnitřního zření“ jeho duchovního ohniska, jeho duchovně-myšlenkových vazeb a tvaroslovných determinant, na cestu poznání samotného „nitra“ díla, což byla „změna smýšlení“ v aktu exegeze slovesného umění, tj. její hlubinná vědní intence.

Na „chodníčku...klikatém“ mé pouti k vědění jsem pochopil, že ten, kdo usiluje o poznání slovesného díla nemůže být hluchý k jeho mravním hodnotám a duchovním dimenzím, k tomu, co už starověcí Číňané nazývali *čung* – šlechtnost a *šu* – porozumění: pochopil jsem, že interpretace světa umění nemůže zůstat pouhým *epistémé* (vědecké vědění či doxa-sofie), ježto je současně také *frónésis* (mravním věděním směřujícím k Dobru a Pravdě) a v úhrnu plótínovským „zřením duchovního kosmu“ směřujícím „mysl pro vnitřní život s láskou ke světu v pohybu“. To vše mne – ve fázi „bios theoretikos“ – inspirovalo a vedlo k přemýšlení při „bloudivém putování“ (jak ho nazývá M. Altrichter) po spletitých



„stezkách srdce“ za po-znáním dění veškerenstva i osudů umění, děl stvořených lidským duchem, lidskou imaginací, což stále mě ještě poutá v mém přemýšlení o umění slova.

Byť „cesta hermeneutikova jde vlekle, s rozsáhlou temporální distrakcí“ a „je plná oklik“ (jak píše I. Dubský), snad se mi v mé pomíjivé existenci, v onom „nuzném pozemském okamžiku“ (jak ho viděl M. Buber) dostane času – ve skrytu duše nesměle doufám – k tomu, abych se dobral alespoň cípku pochopení zázraku tvoření umění slova a uslyšel ze stránek „knih mého srdce“ onen tajemný „tep světa“, který zduchovňoval chod mého života, můj pozemský úděl. A pak – ať se děje vůle Páně – vždyť vskutku „Jsem na zemi jenom hostem...“ (Ž 119, 19) a přestože „Lhůta je krátká“ a také „podoba tohoto světa pomíjí“ (1 Kor 7, 29, 31), což s sebou nese „smutek a stesk“, jde o to jít po „stezce pravdy“ a hledat – třebaš i v „nářku“ – „domovinu ducha“, a zůstat svůj na cestách křížujících se v nitru, směřujících k duchovnímu sebeobrozování a nalezení svého místa na světě pozemském.

*Miroslav Mikulášek*



## **Jmenný rejstřík:**

- Adorno, T. W.* 67, 123, 126  
*Altrichter, M.* 12, 27, 44, 46, 440  
*Andronikus z Rhodu* 160  
*Artamonova, J.* 148, 149, 152, 158  
*Aurelius Augustinus* 9, 39, 45, 133, 177, 440  
*Amonašvili, Š.* 134, 135, 136  
*Andrejev, N. J.* 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378  
*Aristotelés ze Stageiry* 24, 53, 55, 95, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 218, 226, 440  
*Bachelard, G.* 252, 253, 276, 278  
*Bartmiński, J.* 406, 412  
*Barthes, R.* 49  
*Bartoš, F.* 39  
*Baudelaire, Ch.* 39, 272  
*Beethoven, L. van* 45  
*Bergmann, G.* 192  
*Berger, W. A.* 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412  
*Bertalanffy, L. von* 57  
*Bertrand, Y.* 131, 132, 136, 188  
*Bessarion, J.* 87  
*Bělyj, A.* 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 296  
*Bhabba, Homi K.* 244  
*Białoszewski, M.* 167  
*Biedermann, H.* 397, 403  
*Beierwaltes, W.* 56  
*Blok, A.* 264, 299, 332  
*Blot, E.* 51  
*Březina, O.* 279, 300, 301, 303, 304, 305, 309  
*Bunyan, J.* 233, 240  
*Bultman, R.* 15, 113  
*Bulwer, J.* 223  
*Burckhardt, J.* 44, 440  
*Burian, E. F.* 365, 378  
*Burian, Jarka M.* 379  
*Burke, P.* 243, 244  
*Carr, B.* 194, 195, 199, 206  
*Cassirer, E.* 66, 213, 403  
*Caussat, P.* 28  
*Cavalcanti, G.* 85, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 96, 98  
*Cicero, M. T.* 219  
*Cladel, Judith* 51  
*Cosimo de' Medici* 85, 86, 87, 88  
*Croce, B.* 314  
*Curtius, E. R.* 54  
*Cvetajevová, M.* 333, 338, 339  
*Čapek, J.* 24, 232, 240  
*Čapek, K.* 231, 234, 236, 237, 238, 240  
*Černý, V.* 39, 192, 206  
*Danilov, J.* 57  
*Darwin, Ch. R.* 195, 224, 421, 422, 423, 424, 427, 435  
*Davidson, D.* 194, 195

