

ARTHUR RIMBAUD A ANDREJ BĚLYJ VE VÍRU VERBÁLNÍ MAGIE

JAN VOREL

ARTHUR RIMBAUD AND ANDREY BELY IN THE WHIRL OF VERBAL MAGIC

ABSTRACT *The aim of this study is to point out the inner sense of sounds in modern poetry. Aesthetical approaches of A. Rimbaud and mainly of A. Bely are analysed with insights to psychoanalysis and mythological criticism. Modern poetry brought new metaphysical understanding of words in poetic texts.*

KEY WORDS *modern Poetry, French and Russian Symbolism, A. Rimbaud, A. Bely, Metaphysics of Sounds, Psychoanalysis*

CONTACT *University of Ostrava, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies; jan.vorel@osu.cz*

*A černě, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek,
já jednou vypovím váš různý vznik a druh.
A, černý korzet, plný rudých much,
jež bzučí kolem páchnoucích a krutých pasek,
zátoka stínů, E, běl stanů, čirý vzduch,
šíp ker a bílých králů, chvění vrásek;
I, purpur, krev a smích, jenž tryská ze rtů krásek
ve hněvu, anebo kající bludný kruh.*

*U, božské vibrace, U, zeleň moří s vesly,
mír pastvin s dobyt看em, mír vrásek, které kreslí
prst alchymie pilným čelům vševědů;*

*O, zvučná polnice, klid vesmírného vřídla,
jímž poletují planety a archandělská křídla.
– O, modrý paprsek jejího pohledu.
(Rimbaud 1962: 155, přeložil V. Nezval)*

V roce 1930 F. X. Šalda ve své eseji *A. Rimbaud, božský rošťák* věnované básnikově nespoutané poetické živelnosti poznamenává: „Ten, který se jedněm jeví jako archanděl sestouplý na zemi a nebeský meteor z Mléčné dráhy, a jiným jako satan z pekla vyplivnutý – duch, který měl na všecku dnešní poezii vliv osudné iniciativnosti...“ (Rimbaud 2015: 3) Právě Rimbaudova báseň *Samohlásky* je tradičně považována za symbolickou bránu do zcela nové literární epochy, která si v literární historii vydobyla své místo jako symbolizmus. Umělci, kteří vystřídali starší realisticko-naturalistickou generaci, začínají znovu chápat umění jako svébytný fenomén rodící se v hlubinách duše tvořícího umělce: „A stejně tak básník, pohledte; je mocnější, nebo méně mocný ne podle toho, co dělá sám, ale podle toho, co se mu podaří dát uskutečnit druhými a tajemným a věčným řádem a skrytou silou věcí! *Básník žádá se mi, musí být pasivní v symbolu a nejčistší symbol je patrně ten, který vznikl bez jeho vědomí, a dokonce proti jeho záměrům...*“ (M. Maeterlinck), (Francouzský symbolizmus 1974: 65)

Umění tak odchází do nadsmyslové oblasti, do vysněné iluze světa krásy a niterných symbolů. Umělecká tvorba začíná vystupovat jako projev intuice lidského ducha a usiluje o odkrytí nejhlubších, podvědomých a iracionálních vrstev lidské psychiky, kde jsou v souladu s objevy moderní psychologie nalézány prazáklady utvářející neměnnou podstatu člověka. Před vnitřním zrakem tvořícího umělce se otevírá dosud neznámá „pevnina duše“, kde žijí prazáklady lidského já: „Chci být básníkem a pracuji na tom, abych se učinil vidoucím: Vy to vůbec nepochopíte, a já bych Vám to skoro nedovedl vysvětlit. Jde o to, dospět k neznámu rozrušováním všech smyslů. Utrpení je obrovské, ale je třeba být silný, být rozený básník, a já v sobě básníka rozpoznal. Není to naprosto moje vina. Je mylné říkat: Já myslím. Mělo by se říkat: Myslí to ve mně. Promiňte tu hříčku slov. Já je někdo jiný.“ (Rimbaud 1962: 125) Vnitřní podvědomý život se stal prostředkem hlubšího poznání a cestou k mystické moudrosti, a tak i umění a krása začaly být vnímány jako setkání s vyššími světy, jako prozření a způsob navázání komunikace s dušemi jinými. V roce 1866 píše Stéphane Mallarmé v dopise T. Aubanelovi: „Položil jsem základy ke

skvělému dílu. Každý člověk nese v sobě svoje Tajemství, mnozí umírají, aniž je objevili a nenaleznou je ani, poněvadž zemrou-li, umírá s nimi. Zemřel jsem a jsem vzkříšen; nyní mám klíč ke své nejnitternější duchovní schráně, vykládané drahými kameny. Jest nyní na mě, abych ji otevřel, vzdálen všech vypůjčených dojmů a pocitů, a její tajemství se rozprostře jako nádherná obloha.“ (Mallarmé 2002: 82)

Umění přelomu 19. a 20. století usiluje o překonání fragmentárního poznání světa a začíná hledat ztracené klíče k ideálnímu kulturnímu bohatství. Tím se pokouší integrovat jeho skryté síly a překonat ztrátu identity a hodnotové stability, vědomí krizového stavu skutečnosti plné destruktivních a neživotních sil. Cílem snah moderního umění bylo provést krystalizaci hodnot a uvést do rovnováhy všechny prvky podílející se na vývoji lidské kultury. Stoupenci moderního umění zásadně odmítají materialistickou představu kultury jako „mechanického agregátu“ a nahlíží na ni jako na „polyfonii stoupajícího života“ a ideální jednotu utvářenou organickým růstem svobodného lidského ducha, který sjednocuje chaos a roztržitost světa a lidského vědomí: „A co je básník (chápu to slovo v jeho nejširším smyslu), ne-li tlumočnick, dešifrovatel? U vynikajících básníků není metafora, přirovnání nebo epiteton, jež by s matematickou přesností nezapadaly do skutečných okolností, protože tato přirovnání, metafory a epiteta jsou čerpána z nevyčerpatelných zásob univerzální analogie, neboť odjinud ani čerpána být nemohou.“ (Baudelaire 1968: 489–490)

K „ideální kultuře“ měla vést cesta od analýzy k syntéze slučující a zevšeobecňující vše v organickou jednotu, v níž měly ve vzájemné komunikaci setrvávat mytologie, teologie, metafyzika, umění, kritika, věda a exegeze. Tím se vlastně i umění postupně proměňuje v činnost, jíž vládne poetická a metafyzická intuice, umožňující poznat smysl věcí v jejich provázanosti, kontinuitě a která je schopná okamžik všednodenní reality transformovat v symbol věčnosti a stálosti a vše jsoucí zniternit, přenést do ireality a zesílit energií vyšší významovosti a smyslu.