*Delacroix, E.* 10, 53, 55  
*Dewey, J.* 187, 191, 196, 237, 240, 436  
*Dilong, R.* 321, 456  
*Dilthey, W.* 61, 70, 74, 112, 248, 251, 269, 314, 440  
*Donne, J.* 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168  
*Dostojevskij, F. M.* 57, 455  
*Durkheim, E.* 209, 212  
*Durněnkov, M.* 381  
*Durněnkov, V.* 381  
*Dvořák, M.* 57  
*Eco, U.* 268, 389, 392  
*Ebeling, G.* 113  
*Eckermann, J. P.* 55, 56  
*Efron, D.* 225, 332, 333, 334  
*Eliot, T. S.* 39, 162, 163, 166, 167, 168  
*Feyerabend, P. K.* 52, 185, 203  
*Ficino, M.* 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99  
*Foucault, M.* 235, 240, 242, 249, 251  
*Frege, G.* 78  
*Freud, S.* 81, 200, 224, 245, 246, 273, 278, 315, 319  
*Fuchs, E.* 113  
*Gadamer, H.-G.* 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 72, 74, 77, 81, 82, 113, 123, 155, 156, 157, 158, 175, 189, 197, 199, 206, 261, 262, 314, 325, 327, 328, 389, 406, 440, 452, 453  
*Gauchet, M.* 271  
*Gide, A.* 277, 278  
*Gilson, É.* 54  
*Gleick, J.* 56  
*Gombrich, E.* 212, 214  
*Goethe, J. W.* 55, 62, 64, 163, 169  
*Goodman, N.* 393, 403  
*Grierson, Herbert J. C.* 163, 165  
*Groch, E. J.* 163, 167  
*Grondin, J.* 18, 25, 113  
*Gsell, P.* 46, 47, 48  
*Hamada, M.* 167, 313, 325  
*Haken, H.* 57  
*Hamann, G.* 253  
*Hanus, L.* 319, 325, 456, 512, 518,  
*Hausbacher, E.* 244  
*Hegel, G. W. F.* 24, 28, 40, 41, 42, 43, 118, 123, 240, 263, 264, 276, 278, 427, 428, 432  
*Heidegger, M.* 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 61, 64, 81, 112, 123, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 160, 168, 183, 191, 192, 193, 202, 214, 262, 327, 440  
*Hemsterhuis, F.* 59  
*Heracleitus* 63, 64, 70  
*Hermach, J.* 57  
*Hesse, H.* 46  
*Hillman, J.* 12, 50, 58  
*Hlbina, Pavol Gašparovič* 321  
*Hölderlin, F.* 19, 25  
*Honzík, J.* 355  
*Hopkins, G. M.* 163, 168  
*Hroch, J.* 18, 25, 160, 320, 325, 392  
*Hubík, S.* 20, 25  
*Humboldt, W. von* 77, 78, 192, 286, 440  
*Husserl, E.* 15, 16, 209, 210, 211,

212, 213, 214, 215, 247, 259, 260  
*Chalupecký, J.* 344  
*Chopin, F.* 45  
*Ivanov, V.* 264, 279, 299, 303  
*Jakobson, R.* 209, 211, 261, 346  
*Jankovič, M.* 342  
*James, W.* 186, 187, 191, 237, 238, 240  
*Jung, C. G.* 12, 25, 286, 304, 389, 390, 391, 392, 440  
*Kal'ata, D.* 116  
*Kalnická, Z.* 235, 240, 399, 403  
*Kandinskij, V.* 38  
*Kant, I.* 24, 118, 121, 199, 251  
*Kirejevskij, I.* 38  
*Koegler, H. H.* 68  
*Komenský, J. A.* 126  
*Koschmal, W.* 245, 250  
*Kovalyk, U.* 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403  
*Kříž, A.* 53, 55, 178, 179, 462  
*Kundera, M.* 343  
*Kuročkin, M.* 381  
*Kútník, Šmálov J.* 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326  
*Kuznetsov, V. R.* 148, 152, 158  
*Lachman, G.* 52  
*Lavater, J. K.* 53, 233, 226  
*Leonardo da Vinci* 54, 133  
*Levý, J.* 328, 340  
*Liessmann, K. P.* 126, 136  
*Lichačev, D.* 345  
*Liszt, F.* 45  
*Lorenzo de' Medici* 91  
*Losev, A. F.* 40, 41, 43, 44, 45, 287, 288, 462  
*Mandelštam, O.* 254, 258  
*Mathauser, Z.* 210, 215, 247, 255, 259, 260, 261, 325, 326  
*Maturana, Humbert R.* 462  
*Merleau-Ponty, M.* 38, 49, 277, 278  
*Michajlov, A. B.* 45  
*Miko, F.* 144, 145, 146, 328, 339, 340  
*Mikuláš Kusánský* 37, 49, 51  
*Mikulášek, M.* 7, 9, 10, 158, 169, 261, 262, 346, 392  
*Miller, H.* 39, 439  
*Milič, J.* 27, 29  
*Milosz, C.* 159, 164, 168  
*Moore, T.* 271, 278  
*Mozart, W. A.* 39, 40, 45, 55  
*Mráz, M.* 171, 175, 183  
*Mukařovský, J.* 140, 146, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 230, 261  
*Müller, H.* 255  
*Narcis* 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278  
*Němeček, Z.* 365, 377, 378, 379  
*Nietzsche, F.* 44, 61, 81, 123, 195, 239, 264, 282, 284, 308, 309, 332  
*Novalis* 59, 255, 303, 440  
*Obst, M.* 371, 374, 379  
*Oeming, M.* 111, 113, 116  
*Palouš, R.* 126, 136  
*Pannenberg, W.* 67, 69  
*Papoušek, V.* 377, 379  
*Pareyson, L.* 64, 65, 71  
*Pasternak, B.* 253, 254, 258, 262,

332, 333, 334, 341, 345, 346, 347,  
 351, 354, 358, 362, 363  
*Pašteka, J.* 313, 326  
*Patočka, J.* 181, 183, 232, 236, 240  
*Pausanias* 93  
*Pavlovskij, A.* 264, 265, 266, 267  
*Pico della Mirandola* 91  
*Peirce, Ch. S.* 186, 187, 240, 415,  
 422, 436  
*Plesník, L.* 138, 139, 143, 146  
*Plethon, G.* 87  
*Platón* 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 25,  
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 96, 142,  
 172, 173, 175, 176, 179, 180, 181,  
 260, 261, 267, 276, 293, 438, 440  
*Plótinos* 53, 56, 58, 440  
*Poliziano* 91  
*Popovič, A.* 138, 139, 146, 328, 340  
*Pospíšil, I.* 349  
*Presňakov, O.* 381  
*Presňakov, V.* 381  
*Prigogine, I.* 57  
*Prišvin, M.* 39  
*Putzlacher, R.* 407  
*Quintilianus, M. F.* 218, 219, 220, 226  
*Rajchl, J.* 57  
*Rorty, R.* 22, 185, 186, 189, 190, 191,  
 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,  
 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,  
 206, 207, 208, 240  
*Raizissová, S.* 162, 166, 167  
*Renneke, P.* 241, 249, 253, 254  
*Ricoeur, P.* 231, 232, 240  
*Rilke, R. M.* 8, 333  
*Rodin, A.* 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 57, 59  
*Russel, B.* 188  
*Rybák, J.* 10, 39  
*Saussure, de, F.* 212  
*Sapir, E.* 193, 194, 208  
*Schelling, W. F.* 117, 119, 120, 121,  
 122, 123, 252, 263  
*Scherl, A.* 379  
*Schlegel, F. W.* 244, 253  
*Schleiermacher, F. E. D.* 24, 61, 74,  
 112, 158  
*Schneider, J.* 232, 240  
*Schopenhauer, A.* 123, 263, 308  
*Schrödinger, E.* 56  
*Sigarev, V.* 381, 382, 384, 385, 386,  
 387, 388, 389, 390, 391, 392  
*Silan, J.* 312, 321  
*Sławkowa, E.* 405, 406, 412  
*Sontag, S.* 144, 146  
*Spengler, O.* 50, 56  
*Strauss, P.* 7, 8, 9, 10, 52  
*Suchich, I.* 345  
*Suchomlinskij, V. A.* 136  
*Suzuki, D. T.* 19, 25  
*Swedenborg, E.* 52  
*Šalda, F. X.* 315, 320, 326  
*Ščetinin, M. P.* 127, 128, 129, 130,  
 131, 132, 134, 135, 136  
*Špaňár, J.* 17, 25  
*Špidlík, T.* 7, 9, 10, 12  
*Štěpán, L.* 406, 412  
*Štroblová, J.*  
*Teilhard de Chardin, P.* 130, 136  
*Thomson, G.* 25, 226, 435

*Tokarski, R.* 407, 408, 409, 410, 412  
*Trakl, G.* 19  
*Tyulenev, S. R.* 148, 158  
*Turgeněv, I. S.* 42  
*Valéry, P.* 248, 269, 273, 277, 278  
*Varela, F.* 188  
*Vattimo, G.* 62, 67, 71, 83, 201, 207  
*Volek, E.* 210, 213, 214, 215  
*Vološin, M.* 332  
*Vrbová, H.* 328, 338, 339  
*Vyrypajev, I.* 381  
*Watzlawick, P.*  
*Weber, M.* 271

*Whorf, B. L.* 193, 208  
*Weigel, S.* 241, 245, 246, 251, 252, 269  
*Weisgerber, L.* 193  
*Witkiewicz, S. I.* 164  
*Wittgenstein, L.* 22, 24, 78, 189, 191, 193, 195, 208  
*Wordsworth, W.* 58  
*Wundt, W. M.* 220, 224  
*Zambor, J.* 325, 327, 329, 330, 335, 336, 337, 338, 339, 340  
*Zelinsky, B.* 263  
*Žirmunskij, V. M.* 140, 146

## **Věcný rejstřík**

*akademie*

*platónská* 85, 87, 88, 90, 95, 96

*akrostich* 396

*amfibrach* 335, 336

*anapest* 327, 335, 336, 339

*archetyp* 12, 53, 235, 239, 256, 277, 304, 346, 358, 390, 399, 403

*coolness* 382

*daktyl* 335, 337

*dialektika* 173, 177

*dialog* 116, 205

*Divino afflante Spiritu* 102, 104, 106, 107

*erós* 97

*estetika* 120, 140, 209, 211, 273, 280, 283

*formy a obsahu* 139, 146

*etologie* 225

*evoluce* 195, 245, 287, 290, 417, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 432

*existence* 21, 59, 81, 177, 193, 239, 289, 304, 306, 359, 427

*fantastično* 394

*feminizmus* 402

*fenomenologie* 16, 20, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 240, 247, 259, 276

*fikce* 250, 251, 268

*filozofie* 117, 160, 167, 171, 172, 173, 177, 180, 182, 186, 189, 190, 191, 196, 202, 223, 251, 252, 253, 257, 259, 261, 262, 264, 266, 299, 314, 427

*analytická* 188, 189, 195

*forma* 139, 140, 424  
     *vnitřní* 11, 57  
*fyzika* 141, 174,  
     *matematická* 141  
*gedankenexperiment* 251, 256, 269  
*gestikulace* 217, 219, 220, 223, 224, 225  
*gesto* 218, 219, 221, 222, 225, 262, 462  
*hermeneutika* 11, 24, 28, 62, 64, 65,  
 66, 67, 68, 70, 71, 72, 78, 113, 137,  
 171, 182, 189  
     *biblická* 101, 113  
     *filozofická* 11, 18, 39  
     *teologická* 101  
     *středověká* 325  
*hermeneutický kruh* 150, 151, 152, 154  
*hermeneutická rozprava* 156  
*heuristika* 114  
*hodnota* 17, 34, 141, 210, 214, 215,  
 294, 296, 361  
*hybridizace kultury* 214  
*hypernaturalismus* 382  
*hyperrealismus* 382  
*chaos* 40, 41, 42, 92, 194, 233, 234,  
 235, 236, 237, 239, 391  
*charis* 97  
*imagen* 145  
*Institutio oratoriae libri XII* 219  
*interpretace* 10, 11, 12, 102, 104,  
 105, 111, 115, 116, 117, 138, 139,  
 144, 145, 150, 163, 165, 171, 175,  
 206, 211, 217, 220, 231, 232, 239,  
 247, 261, 303, 314, 316, 335, 343,  
 344, 346, 351, 352, 382, 396, 397,  
 437, 440  
     448  
*ironie* 192, 197, 198, 200, 205, 206, 207  
*jazyk* 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24,  
 25, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69,  
 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 139,  
 142, 176, 185, 192, 193, 194, 195,  
 198, 205, 210, 242, 244, 251, 268,  
 269, 291, 307, 313, 318, 457  
*kancóna* 94  
*katolicizmus* 318, 321  
*katolická moderna* 326  
*komunikace* 22, 34, 35, 205, 217, 218,  
 220, 221, 223, 224, 225  
*komparatistika* 190, 242, 439,  
*kompozice* 327, 328  
*komunikace, neverbální* 222, 223, 224  
*koncil*  
     *florentský* 87, 105  
     *Tridentský* 101, 102, 103, 104,  
     105  
     *První vatikánský* 102, 103, 116  
     *Druhý vatikánský* 101, 108,  
     109, 111, 115, 116  
*konstruktivismus* 187, 188, 244  
*krása* 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,  
 39, 44, 49, 50, 53, 55, 90, 118, 129,  
 130, 234, 236, 261, 273, 298, 300,  
 301, 302, 303, 305, 306, 307, 314,  
 321, 397, 422  
*kultura* 22, 23, 134, 135, 196, 198,  
 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249,  
 252, 254, 259, 260, 261, 263, 264,  
 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287,  
 290, 292, 293  
*levice* 201, 202