Nejvyšší ambicí umění se stala snaha proniknout jevový svět a vyslovit nevyslovitelné. Činilo to prostřednictvím magie sugestivních obrazů, vizí, symbolů, slov a rytmů, které se staly magickými zaklínadly skutečnosti, v nichž se ukrývá i ta nejabstraktnější myšlenka evokující vnitřní skutečnost duševního světa. Symbol jako nový prostředek uměleckého vyjádření sublimuje vjemy a pocity, je sugestivní „bortí každou nahodilost“, „skrze evokaci se tříbí v ideu“ a stává se „nejvyšším a nejspirituálnějším vyjádřením“ (Ě. Verhaeren).

Moderní umění významně rozšířilo i své vyjadřovací prostředky. Z hlediska poetiky tíhlo k lyrizaci umožňující rekonstrukci autentické duchovní zkušenosti a plně sebevyjádření tvůrčího subjektu, která vedle poezie výrazně zasáhla i prózu a drama. S její pomocí se podařilo potlačovat popisnost, vzbuzovat sugestivní náladovost a dát průchod směrem k symbolizaci uměleckého projevu, jehož cílem bylo postižení nejelementárnějších projevů života. Vývoj uměleckých forem byl rovněž nesen obratem k volnému verši a básni v próze, umožňujícím duševní koncentraci na prvotní stav básnické koncepce podobné platónské *anamnésis*, jejíž prostřednictvím je možné vyjadřovat vnitřní svět tvořícího umělce, jeho ideje, city, jeho vztah k celku bytí a integritu mikrokosmu a makrokosmu. To ruku v ruce s přiblížením literatury umění hudebnímu a výtvarnému pomáhá vysvobodit umělecký jazyk ze zajetí mechanismů tradiční poetiky, uvolnit v něm rytmus a dosáhnout absolutní čistoty dojmu za pomoci bezprostřední smyslové magie. Volný verš, chápaný nejen jako inovace grafické formy, ale především jako „výraz vnitřního rytmu básníka, mentální postoj a bytostný morální výdobytek pro veškerou básnickou činnost“

(F. Viélé-Griffin), umožňoval realizovat smysl pohybu, dynamiku změny, genezi duševních stavů a byl schopen přenášet plynoucí tok myšlenek a emocí samotným rytmem slov. Báseň v próze zase cestou intuice a kontemplace iniciovala krystalizaci idejí z proudů nálad a meditací a nalezení dosud utajených a nepoznaných vztahů duchovní harmonie.

Vraťme se ale zpět k Rimbaudově básni, která, jak se zdá, je vůbec prvním pokusem vypracovat systém, v němž má každá hláska svoji metafyzickou a symbolickou hodnotu v harmonické jednotě zvuku a hlubinného obrazu.

V Rimbaudově korespondenci z počátku 70. let lze nalézt zajímavé úvahy na toto téma, které je možné považovat za skutečný estetický program, jehož základem je hledání nového jazyka, který je zároveň konkrétní i univerzální, neboť invence neznáma vyžaduje hledání nových forem: „Je tedy básník opravdu zlodějem ohně. Má pověření od lidstva, dokonce od zvířat; bude musit učinit své nálezy citelnými, hmatatelnými, slyšitelnými; má-li to, co vynáší odtamtud, formu, podá formu; je-li beztvaré, podá beztvárnost. Vynalézati jazyk; – ostatně jako že každé slovo je myšlenka, čas univerzálního jazyka nadejde! Je třeba být akademikem – mrtvějším nežli fosilie – abys zdokonaloval slovník, ať v kterémkoliv jazyce. Slaboši by se dali do hloubání nad první písmenou v abecedě a mohlo by je to rychle připravit o rozum! Ten jazyk bude z duše pro duši, obsáhne vše, vůně, barvy, zvuky, myšlenkou zachytí a přitáhne myšlenku. Básník by definoval množství neznáma, jež se probouzí v jeho době, v univerzální duši; dal by víc než jen formulí své myšlenky, než záznam o svém pochodu k Pokroku! Stane-li se nadnormálnost normou všemi přijatou za vlastní, byl by vlastně násobitelem pokroku! [...] Protože však viděti neviditelné a slyšeti neslyšitelné je něco zcela jiného než chápat smysl mrtvých věcí...“ (Rimbaud 1962: 129, 130)

Jako jeden z možných klíčů k pochopení těchto tvrzení se nabízí teorie významných představitelů psychoanalýzy. C. G. Jung chápe umělecké dílo jako projekci fantazií, které jsou zároveň vizemi obecnějšího charakteru, a chápe umění jako „vizionářskou tvorbu“, která projektuje prožitky nacházející se mimo individuální psychiku. Takového vizionářského umělce Jung považuje za „věšce“, za člověka ve vyšším slova smyslu, za kolektivního člověka, který je nositelem a tvůrcem nevědomé aktivity „duše lidskosti“.

Významný francouzský psychoanalytik Jacques Lacan (1901–1981) se ve své práci soustředil právě na vztah mezi psaním (*écriture*) a prací nevědomí. Jeho základní myšlenkou se stalo přesvědčení, že řeč je vedena logikou touhy, že představuje a strukturuje touhu, která se pomocí systémových mechanismů realizuje v řetězci označujících prvků (aliteracích, paronomazích, kalambúrech aj.). Tím se Lacan rozchází s teorií suverénního, vědomého subjektu a text tak už nezískává význam ve vztahu k vnějšímu světu věcí. Funkce řeči nemůže být omezena jen na oblast komunikace a pokud by to tak bylo, došlo by k rostoucímu „civilizačnímu odcizení“, jehož původ nachází právě v dominanci racionalistického myšlení. Funkcí řeči tedy není ani tak informovat, jako spíše evokovat. Logiku slovní výpovědi tedy Lacan nehledá v oblasti označovaných jednotek, nýbrž v systému jednotek označujících. Psaní se tak stává odhalením, zkoumáním dobrodružství řeči a skrze ni zkoumáním dobrodružství subjektu v řeči. Ve vztahu k poetické výpovědi představují tyto teorie hledání „stop“ touhy, nevědomá úroveň textu je zkoumána na základě analogie se snovou činností. V básnickém textu nacházíme podle Lacana stejná pravidla a efekty jako v „onirickém diskurzu“ (elipsy, pleonazmy, metafory, metonymie, sémantické kondenzace aj.), který je chápán psychoanalýzou za chronologicky a geneticky prvotní. Básnický text je považován za jednu z jeho podob, neboť jde o „hustou materii“ představující systém

označujících, která nejsou zcela průhledná a jednoznačná. Prvotním úkolem literární kritiky je tak aktualizace nevědomí díla jako jeho „druhé, pravdivé výpovědi“.