*leitmotiv* 385  
*logos* 11, 15, 17, 24, 25, 38, 54, 63, 64, 65, 70, 71, 80, 174, 175, 231, 238, 240, 286  
*mandala* 381, 389, 390, 391, 392  
*metafora* 129, 173, 193, 258, 262, 385  
*metoda* 61, 66, 68, 70, 82, 212, 217, 278, 293, 294, 381, 382, 389, 422, 425  
     *hermeneutická* 381, 382  
*metafyzika* 159, 160, 161, 164, 174, 183, 199  
     *filozofická* 159, 160  
*metafyzickí básníci* 161, 162, 163, 165, 166, 167  
*metatext* 146  
*mimesis* 137, 252, 253  
*mimika* 219, 227  
*mužské* 396, 397, 399, 401, 402  
*mýtus* 267, 272  
*náboženství* 182, 190, 200, 201, 281, 290, 303  
*nahodilost* 194, 422  
*narcismus* 273  
     *kosmický* 276  
     *ontologický* 277  
*noematika* 113  
*ontologie* 15, 19, 21  
*pedagogika* 126, 128, 131, 136, 206  
     *humánní* 129, 131, 133, 136  
*platonismus* 87  
*platonická láska* 85  
*pobyt* 19  
*poiesis* 252, 253  
*Polemón* 218  
*postmodernismus* 189, 191  
*posturika* 219  
*požehnání* 221, 222, 419  
*pragmatizmus* 238  
*pravda* 175, 176, 178, 185, 186, 196, 236  
*Pražský lingvistický kroužek* 224  
*princip* 17, 193, 218, 239, 275, 434  
*proforistika* 114  
*proud* 128, 231, 236, 237, 238, 239  
*před-porozumění „Vor-Urteil“* 327  
*příbuznost* 65, 66, 72, 78, 80, 81  
*psychologie* 71, 128, 132, 206, 207, 211, 224, 225, 304  
*rozhovor* 17, 328  
*rozum* 61, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 76, 80, 81  
*rozumění* 18, 19, 21, 22, 23, 61, 62, 65, 74, 79, 127, 128, 135, 178, 189, 276  
     *škole* 125, 127, 131  
*rým* 327, 328, 337, 338  
*rytmus* 40, 237, 239, 291, 327, 328, 335, 347  
*řád* 128, 237, 390  
*řeč* 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 175, 177, 178, 214, 219, 220, 288, 307  
*dolce stil nuovo* 85, 93, 94  
*sémiotika* 172, 175, 215  
*Sola Scriptura* 102  
*Spiritus Paraclitus* 102, 104, 105  
*středověk* 86, 126, 220, 221, 222, 224, 431

*surrealizmus* 319  
*symbol* 47, 54, 55, 117, 121, 122, 222, 231, 232, 233, 237, 239, 240, 260, 261, 273, 275, 276, 282, 288, 290, 291, 294, 295, 306, 307, 341, 344, 354  
     *estetický* 275  
     *symbol ryby* 396, 403  
     *symbol vody* 237, 398  
*symbolika barev* 396, 411  
*systém* 9, 20, 40, 55, 111, 117, 134, 144, 236, 279, 309, 344, 389  
*transsumatuvnose textu* 327  
*tropika* 327  
*třetí prostor* 268  
*univerzalismus* 320  
*Utečenci (the Fugitives)* 163  
*úroveň*  
     *posvátná* 127, 131  
     *profánní* 127, 131  
*verbum interius* 9, 11, 147, 153, 440  
*vědomí* 21, 22, 29, 40, 44, 94, 126, 127, 128, 129, 131, 182, 188, 199, 203, 205, 211, 212, 237, 242, 261, 267, 273, 276, 281, 282, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 300, 304, 305, 344, 349, 351?, 352, 355, 358, 369, 360, 362, 417, 425  
*vnímání* 53, 54, 58, 130, 132, 176, 179, 183, 188, 193, 203, 210, 211, 212, 213, 243, 245, 256, 261, 287, 291, 306, 416  
*voda* 233, 235, 236, 239, 276, 398, 399  
*výchova* 126, 129, 208  
*vzdělávání* 126, 130, 131, 132, 133, 134, 204, 222  
*znak* 9, 20, 21, 140, 172, 173, 176, 177, 210, 211, 215, 242, 244, 262, 273, 275, 345  
*zrcadlení* 271, 305, 351  
*žena* 232, 234, 235, 236, 239, 396, 397, 398, 399, 400  
*ženské* 400, 401, 402