Lacanova následovnice Julia Kristevová (*1941), která vystoupila s kritikou moderní lingvistiky a sassurovského konceptu jazyka, který je založený na myšlence mluvícího subjektu jako objektu lingvistiky a která do centra svého zájmu postavila otázku, co jazyk sám o sobě znamená. Mluvící subjekt se pro ni stává nejen prostorem pro strukturu a opakující se přeměnu. Jazyk není jen monolitickou homogenní strukturou, ale heterogenním komplexním procesem označování. Lacanovo dělení mezi imaginárním a symbolickým pořádkem nahradila dělením mezi sémiotickým a symbolickým. Jejich vzájemná interakce je „procesem označování“. Podle Kristevové se právě v poezii realizuje „celek“ („nekonečnost kódu“), kterým je obdařen každý subjekt, a tak se umělecká činnost stává procesem zkoumání a odkrývání možností řeči samotné. Je to činnost, dynamická síla, která vysvobozuje subjekt z lingvistických (psychických, společenských) sítí, rozbíjí jazykovou setrvačnost a dává možnost zkoumat a pochopit „budoucnost znaků“. Konečná struktura literárního díla je jen povrchem, pod níž je ukryta „významová hustota textové matérie“, jejíž prvotní vlastností je neustálý proces rození smyslu mající „zábleskový charakter“ a nabízející nekonečné množství vztahů. Podstatným rysem poezie je tedy návrat k „předspolečenskému zdroji řeči“, který předchází vědomé symbolizaci. Tato úroveň sdělení je spjata s určitým „tělesným continuum“ (gestikulace, hlas, tón) spjatým s organizací pudů. V poezii to vede k jevům, které jsou dřívější než význam – k rytmu, intonaci, k pozicím subjektu v řeči, které podmiňují jeho vstup do symbolického systému. Tento preverbální systém ovlivněný biologickým nutkáním nazývá sémiotikou textu, která podléhá podobným zásadám jako snová činnost. Sémiotická činnost je realizována v symbolickém materiálu, který následně vytváří jednotky a konvence jazyka. Její základní funkcí je „negativita“, tj. schopnost bořit syntaktické struktury, deformovat významy, ničit jazykový kód a recepční konformismus. Tento střet sémiotického a symbolického je patrný zejména v moderní literatuře, kdy je „plochá struktura“ jazykového sdělení – feno-textu, jako čistě lingvistického fenoménu, zevnitř rozbíjena nejazykovým procesem rození významů, „generativním procesem“, který je čitelný napříč textem a který je možné nazvat „genotextem“. Je zřejmé, že tyto postuláty silně polemizují se strukturálními teoriemi, které chápou významy poetického textu jako výsledek hry umělce s významovými jednotkami a do popředí naopak staví koncepcie nevědomé práce, která je v textech stejně viditelná jako komunikační postupy.

V tomto světle se nám tedy Rimbaudovy tvůrčí experimenty mohou jevit jako snaha uchýlit se k integrální, imaginativní tvorbě, stát se „alchymistou slova“, vytvořit nové básnické formy, mající silně protilogistický a iracionální základ tak, aby odpovídaly „tušené invenci neznáma“. Spolu s Rimbaudem se tak v moderní literatuře začíná silně prosazovat odklon od statického modelu krásy v klasickém slova smyslu, odklon od staré poezie, již je vlastní rétoricko-popisná reflexe skutečnosti, a objevuje se, jak konstatuje F. X. Šalda, „příklon k vidění duchovému, k poezii hudební, taneční, výbušné, vankové, hvězdné – a přitom vonící hroudu“ (Rimbaud 2015: 22). A tak právě Rimbaudova tvorba je nalézáním skrytých pravd a dosud netušených souvislostí pod povrchem jevového světa: „Objevil jsem básnické slovo, dostupné dnes či zítra všem smyslům. [...] Zapisoval jsem ticha, noci, zaznamenával jsem nevyslovitelné. Zachycoval jsem závratí. [...] Pokusil jsem se vynalézt nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči. Domníval jsem se, že nabývám nadpřirozené moci.“ (Rimbaud 2015: 21, 33)

Jeden z největších českých básníků a samozřejmě také i přední překladatel Rimbaudovy poezie – Vítězslav Nezval ve své esejí *Jak rozumět moderní básni (aneb Rimbaudův tvůrčí postup)* vyslovuje zajímavé soudy o charakteru moderní poezie. Na základě poetologické analýzy Rimbaudovy básně *Dobrá ranní myšlenka* dospívá k rozumnění moderní poezii a stanovuje několik základních požadavků. Prvním z nich je rozloučit se s požadavkem, aby se báseň logicky rozvíjela, aby rozvíjela námět, nebo ústřední myšlenku: „V moderní básni není vedoucích myšlenek, proto neexistuje ani jejich rozvádění. V moderní básni je každá myšlenka vedoucí, každá sama v sobě dovršená, každá básní o sobě.“ (Rimbaud 1962: 89). Za druhé je nutné rozloučit se s míněním, že básnické obrazy jsou jen jinotaje, které ukrývají nějakou holou myšlenku: „Moderní básně si váží představ stejně jako myšlenek – a když vyslovují obrazem nějakou představu, chtějí v nás tuto představu vzbudit, chtějí nás pomocí této představy zapojit do skutečnosti, chtějí na nás, abychom byli při čtení luštiteli rébusů.“ (Rimbaud: 89) Podle Nezvala je moderní poezie právě syntézou výtvarných, hudebních a myšlenkových umění, která jsou zakleta v slovo. Je tedy srozumitelná jen v případech, že ji vnímáme všemi smysly, celou duší, nikoliv je logickým rozumem. Tyto soudy lze snad ještě doplnit o Nezvalovy neméně působivé reflexe Rimbaudovy poezie: „Rimbaudova slova jako kartáče čistila komín mého mozku, takže jsem záhy pod nánosem sazí myšlenek užíval čiré obrazy věcí, z nichž je složeno skladiště mého vědomí. Již jsem nemyslel strom jakožto přírodopisný pojem, jako námět myšlenky. Byl to nyní strom, ze kterého strhávala služka prádlo před bouří, když projížděl po silnici motocykl stavitele z městečka. Dobral jsem se své duše, kterou mi uzamkli profesori a básníci.“ (Rimbaud 1962: 54)

Rimbaudovy básnické experimenty tedy způsobily převratné změny v evropských literaturách počátku 20. století. Jako jasnovidný básník, mistr synestézie,¹ který se soustavným rozrušováním smyslů snažil poznat vnitřní obsah a dosud nepoznané tváře skutečnosti, vyjádřit je novou básnickou řečí, schopnou obsáhnout vše (vůně, zvuky a barvy), otevřel nové obzory fantazie a načrtl cestu k nebyvalým básnickým experimentům. Naše pozornost bude nyní věnována jednomu z nich, kdy se zaměříme na estetické a tvůrčí koncepce jednoho z největších experimentátorů v oblasti básnického slova – ruského symbolistického básníka, prozaika a esejisty A. Bělého.

Zaměření se na fenomén slova představujícího nejbytostnější základnu bytí a „klíč k odevykání světa“ je pro Bělého cestou k celkové obrodě kultury („Слово строит сердце мира; сердце строит звук (хор); звук в сердце горит“). (Белый и Иванов-Разумник 1998: 637) Abychom jeho uvažování v této oblasti lépe pochopili, je nutné upozornit na to, že se jí v ruském filozofickém kontextu zabýval i filozof A. F. Losev. V Losevově myšlenkovém systému hraje slovo důležitou úlohu v poznávání světa. Dochází zde k projevům tří základních „živlů“: 1) smyslové reality, 2) jejího chápání a 3) fyzicko-fyziologicko-psychologické fakticity nesoucí s sebou

1 Český psychiatr MUDr. Radkin Honzák, CSc. ve svém odborném článku *Чув' тону, барва ч'ісла; Synestezie – дар, о н'єм'ї се моч не млуві* (Vesmír, 88, 2009/12: 781) právě s odkazem na Rimbaudovu báseň *Samohlásky* uvádí: „Vědci v oblasti synestezíí rozlišují synestezie pravé a nepravé. Nepravé jsou podle nich vyvolány patologickými či arteficiálními podněty, např. intoxikací psychotropní látkou, migrénou, epilepsií, cévní mozkovou příhodou nebo nádorem (mezi ně patří popsaná synestezie barev a tónů hudebního skladatele Maurice Ravella). Pravé synestezie jsou naopak trvalé, z velké části dědičné a nelze je řadit mezi chorobné procesy. Alexandr Nikolajevič Skrjabin, Vincent van Gogh, Vasilij Kandinský, Vladimír Nabokov, Edgar A. Poe, Charles Baudelaire, Ferenc Liszt, Franz Schubert, Ludwig Beethoven a další umělci byli podle současných badatelů touto schopností obdařeni.“

chápání reality. Hlavní úlohu zde hraje živel prostřední, tj. porozumění jako „aréna setkání dvou energií, objektivní (vnější realita) a subjektivní (lidské vědomí)“. Cestou porozumění jako setkání objektivního a subjektivního v jazyce skrze specifické umělecké zpodobnění – symbolizaci, dochází k nejbytotnějších projevům osobnosti tvořícího člověka. V tomto smyslu pak samotná umělecká tvorba představuje „osobnost jako symbol a symbol jako osobnost“. (Лосев 1927)

Losevovy úvahy pak v obecné rovině plně korespondují s teoriemi A. Bělého. Právě lidské vědomí, osobnost a jejich postupné konstituování v kontextu kultury hrají v Bělého esteticko-filozofickém uchopování světa dominantní roli. Vždy, když hovoří o smyslu a podstatě díla určitého spisovatele, dostává se do centra jeho zájmu svět vědomí jako hlavní princip uměleckého tvoření.

Své úsilí o „renesanci slova“ Bělyj formuloval v eseji „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 svět vědomí. Živá řeč je tak vždy jakousi „hudbou nevyjádřitelného“. Tvůrčí slovo vytváří nový, „třetí svět“ zvukových symbolů, které osvětlují všechna tajemství vnějšího světa i tajemství světa uvnitř člověka nazírající vnější svět: „В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, 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.“ (Белый 1994: 131)

Existence světa je v Bělého pojetí podmíněna existencí slov. Svět je vytvářen v slově pomocí „zvukových symbolů – metafor“ („metaforu“ chápe jako „paměť prvotního mýtu“). Jestliže každé slovo je především zvuk, pak Bělyj vidí jako zásadní moment při utváření slov „vítězství vědomí (JÁ) v tvorbě zvukových symbolů“. Takový „zvuk“ pak představuje sám o sobě „nedělitelnou, neměnnou a všemocnou entitu“. Ze zvuku teprve vznikají obrazy, rytmy a 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.“ (Белый 1910: 430)

Intence umění produkovat obrazy, jejichž podstatou je schopnost tvořit kvalitativně i kvantitativně nové slovní, a tedy přirozeně i životní vztahy, je ukazatelem 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. (Белый 1910: 430) 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 заковать мрак, нависающий над нами. Мы еще живы – но мы живы потому, что держимся за слова. Наши дети выкуют из святящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка жива. Мы живы.“ (Белый 1994: 142)

Bělého uvažování o slově má blízko k jeho teoriím kultury spjatým s růstem a vývojem vědomí jako cesty k odkrývání skryté, „prvotní významovosti“. Vývoj světového prostoru se dosud odehrává cestou postupné decentralizace a fragmentarizace lidského bytí. V Bělého pojetí je tedy evoluce kultury viděna jako proces postupného oddělování lidského vědomí od prvotní jednoty a je rozdělena do tří etap. Etapa první představuje „stádium Ráje“ a je scelením vědomí a kosmického bytí. Další etapou je proces vytváření obrazů (Běljy tento okamžik nazývá „procesem kypění“), která se projevuje vznikem symbolů, mýtů, náboženství. Třetí etapa je spojena se zrodem „myšlenek předmětů“ – pojmů ve skupenství „tvrdých forem“ ledu a kamene jako negativních projevů života vedoucích ke smrti. Ty jsou pro slovesného umělce „metaforami tohoto světa“. Jeho pozitivní energii naopak reprezentují živly vody a ohně, které symbolizují proces rozpuštění.

Záchranou před „zkameněním“ či „zmrznutím“ živoucích forem je cesta znovunastolení jednoty mezi bytím, obrazy a pojmy. Na počátku tvůrčí cesty vedoucí k obnovení celistvosti stojí čtení a pochopení slov, obrazů a symbolů tak, aby byla překonána antinomie „kosmické skutečnosti“ a „neskutečné, zdánlivé skutečnosti světa“. Zde je důležitá prvopočáteční orientace na zvukovou stránku slova, která v sobě nese především snahu nalézt podstatu slov, obrazů a symbolů a objevit „rajský prajazyk“ jako zosobněnou jednotu zvuku a bytí a jako nositele smyslu. Bělému tak jde o to, dodat slovům jejich esoterický podtext a vytvořit slovo jako symbol jdoucí za hranice jemu dosud dané. Spojení smyslu obrazu a zvuku v jediný celek – „zvukoobraz“ vede ke zrození vědomí slova: „Чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность звуко-образа есть итог расцветания сознания в бессознании звука...“ (Белый 1917: 187)