## About the authors

### **doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D.**

Dr. Michal Altrichter (born 1965). After his studies in Innsbruck (at prof. E. Coreth) and in Rome (at prof. M. Tenace) he started teaching at the Theological faculty of Palacky University in Olomouc. He is engaged in the study of history of spirituality. He pursues the interdisciplinary approach in the area of theology and music (the connection of tractates *De musica* with the history of spiritual trends). Main publications: *Tono come domanda antropologica* 2001, *Metafyzika světla jako meta-metafyzika Světla. Je Tón více než tón?* 2002, »Duchovní« a »duševní«. 2003, *Metoda narativní teologie*. 2003, *Icona Florenskiana. In Pavel Florenskij, Sloup a opora pravdy*. 2003, *Sofiologie mezi „benevolentním liberalismem“ a „zodpovědným konzervativismem“*, in BULGAKOV, S. N. *Nevěsta Beránkova*. 2004, *Velehrad – filologoi versus filosofoi*, In KOLEKTIV AUTORŮ, *Velehrad – filologoi versus filosofoi. Příspěvek spirituální teologie k 800letému výročí*, 2005, *Tonální koherence jako antropologický fenomén*, In LOSEV, A., F., *Hudba jako předmět logiky*. 2006. *Die Rahner-Rezeption In Böhmen*, in *Stimmen der Zeit*. 2006, *Příručka spirituální teologie*. 2007, *Musica jako přechod od scientia mathematica ke scientia media neboli sonora audibilis*. In *Zplnosti Kristovy. Sborník k devadesátinám Oto Mádra*. 2007, *Janáček a Velehrad*, In *Fórum Velehrad I. – Communio ecclesiarum – očištění paměti*. 2007, *Hudební rekviem sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam*. In KOLEKTIV AUTORŮ, *Archanděl Michael. Dynamický obhájce života*. 2009.

### **Mgr. Eva Bajerová:**

The author is Doctorandum at the Department of German Studies, Faculty of Arts, University of Ostrava in Ostrava. Her doctoral (PhD) thesis is focused on text comprehensibility in relation to the text structure.

**prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.**

Oliver Bakos was born on 29<sup>th</sup> December 1953 in Bratislava, where he lives, works and creates. He is a professor and a head of Department of Aesthetics at Comenius University in Bratislava. He focuses on the area of German classical aesthetic, mainly on Imanuel Kant's works. He devotes to aesthetic, philosophy, aesthetic of dramatic arts and translation. He published books *Paradoxy vkusu*. 1989, *Básnik a vec*. 2000; is an author of more than 50 scientific studies.

He translated works of H.G.Gadamer *Aktualita krásneho*. 1995, F. Nietzsche's *Zrod tragédie z ducha hudby. Prípad Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi*. 1998 and F.W.J. Schelling's *Filozofia umenia*. 2007. He is a member of the Club of Independent Writers. He is an author of a social – satiric novel: *Katedra paupológie*. 2001, a humorist short stories collection: *O učiteľoch a ľudoch*. 2003 and other humoristic stories.

**Professor Nicholas Davey, BA. MA. D.Phil**

Nicholas Davey was educated at the Universities of York, Sussex and Tübingen. He has lectured at the City University London (1976-79), at the University of Manchester (1989-80), the University of Wales Institute Cardiff Institute (1981-1996) and is presently Professor of Philosophy and Dean of Humanities at the University of Dundee. His principal teaching and research interests are in aesthetics and hermeneutics. At the University of Wales and at the University of Dundee he has established new graduate and post-graduate courses in art and philosophy. He has published widely in the field of Continental Philosophy, aesthetics and hermeneutic theory. His book, *Unquiet Understanding, Gadamer and Philosophical Hermeneutics*,(2006), is published with the State University Press of New York. The author is currently completing a monograph *Gadamer, Aesthetics and Hermeneutics: Seeing Otherwise*.

Other Relevant Works by the Author: *Doubled Reflection: Gadamer, Aesthetics and the Question of Spiritual Experience*. 2007, *Gadamer's Aesthetics*. 2007, *Twentieth Century Hermeneutics*, 2008. *The Transformation of Aesthetics*", *Twentieth Century Continental Philosophy*. 2007, *Unquiet Understanding: Gadamer's Philosophical Hermeneutics*. 2006.

### **Mgr. et Mgr. Ján Gavura, Ph.D.**

Ján Gavura graduated in Slovak and English, and then additionally in Catholic Theology. He works as a lecturer at the Faculty of Arts of University of Prešov, where he has dedicated himself to researching twentieth-century Slovak and World literature, theory of literature, especially poetry. He wrote a monograph *Ján Buzássy* (2008) and he is an author of two collections of poems. He has translated several contemporary authors from English (Carol Ann Duffy, Cormac McCarthy, Robert Welch, Leanne O'Sullivan etc.). He is an editor for a publishing house *Slniečkovo* and an editor of a journal *Enter – Where to in Contemporary Art*. Main publications: *Ján Buzássy*. 2008, *Človek – báseň - komunikácia*. In *Človek – jazyk – text*. Ed. A. Jaklová. Sborník z mezinárodní lingvistické konference konané u příležitosti životního jubilea prof. PhDr. Jana Kořenského, DrSc. 18. – 22. září 2007, 2008, *Osobný hlas v antropológii Seamusa Heaneyho*. In: *Romboid*, 41, 2006, *Dar cynickej nádeje Czesława Miłosza*. In *RAK*, 11, 2006, 2, *Na ceste za slobodou svätosti*. In *Romboid*, 41, 2006.

### **Mgr. Mikuláš Horský**

He studies PhD. at Social Sciences & Philosophy Dept. (Charles University) and is an editor of philosophical e-journal *Paiedia*.

### **prof. PhDr. Jaroslav Hroch, CSc.**

Born May 6, 1947 in Brno, The Czech Republic;  
Workplace (address): Department of Philosophy, Faculty of Arts, Masaryk University;  
Employment Position: Professor of Philosophy;  
Address: 602 00 Brno, Arna Nováka 1, The Czech Republic;  
Main publications: *Filozofická hermeneutika v dějinách a v současnosti*. 2003, *Soudobá anglo-americká a kanadská filosofie*. 2003, *Filozofická, strukturální a hlubinná hermeneutika*. 2009, „Hans-Georg Gadamer a hermeneutická filosofie“. In *Svědectví filosofie. Ohlédnutí za 20. stoletím*. 2009, „Logos and Dialectics. Hermeneutic Approach to the Poetic Work of Vladimír Holan“. In „L'antre des mots. Autour de la poésie de Vladimír Holan.“ *Textes réunis et édités par Xaver Galmiche et Jan Rubeš. Philologica Pragensia. Studies in Literature and Culture*. 2009.

### **Mgr. Petr Chvojka**

Peter Chvojka studied at the Masaryk University in the faculty of Social Studies. His specialization was in Media Studies and Journalism. He is currently associated with the University of South Bohemia in the Faculty of Philosophy. Mr. Chvojka is in the department of Czech Language and Literature. His doctoral studies (program History of contemporary Czech literature) explores the connection and difference between philosophical and literary hermeneutics. His fields of interest include literary theory and criticism, semiotics and hermeneutics. Main publications: *Rozumění a interpretace*. In STUDIA HUMANITATIS 2006, *Epistemologické problémy literární hermeneutiky*. In STUDIA HUMANITATIS 2009.

### **Mgr. Igor Jelínek**

Igor Jelínek concentrates on Russian literature of the second half of 20<sup>th</sup> century, with special respect to poets-songwriters working in the genre of *avtorskaya pesnya* (Vladimir Vysotsky, Bulat Okudzhava, Alexander Galich), and the issues of translation theory.

### **doc. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.**

Zdeňka Kalnická studied Philosophy and Aesthetics at the Faculty of Arts, Comenius University Bratislava, Slovak Republic. She has worked at the Department of Aesthetics, Faculty of Arts, Comenius University, Bratislava, Slovak Republic, and now she works at the Department of Philosophy, Faculty of Arts, Ostrava University, The Czech Republic. She is the author of the book *Obrazy vody a ženy. Filozoficko-estetické úvahy*. 2002, *Třetí oko. Filozofie, umění, feminizmus*. 2005 and editor of the book *Water and Women in Past, Present and Future*, Philadelphia: Xlibris Corporation, 2007. She published many articles about contemporary philosophy and aesthetics, in Czech journals as well as abroad. She also translates philosophy and aesthetics literature from English. She is a member of the international editorial board of the on-line magazine Contemporary Aesthetics (USA), and Wagadu. A Journal of Transnational Women's and Gender Studies (USA).

**prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.**

Literary theorist, literary historian, specialist in Slavonic studies and comparative genology who is devoted to art of interpretation of literary artefact and process: he understands it in the frame of “deep hermeneutics“ as spiritual category, part of “moral astronomy, as “ethical knowing“(fronésis), union of “knowledge and soul“ (Lykofron), Plotinian “seing of spiritual cosmos“; in spiritually inspired exegesis of literary forms he postulates synergy of “non-elementary“ and “elementary“ thinking (A. Schweitzer), of the intuitive and discursive, he shares the idea of consilience of spirit and nature, humanities and nature sciences (E. O. Wilson); member of Obec spisovatelů and Literárněvědná společnost with AV ČR. He works at the Department of Slavonic studies at University of Ostrava. Main publications: *Vítězný smích* (Žánrově srovnávací analýza dramatiky V. V. Majakovského). 1975, *Hledání „duše“ díla v umění interpretace (Genologicko-hermeneutická anamnéza „vnitřní formy“ a mytopoidních forem)*. 2004, „Zření duchovního kosmu“ a „ars interpretationis“. *Anatomie literární hermeneutiky*. 2008, *Umění interpretace. „Techné hermeneutiké“*. *Anatomie literární hermeneutiky: umění hermeneuticko-genologické exegeze*. 2009, *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae. Duchovědné paradigma literární hermeneutiky*. 2010.

**Dr. phil. Lenka Naldoniová**

Lenka Naldoniová studied philosophy and Russian literature at Roma Tre University, doctor studies at University of Vienna 2008 (dissertation topic: Vladimir Solov'ev and the meaning of Eros). She works as a senior lecturer in Department Philosophy (Faculty of Arts, University of Ostrava, focus: Russian philosophy and ethics). Main publications: *Cesta k "vseedinstvu"*. 2008, *Platónův Erós očima Vladimíra Solovjova*. 2009. Naldoniová, L. – Vorel, J.: *Pavel Florenskij a Andrej Bělyj - magie slova a symbolu I, II*. 2010, *Otisk, M., Glombíček, P., Hauer, T., et al. Tradice a modernost: Perspektivy dialogu*. 2010,

**doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.**

Zdeněk Pechal works as a reader of Russian literature and head of Department of Slavonic studies at the Philosophical Faculty of Palacky university in Olomouc. He focuses on history of Russian literature of 19. a 20. century, theory of literature, hermeneutics of literary text and Russian literary theory. He has published many essays on Pushkin, Gogol, Dostojevsky, Gorky, Bely,

Nabokov. He is the author of a treatise *Hra v románu Vladimíra Nabokova* (Olomouc 1999). He is the leading editor of scientific journal *Rossica Olomucensia*.

**Mgr. Žaneta Pittnerová**

Žaneta Pittnerová gained her Master degree at the Philosophical Faculty of the University of Prešov, studying in the branch of general education subject - teaching, specializing in Slovak language and aesthetics. At present she is engaged in part-time doctoral studies at the University of Prešov, dealing specifically with feminist aesthetics. She works as a teacher at Budkovce Elementary School.