Odkrytí významu zvuků, obrazů, čtení a pak zejména tvoření „promlouvajících forem“ vede k pochopení pravdivé kvality věcí a přiblížení se ke skutečnosti „par excellence“. V takto realizovaném tvůrčím aktu se otevírají „dveře za danost“, za domnělou skutečnost a za hranice pouhého zdání. Zde se sjednocují obě člověku zatím odcizené podoby reality (daná a transcendentní) v „plnou, nadsubjektivní a nadobjektivní skutečnost“: „Где выход из круга? В выходе за пределы всех данностей; в созидании нового мира словесных речей и смыслов по образцу бывшего: в акте творения; о прежде бывшем мы знаем: о слове, которое было у Бога.“ (Белый 1917: 205)

Vztahy mezi evolucí „Kosmu“ a zvuků se Běljy pokusil formulovat v eseji Глоссолалия – поэма о звуке (1922).² Samotný zvuk zde chápe jako „gesto na povrchu života vědomí, gesto

2 Zde vidíme inspiraci starověkými filozofickými systémy (Pythagorovo učení, nalézající ve stavbě kosmu zvukovou a hudební harmonii, kdy každé těleso v pohybu vydává zvuk, závisující na velikosti tělesa a rychlosti pohybu, nebeská tělesa probíhající svou drahou tak vyvolávají „hudbu sfér“, vlivy učení gnostiků, v němž se vyskytovaly úvahy o posvátných slovech – NOMINA ARCANNA, která v mysterijním aktu bezprostředně odkrývají tajemství světa, viz např. učení Valentina, kde byly samohlásky považovány za duchovní část abecedy a souhlásky za její část hmotnou) a v neposlední řadě i myšlenkami Bělého duchovního učitele Rudolfa Steinera (zejm. jeho „Eurytmie“).

dávno zapomenutého obsahu, či smyslu“ a „paměť kontinentu prvotní jednoty“: „Так же звук я беру здесь как жест, на поверхности жизни сознания, – жест утраченного содержания; [...] Звуки – древние жесты в тысячелетиях; в тысячелетиях моего грядущего бытия проплет мне космической мыслью рука. Жесты – юные звуки еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем...“ (Белый 1994: 1, 3)

Ústřední myšlenkou Bělého „poémy“ je přesvědčení, že v jazyce tkví „nedozírná tajemství a smysl velikého slova“. Aby mohla být tato tajemství odhalena, je úkolem filologie budoucnosti její proměna z umění analytického, pomalého, váhavého čtení v „tanec proudění všech hvězd a zodiaků“. Ta nastolí možnost znovuvytvoření světa pomocí dynamické gestikulace jako možnost poznání, že v nejbylostnějších kořenech vědomí se skrývá myšlenka srostlá se slovem. Z toho vyplývá, že už samotný zvuk v sobě nese vědění. Odpovědí na jakoukoliv otázku je tak „mimické gesto“ vyjadřující „život otázky“ uvnitř člověka: „Над булыжником мостовой простоять можно дни; можно днями себе представить старину его жизни. Но не под силу геологу эту жизнь пережить. Таково положение лингвиста над корнем, обломком дышавшего смысла; он волен часами продумывать перемены корней – по языкам, по векам; но не под силу лингвисту исполниться жестом, стать воздухом корня: летать существами его по истории языков, в сотрясениях воздуха слышать печати древнейшего смысла; и, облекаясь в образ бормочущих былей, восстанавливать то, что было.“ (Белый 1994: 5)

Ve všech oblastech dobové vědy Bělyj vidí, že pojmy představují jen fragmenty vědění a jsou od sebe odděleny neproniknutelnými propastmi. Aby mohly být překlenuty, je nutné u všech pojmů odhalit jejich esoterický smysl, který spočívá v jejich „kruhové provázanosti“. Cestu k této idealitě pak představuje oblast zvuku odkazující k „zobrazenému“, „kořeněmu“ a prapůvodnímu: „Звук – круг кругов: можно в образах мыслить отчетливо, если найти звук единый, связующий их.“ (Белый 1994: 9) Tyto poznatky vedou Bělého k tomu, aby se pokusil vytvořit prostřednictvím nauky o zvuku „novou mytologii“, na jejímž základě se lze dobrat nejen hlubšího pochopení reality, která nás obklopuje, ale i celkového smyslu geneze jsoucího světa: „Звук безобразен, беспонятен, но осмыслен; если б он развил смысл безотносительно к данным смыслом понятиям, – за листопадом словес мы могли бы, проникая словесность, до dna проникать и себя: свою скрытую суть мы могли бы увидеть; и звукословие – опыт; восстановлено мироздание в нем.“ (Белый 1994: 9)

Vycházeje z tohoto poznatku, vytváří Bělyj mytologii stvoření světa plného vědomí, v níž rozhodující roli hraje právě zrod slov seskupováním zvuků se svojí energetickou hodnotou. Každý zvuk či spojení zvuků do slov má svůj duchovní význam a pomáhá vnímateli lépe a do patřičné hloubky pochopit jakýkoliv čtený text.

Při pozornějším čtení Bělého literárních děl, zejména pak experimentálního románu *Petrohrad*, je možné přesvědčit se o tom, jak autor těchto teorií využívá při reflexi rytmu světa vnějšího (viz např. neustálá pulsace románového prostoru), ale i rytmu světa vnitřního (viz např. stavy vědomí románových hrdinů, jejich astrální cesty aj.).

Zvukem, který s sebou nese otevřenost, projevy ducha, veškeré duchovní hodnoty a zákonitě i směřování ke svobodě, je podle Bělého zvuk *a*. Ve vztahu k těmto danostem je také přirozeně nositelem bílé barvy, znamenající nejvyšší projevy světla, čistotu a prozáření. Jeho druhou, temnější stránkou jsou projevy strachu ducha před jeho pohlcením všespalujícím ohněm: „звук а – белый, летящий открыто...полнота души – в нем: благоговенье, поклонение,

удивление; воспринимающее начало есть – а; в частности: а – выдыхание, порывы к свободе.“ (Белый 1994: 24)

Zvuk *e* je reflexí síly myšlenky, úsudku a pochyb, tj. oblasti vědy, vědění a formování názoru na svět. Z hlediska projevů „světla“ ve světě má žlutozelené zabarvení: „Звук е – желтозелен... это мысли: все зоркости, трезвости, все сомнения мысли; е есть наблюдение: наука; мировоззрение в е...“ (Белый 1994: 24)

Zvuk *i* asociuje výšiny modrého nebe a představuje strmý pohyb do výše a současně i mystické okouzlení: „Звук *i* синева, высота, заостренность, восторги, восхищенность мистика, люциферизм;...“ (Белый 1994: 38) Spojením *s a* (duchem) vzniká souznění symbolizující akt sebeuvědomění v Já: „самосознание в *i-a*; это я...“ (Белый 1994: 38)

Nachově-oranžové *o* navozuje smyslovost, citovost, vnímání provázanosti tělesna a projevů rozkoše a bolesti: „Краснооранжевый о – ощущение, чувственность, полости тела и рта: наслаждений и боли; Объятия – жесты для о...“ (Белый 1994: 38)

Zvuk *u* splývá s pocity hlubiny a úzkými prostory a vyjadřuje především pád do temnoty a muka zrození: „...теплота, узкость, глубинности, коридоры гортани, темноты, падение в мраки, пожары пурпурности, воли, усилия и муки родов...“ (Белый 1994: 38)

Samohlásky jsou tedy považovány za prostředek sloužící k vyjádření určitého stavu duše či prožitku. Souhlásky naopak umožňují pochopit význam některých událostí odehrávajících se v Kosmu. Tak například souhláska *ch* představuje rozžhavený vzduch, výdech úst, radost zrození a posvěcení života: „Х воздушные жары, змея, выдыхание гортани и газ минеральный, и радость рождения: смех облачения жизни.“ (Белый 1994: 38)

Svist, oheň, záblesk, paprsek, jeho rozptýlení s sebou nese souhláska *s*. Ve spojení se souhláskou *v* se transformuje ve „světlo“ a „svatost“ a ve spojení s významy některých samohlásek (*i, u, o*) vytváří tajemnou duchovní tkáň Vesmíru ztělesněnou ve jménu Ježíše: „...источник свеченья не видим; он в *i*; испокон имя Духа, *I* в старое солнце сошло; и рождение в *i,u* в ткани солнца сложило святыню: И-с-у-с; по другому сходило *i* в *o*, облекаяся тканью вселенной: тайна имени этого есть Х-р-и-с-т-о-с.“ (Белый 1994: 38)

Z znamená ostrou zář protínající temnotu („мечи, заревые восходы“) (Белый 1994: 38). Souhláska *ž* představuje podstatu plamene, žár a samotné hoření, alchymistické procesy přeměny látek („в этом смысле Ж – жизнь: пожирает себя; и ж – бас.“). (Белый 1994: 39)

Souhláska *š* asociuje temný, žhavý a dusivý plyn. Za jistých podmínek může symbolizovat východiska z temnoty a šedi bytí prostřednictvím procesu rozpínání, které může mít i význam expanze těl a plynů do nekonečnosti, kdy se objevuje představa donekonečna rozpínající se koule. Nakonec tato souhláska ve spojení se souhláskou *r* představuje v duchu antroposofie dosažení stavu „éterického těla“: „все – ширится: расширение тел и устремление газов распространится без меры; и – шар возникает; шар, жар суть синонимы; ж' прикасается к ш; воспламененное ш и есть ж; ощущение эфирного тела дано в сочетании звуков ш, р: ширина, широта, расширение, шар.“ (Белый 1994: 39) Souhláska *щ* na sebe významově váže procesy rostlinného života; souhláska *č* znamená projekci temnoty do hmoty.

N potom v symbolické rovině vypovídá o činnosti vodních hlubin a asociuje zelenou barvu. Jestliže souhláska *š* představuje jev rozpínání, je tato souhláska jejím protikladem, vodní hlubina je převráceným nebem, nesoucím v sobě sen a magický klam („Н – глубина и вода... зелены сочетания с ш... если ш – ширина, высота, ,н' ее глубина... небо куполом опроки-

нуго в и, и прикидчиво, кажется воздухом неба; но это – сон отражений, обманы луны; ‚н’ обманности магии.“) (Белый 1994: 39) Ve spojení se samohláskou *i* se objevuje neproniknutelné tajemství („*in* – таинственно“).

Souhlásky **d**, **b** jsou symboly utváření povrchu a růstu materiálních sil organické (rostlinné a živočišné) tkáně; **p** nese význam kondenzace pocitů v těle; **g** je symbolem křehkosti minerálů.

Souhlásky **m** s sebou nese představu živé vody, živlu teplého a tekutého skupenství dodávajícího organizmům život (např. také krev): „*M* – жидкое, теплое, что присуще животным: живая вода изливаемая в нас, или кровь: Эликсир, река жизни, животная мудрость“. (Белый 1994: 39) V této souhlásce se pak skrývají ambivaletní projevy života: „ušknutí hada“, vášně, ale i čistě duševní projevy („где *m* душевно, там – жизнь воплощенная: мама; высоты *m* светятся фиолетовым пурпуром; имя тогда им Мария.“) (Белый 1994: 40)

Souhlásky **k** znamená udušení, smrt, chlad, neproniknutelnost a inertnost hmoty. S tím souvisí např. projevy nevědomosti, násilí, vražda: „и оттого *k* – убийца; *k* – камень, кристалл, кремль...; *k* – слепые потуги космических волнений...“ (Белый 1994: 40) Projevy *c* jsou potom spojeny s projevy *k* a *n*. **C** znamená zrcadlení či zrcadlový odraz dvou fenoménů, smrti a vodního živlu.

V, **fa** **Θ** jsou nakonec spojeny s duchovními projevy Kosmu. Jde zde zejména o cestu všech žijících bytostí k nehmotným oblastem bytí, fantazii jako jednoho ze základních projevů ducha, rozsvěcení světla (Фосфор) a proniknutí tělesného bytí duchovním světlem, je to cesta k „éterickému tělu Kosmu“.

Zvuky tak podle Bělého svou vnitřní podstatou a energií mohou bezprostředně vypovídat o různých kvantitách a kvalitách vnějšího a vnitřního světa: „Звуки – личности, а мои поведения – подобия: намекают на то, что не вскроется в слове; По Ницше особенность символов в том, что они нам кивают без слов.“ (Белый 1994: 41) Všechna slova pak lze přečíst a dešifrovat v jejich úplnosti. Smysl slov se díky tomuto čtení ukrývá v „zobrazeném“, „kosmickém“ smyslu, v „tanečních vibracích slova“ a „ornamentech gest“: „*P* (latinské) – плоть: ра страдание души: бремя плоти на ней; *ss* – блески пламени; *pass* – огонь боли души, угнетаемый плотью; *io* срыв духа в чувственность: ‚*passio*‘ значит, что тело горения духа (боль, радость) очувственит: *n* охлаждение, сладострастие водной стихии; *passion* означает: *ass* (вспышки души), *io* (падание в чувственность), *n* – холод (как следствие погружение *assio* в плоть) и получаем *passion*; светозарное русское слово в звучании французского языка принимает трагически мрачный и безысходный оттенок. Мы подходим к возможности: изображать звуки слова в орнаменте линий; условимся заносить все движения в полости рта, расставляя в местах звука букв соответственно линии... соединим их: получим орнамент... Орнамент есть плоть нашей мысли. Звук мы можем записывать в линиях, можем его танцевать, можем строить в нем образы... Эликсиром жизненных токов насыщено слово.“ (Белый 1994: 42–47)