**PaedDr. Edita Prihodová, PhD.**

Author is lecturer at the Department of Slovak language and literature, Faculty of Arts and Letters, Catholic University in Ružomberok. She currently teaches courses on Slovak literature of the nineteenth and twentieth century and on literary theory. She publishes contributions about the Janko Jilán's poetics and about the Slovak Catholic Modernism. Main publications: *Folklórne inšpirácie v diele Janka Jilána*. In *Slovenská literatúra*. 2005, *Koncepcia kultúry Ladislava Hanusa*. In *Štyridsiate roky 20. storočia v slovenskej literatúre*. 2006, *Tri máje Janka Jilána*. In *Aspekty literárnovedné a jazykovedné II*. 2009, *Dominanty literárnokritickej činnosti Jozefa Kútnika Šmálova*. In *Slovenská literatúra*. 2008, *Priestory neprípustného v živote a tvorbe Rudolfa Dilonga*. In *Eurolinqua & eurolitteraria* 2009.

**doc. PaedDr. Jana Raclavská, Ph.D.**

Jana Raclavská works as docent in the Department of Slavonic Studies (Polish Philology). Her research interests are focused on Polish language in the Těšín region from the diachronic viewpoints. Main publications: *Język polski na Śląsku Cieszyńskim w XIX wieku (Polský jazyk na Těšínsku v XIX. století)*. 1998, *Historia języka polskiego na Śląsku Cieszyńskim do roku 1848*. 2001, *Świat kolorów poezji Wisławy Szymborskiej*. In *Wisława Szymborska. Tradice-současnost-recepce*. 2004, *Symbolika kolorów w pieśniach ludowych Śląska Cieszyńskiego*. In VII Tarpatutinės mokslinės konferencijos. *Meninis tekstas: Suvokimas, analizė, interpretacija tarpkultūrinės komunikacijos kontekste*. 2006,



*Niektóre zagadnienia procesu kształtowania się regionalnej odmiany polszczyzny cieszyńskiej.* In *Tożsamość na styku kultur.* 2008.

**Prof. PhDr. Lumír Ries, CSc.**

Prof. Dr. Lumír Ries works at University of Ostrava (Pedagogical Faculty, Department of Primary and Alternative Education). He deals with language education and philosophy of education. He has published his theoretical works in Slovakia, Russia, Poland and Germany and also cooperated with institutions and experts from Holland, Switzerland, Austria. Main publications: *Auditivní a audioorální metody ve vyučování jazyků* (1979); *dvoudílná Didaktika ruštiny. Vyučování jako komunikace, součinnost a hra* (1987); *Člověk a výchova. K humanizaci školy a edukace* (2008); editor česko-slovenské kolektivní monografie *Svět cizích jazyků dnes* (2004).

**Dr Andrei Rogatchevski**

Senior Lecturer in Russian, School of Modern Languages and Cultures, University of Glasgow. Main publications include *Filming the Unfilmable: Casper Wrede's 'One Day in the Life of Ivan Denisovich'* (co-authored with Ben Hellman). 2010; *A Biographical and Critical Study of [the] Russian Writer Eduard Limonov.* 2003; and *Bribery and Blat in Russia: Negotiating Reciprocity from the Middle Ages to the 1990s* (co-ed. with Stephen Lovell and Alena Ledeneva). 2000.

**PhDr. Ivana Ryčlová, Ph.D.**

Ivana Ryčlová graduated in the field of Russian Language and Literature at Faculty of Philosophy at Masaryk University in Brno. She focuses on the history of 20th-21st century Russian literature and drama and the literary-historical aspects of the relationship between creative individuality and the totalitarian Russian system. She is an independent researcher for CDK Brno and a visiting lecturer at FF UK (Faculty of Arts at Charles University) in Prague. She is the author of a treatise on V. Jerofejev, *Bílý tanec* (2001), the book *Ruské dilema* and translations of contemporary Russian drama and concentration camp prose (e.g. I. Ratushinskaya's *Šedá je barva naděje*, O. Adamova-Sliozbergova's memoirs *Cesta*). She publishes most often in the magazine *Kontexty* (previously *Proglas*,

a literary and cultural supplement of the revue Politika) and in Slavonic study periodicals and textbooks.

**PhDr. ThDr. Daniel Slivka, PhD.**

He was born 6<sup>th</sup> of July 1975 in Stropkov (Slovakia). Since 2006 he has been a teacher (a lecturer) of the University of Prešov in Prešov, Faculty of Greek-Catholic Theology, Department of Historical Science. From 2002 to 2008 he studied in Catholic University of Ružomberok, Faculty of Philosophy. From 2005 to 2007 - external dissertation studies at University of Prešov in Prešov, Faculty of Greek-Catholic Theology, Department of Historical Science. In 2008 studied University of Ioannina, International Centre of the Hellenic Culture & Vocational Training "Stavros Niarhos", Centre for the Study of Hellenic Language and Culture. His topics are: theological and biblical hermeneutics, interpretation of the Bible. History of hermeneutics. The meanings of ancient religious text. Main publications: *Človek ako dominantná téma biblického personalizmu*. 2007, *Židovská a kresťanská hermeneutika*. 2008, *Hermeneutika ako umenie správnej interpretácie*. 2009, *Od filozofickej hermeneutiky k biblickej hermeneutike. (From Philosophical Hermeneutic Towards Biblical Hermeneutic.)* 2008, *Prezentácia hermeneutiky i akomodácie v interpretácii Biblie*. 2009.

**PhDr. Helena Ulbrechtová, Ph.D.**

She graduated from the Faculty of Arts at Masaryk University in Brno, specialization Russian and German languages and literatures, in 1998 she finished her PhD programme in the field 'The History and Theory of Russian Literature'. Since 1998 she has been working in researcher position in the Institute of Slavonic Studies of the Academy of Sciences of the Czech Republic (focus: Russian literature at the turn of the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> centuries, Russian poetry, Sorbian literature, reflection of knowledge and philosophical systems in literature, intercultural and European contexts of Slavic literatures), since 2007 she has been the director of this institute. She has written 3 monographs: *Put' ot barda k poetu. Razvitie i stanovlenie poetičeskoj sistemy V. S. Vysockogo The Progress and Formation of V. S. Vysockij's Poetic System*. 2002), *Ruská poezie druhej poloviny 20. stoley. Úvahy o teorii, historii a filozofii*. 2009, *Lužickosrbská literatura: její vývoj a pozice mezi středoevropskými literaturami*. 2009.

**prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc.**

Born 1948 in Bratislava, she graduated from the Faculty of Arts at the University of Prešov in Prešov in 1971 with a Masters in Slovak and Russian language and literature, PhDr in 1975 Translation criticism – theory, Russian literature – analysis, opponent A. Popovič, 1975 – 1978 internal research student's post at the Institute of World Literature SAS Bratislava, supervisor Viliam Turčány. From 1981 lecturer at the Department of Slovak Literature and Literary Theory at the Faculty of Arts at the University of Prešov in Prešov – world and Czech literature, literary comparison, translation theory and criticism, versology. 1995 – lectureship, monograph published. *Meaning and Form Relationship in Poetry Translation, Czech and Slovak Translations of A. Voznesensky's Poetry*. 1999 In a Relations Maze, 2000, *Text as Inspiration*. 2000, professorship: 2002, monograph In Search of Relations in Poetry Translation, 2006. She edited collections of papers on translation and comparison. Since 2005 she has been the director of the Institute of Translation and Interpreting at the Faculty of Arts at the University of Prešov in Prešov. She organizes conferences, edits conference collections: *Translation and Interpreting and its Didactic Transformation*. 2005, *Meaning and Form Relationship in Text Translation*. 2006, *Translation in Intercultural Relations*. 2008 – deliverables from KEGA and VEGA grants. She published three books of poetry: *In the Forge*. 1978, *Orešinka*. 1991, *Summer Snow*. 2008. She also published many literary translations, literary and translation reviews, lecturer reviews and papers both in Slovakia and abroad. She regularly participates at the Slavic Conferences, World Literary Bohemian Congress and national and international conferences. All post-1989 dictionaries of Slovak writers both in Slovakia and the Czech Republic have an entry with her name.

**Mgr. Vítězslav Vilímek, DiS.**

Vítězslav Vilímek studied Russian philology at the Faculty of Arts, University of Ostrava and Palacký University in Olomouc. He works as a senior lecturer in Department of Slavonic Studies (Non-verbal communication, Interpreting, Translation). Main publications: co-author of *Antologie teorie odborného překladu. Výběr z prací českých a slovenských autorů*. (with E. Gromová and M. Hrdlička) or *Úvod do teorie, praxe a didaktiky tlumočení*. 2008 (with E. Hrdinová).

**PhDr. Jan Vorel, Ph.D.**

Jan Vorel studied Czech and Russian philology at the Faculty of Arts, University of Ostrava. He works as a senior lecturer in Department of Slavonic Studies (Czech and Russian literature of the turn of 19<sup>th</sup> century, comparative studies). Main publications: *Treatise Astrální próza Andreje Bělého*. 2007. *Studies: Noetická próza Julia Zeyera (novela Dům u tonoucí hvězdy)*. 2005, „Symbolismus výstupu“, *magický let jako modus poznání na noetické pouti hrdinů Bělého románu Petrohrad*, 2006. *Esteticko-filozofické koncepce Andreje Bělého („Hermeneutika ruského symbolizmu“)*, 2006, *Estetiko-filosofskije osnovy tvorčestva Andreja Belogo*, 2008, *Město jako odraz stavu bytí Kosmu - metafyzika vody v Bělého románu Petrohrad*. 2009, Naldoniová, L., Vorel, J.: *Pavel Florenskij a Andrej Bělyj - magie slova a symbolu I, II*. 2010.

**PhDr. Catherine Ébert-Zeminová, Ph.D.**

Writer, literary theorist and historian. Masters degree in Faculty of Arts, Université Paris VII-Jussieu, École Normale supérieure, rue d 'Ulm. Thesis in “Paul Nizan: une poétique de la révolte et du temps inachevé“, PhD. in 2001. Since 2001, teacher&researcher in French Language and Literature Department, Faculty of Education, Charles University. Main publications: *V prameni ohně*. 1998. *Bludný kruh*. 2007, *Tzvetan Todorov: strasti a slasti struktury*. 2004, *Texte, sujet et réciprocité herméneutique*.

**Mgr. Peter Zlatoš PhD.**

He writes and lectures on the history of aesthetic thought, aesthetic theory, semiotics, literature and the interpretation of works of art. He is the author of the monograph *Morfológia a interpretácia umeleckého diela*. 1999) and scientific studies *Estetika formy a obsahu v recepcii a interpretácii umeleckého diela*. 1998), *Zrkadlo, maska a dýka. Problematika ikonivity umeleckého jazyka z pragmatickej perspektívy*. 2003, *Pragmatika vyjadrovacích prostriedkov v interpretácii umeleckého diela*. 2001, *Interpretácia a autentickosť vedeckého výkonu*. 2009).



Kolektivní monografie

Název:       STUDIA HUMANITATIS - ARS HERMENEUTICA METODOLOGIE  
              A THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE III

Vydala Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta jako spis OU č. 213/2010

Katedra:       slavistiky  
Vedoucí katedry: doc. PaedDr. Blažena Rudincová, CSc.  
Vydavatel:     Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, Ostrava  
Počet stran:   462  
Náklad:        200 ks  
Vydání:        první  
Rok:            2010  
Tisk:           Tribun EU, s.r.o., Brno  
Editor:         PhDr. Jan Vorel, Ph.D.  
Návrh obálky:  MgA. Markéta Pačková

Za obsah a jazykovou správnost odpovídají autoři příspěvků.

© Filozofická fakulta Ostravské univerzity  
ISBN 978-80-7368-800-4