Umění přečíst jednotlivé zvuky má pro Bělého bezprostřední význam odkazu na „язык языку“ a naplňuje ho vírou v „druhý příchod Slova“ na Zemi. V souladu s učením Rudolfa Steinera dochází k následujícím závěrům: Lidské tělo je proniknuto rytmy a harmonickými pulzacemi „éterického těla“. Vše, co bylo, co je i co teprve bude, je odedávna věčně ukryto v matérii. Toto tajemství lze bezprostředně evokovat a učinit ho živoucím prostřednictvím „paměti o paměti“, což je podle Bělého moment rozpomínání se na „mimiku prapůvodního světa“, na „rytmus

života myšlenky a rytmus zvuků – slov“. Tato cesta tak povede k překonání tragického rozštěpení slovesnosti jako „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 раздвоеное 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.“ (Белый 1994: 46, 47)

Na Bělého metafyzické klasifikaci zvuků je navíc možné vidět silnou dominanci barev ve spojitosti s vytvářením symbolických obrazů. V roce 1903 píše svému příteli Alexandru Blokovovi: „...от цветов никогда не откажусь, ибо в цвете для меня заключено все то, что создает эзотеризм и цену религиозных образов.“ (Белый 1995: 5) Svě poznatky v této oblasti soustředil Běljy v eseji „О религиозных переживаниях“ (1903), která měla být původně otištěna v časopise Новый путь a s drobnými úpravami nakonec spatřila světlo světa v r. 1904 pod názvem Священные цвета.

Jejím cílem bylo vytvořit tzv. „teosofii barev“ ve světle vztahu umění a náboženství. Andrej Běljy byl přesvědčen, že mezi všemi možnými cestami, přivádějícími člověka k „božskému prapočátku“, je umění tou nejkratší. Na prvním místě v umění tedy stojí předpoklad vyzařování „světla jasného jako den“ z tkaniva každého uměleckého díla. Svoji teorii o významu barev opírá o náboženské základy (jde zejména o vlivy gnostické a novozákonní symboliky). Esej je koncipována jako mýtus o hledání cesty z temného časoprostoru, kterému vévodí smrt a zánik, skrze prvotní náznaky a různé metamorfózy světla až k jeho plným projevům v bytí a návratu k prvotní idealitě. Stejně jako v předchozím případě využil Běljy nakonec tato teoretická východiska ve strukturování románu *Petrohrad*. Vedle různých zvukových aspektů je totiž pro celý románový prostor charakteristická symbolika barev. Bělého „teosofie barev“ zcela jednoznačně poukazuje na religiózního prožívání prostoru, v němž se odehrává lidské bytí, a samozřejmě i na fenomén iniciace.

Mircea Eliade ve své knize *Posvátné a profánní* konstatuje, že ve vnímání prostoru náboženského člověka chybí prvek homogenosti. Každý prostor má určité trhliny a některé jeho části se tak kvalitativně odlišují od ostatních. Z toho vyplývá, že na jedné straně existují místa, která je možné považovat za posvátná, silná, významuplná, a na straně druhé, místa ne-posvěcená, která nemají vlastní strukturu, konzistenci a jsou tak zcela amorfní. Jde tedy o rozdíl mezi prostorem, který je skutečný, a beztvarem rozlohou, která jej obklopuje. Poznání nehomogenosti prostoru představuje prazkušenosť odpovídající založení či znovuzaložení pravého světa. Každý zlom v prostoru „dovoluje ustavit svět, odhaluje pevný bod a středovou osu veškeré budoucí orientace“. Nalezení tohoto pevného bodu a jeho budování má kosmogonickou hodnotu, neboť se jím odhaluje *posvátno*, tvořící protiklad k ne-skutečnosti profánního prostoru: „...zjevení posvátného prostoru umožňuje získat pevný bod, umožňuje zorientovat se v chaotické stejnorodosti, založit svět a žít skutečně. Profánní zkušenost naopak stejnorodost, a tedy relativitu prostoru podržuje.“ (Eliade 1994: 19)

Vraťme se ale k Bělého „mýtickému putování“ časoprostorem. Své učení o skryté symbolice barev dává, stejně jako v případě metafyzické klasifikace zvuků, do souvislosti s projekcí prostoru ve vědomí člověka. Symbolem úplné syntézy všech duchovních schopností a božského prapočátku je podle něho bílá barva: „Божественное, по мере того как оно передается нашей душе, окрашивает душу мягким белым сиянием. Отсутствие этого божественного рождает черную пустоту.“ (Белый 1995: 7) Bílá barva symbolizuje nejvyšší poznání, dotek absolutna, tj. projev prostoru majícího sakrální podstatu. Jako protiklad k ní stojí barva černá, která se symbolem prázdnoty, duchovní tmy a absence božského rozměru v lidské duši: „Остается черный цвет, как полное отсутствие божественности.“ (Белый 1995: 7)

Mezi bílou a černou barvou („bytím“ a „nebytím“) se může jako výsledek vzájemného doteku těchto dvou modů objevit barva šedá vykazující „přízračné“ atributy propasti jako ztemnělého prostoru. V takovém modu bytí jsou podle Bělého pohlceny a uhašeny všechny duchovní prameny života: „Серая жизнь призрачна. Черт, воплощаясь, являет нам сер... Открывается: ужас – бездна пошлости. Носится серая стая,... Душит и гасит светоч жизни, слабо мерцающий в руках... Серость как нуменальный ужас и грех – вот одно из величайших открытий конца XIX века.“ (Белый 1995: 7) Šedá barva zastírá cestu ke světlu, v prostoru zahaleného mlhami mizí život. Jediným náznakem světla prosvítajícího slabě skrze temnotu jsou jeho šerosvitem a mlhou metamorfované a deformované odstíny. Takto temnotou proměněné projevy světla získávají podobu načervenalé zbarvených pásů prozařujících skrze mlhu a získávají apokalyptické atributy: „Неестественно ужасны люди в этом странном освещении. На лицах их апокалиптический отблеск. Небольшая мысль об ужасе всеобщей гибели – конца. Вечный ужас тому, кто не вырвется отсюда.“ (Белый 1995: 8)

Následně v prostoru dominuje „ohněň“ a vše je ozářeno jasně červenou barvou přinášející „neklid a vzrušení“. Červená barva, objevující se v mračně šedém prostoru, symbolizuje (použijeme-li náboženskou terminologii) bezprostřední zlo, smrtelné hříchy vedoucí lidské bytosti k jejich záhubě: „Впервые перед глазами сообственные грехи; красное – это грехи; боязнь – не сгоришь ли с сообственными грехами. Дерзость от ужаса – бунт Ивана Карамазова... Вспоминаются слова пророка Малахии: Ибо вот, придет день, пылающий как печь; тогда все надменные и поступающие нечестиво будут как солома, и попалит их грядущий день (гл. IV, с. 1).“ (Белый 1995: 8)

Dalším stádiem v tomto symbolickém putování za světlem je rozpomenutí se na možnosti mýtického vykoupení cestou utrpení a prožitků hrůzy. Zde se objevují aluze na symboliku utrpení Krista. Červená a purpurová barva tak nabývají konotace barvy krve: „Багряница – красна, тоже красна, красна, как кровь... Здесь поддерживает нас отзвук голоса Его: сия чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается (Лука, кл. XXII, ст. 20).“ (Белый 1995: 8) Toto stádium představuje důležitý obrat od „starého“ k „novému“, od hrůzy a strachu z bytí k rozšířenému a kvalitativně vyššímu – duchovnímu vnímání života. V tomto okamžiku jsme v takto nově vnímaném prostoru svědky postupného „protrhávání mračen“ a objevování prvních průsvitů skutečně čistého, bílého světla. Momentu pronikání bílého elementu do krvavého nachu jednoznačně vládne barva růžová, která postupně slábne a ustupuje „bělostným projevům ducha“: „Омыты грехи кровью Агнца...: Побеждающий облечется в белые одежды (Откр. III, 5).“ (Белый 1995: 8) Tento zlom v bytí je rovněž místem setkání s „novým Slovem“, zjevujícím bezprostředně poznání prapočátku („Новое слово – новая стадия богопознания“).

V průběhu takové přeměny světa a bytí se na scéně objevuje modrá barva symbolizující tání a rozpuštění. Zde lze opět najít paralely Bělého mystického přístupu se starověkými filozofickými systémy, a to zejména s gnosí. Konečná proměna světa se podle většiny gnostických soustav odehrává ve dvou fázích. Finální fázi – vzestupu duší k prapočátku (EVECTIÓ PSYCHÓN) – předchází fáze zániku temného prostoru, jeho naprosté rozpuštění (SOLUTIÓ UNIVERSÍ): „Но почему воздушно-белое начинает просвечивать голубым? Точно воды, точно снег тающий... Какая ласка в этом таянии – уж не тает ли мир?“ (Белый 1995: 8) Kromě toho je zde patrná zcela zjevná inspirace „křesťanskou apokalypsou“. S přijetím symbolu Krista lidstvo přijímá i zvěst o nevyhnutelném konci stávajícího světa a znovuvytvoření kvalitativně vyššího modu bytí: „Бесконечность мира только в конце его... Потому мы любим конец, что любим мир бесконечной любовью... Конец есть полнота, исполнение событий.“ (Белый 1995: 8)

Bílá barva je nakonec symbolem setkání člověka s božstvím, momentem „prosvětlení“ lidské duše, symbolem dokonalosti – bohočlověčství v solovjevovském slova smyslu. Je to barva „světla“ jako božského principu objevujícího se na počátku stvoření světa; „světla“, které proniká do hmoty a člověk tak může pozorovat jeho jednotlivé projevy (tmu, značící jeho naprostou absenci a vnašející do hlubin lidské duše pocit prázdnoty, smrti, bloudění, a nebo jeho plnou přítomnost symbolizující konečné setkání s duchem na lidské pouti časoprostorem, setkání, které tuto pouť ve své podstatě nakonec uzavírá: „Душа – ты свет... яви безмерней, краше / нам опрозрачневшую твердь...“). (Белый 1966: 317)

Iniciace je momentem nového narození individua, nového začátku. Je to ontologický přechod z jednoho modu bytí do druhého. Jedinec umírá svému dětskému, profánnímu, neobrozenému životu, aby se tak znovu narodil pro novou, posvěcenou existenci, pro nový způsob bytí, který umožňuje dobrat se pravého poznání. Základní podmínkou a výchozím bodem *iniciace* – je symbolická smrt, zapomnění, návrat do noci před stvořením, do předkosmického, zárodečného modu bytí: „V iniciačních scénářích hraničí symbolismus nového narození téměř vždycky se symbolismem smrti. Smrt znamená v iniciačních kontextech překročení profánního, neposvěceného stavu, stavu přirozeného lidství, neznalého posvátna, duchovně slepého. Mystérium iniciace neofytovi postupně odhaluje pravé dimense existence: uvádějíc ho do posvátna, iniciace neofyta nutí, aby na sebe vzal lidskou odpovědnost.“ (Eliade 1994: 133) Být symbolicky pohřben tak znamená zpětně sestoupit do prvotní nerozlišenosti. Vyjitím z temnoty iniciačního hrobu se opakuje exemplární návrat k „*Chaosu*“, jenž umožňuje zopakování kosmogonie. Podle Eliada se tento návrat k „*Chaosu*“ uskutečňuje doslova: „Stojíme zde skutečně tváří v tvář naprosté krizi, vedoucí občas k rozkladu osobnosti. Tento psychologický chaos je znamením toho, že profánní člověk se *rozpouští* a že se rodí nová osobnost.“ (Eliade 1994: 137) Závěrečnou fází iniciace je probuzení k vyššímu vědomí, narození k vyššímu, duchovnímu životu, posvátné poznání a nabytí moudrosti.

O tom, že tyto skutečnosti přestávají jednu z konstant motivické výstavby umělecké tvorby Andreje Bělého, je možné přesvědčit se i prostřednictvím některých ukázek z jeho veršů a korespondence:

A co já, co – já minulostí němý?

Minulostí – ach, kde je? byla vůbec?

Není tu.

Nepopsatelné, – po jiné zemi

vzpínají se vervné vlny úsvitu. (Bělyj 1968: 18, přeložil J. Kabíček)

Hýřivou září těsně po západu

v hrudi mi hoř.

Rozháněj hejna starostí a hladu...

A boha stvoř!

Ač v temnotách jsme, v nocích bez skuliny,

ač sníme, sníme jen,

věřme, že z třpytu Jitřenky a Jíní

se zrodí – Den. (Bělyj 1968: 19, přeložil J. Kabíček)

Dokladem řečeného je i Bělého dopis Ivanovu-Razumnikovi z r. 1927, kde prezentuje svoji vizi stvoření posvátných zón cestou prozařování hmoty prapočátečním světlem. Počátkem této iniciační cesty je hledání skrytých paprsků světla uvnitř každé lidské bytosti. Ztělesněním tohoto „vnitřního světla“ je duchovní podstata Krista, jehož symbolem je bílá barva. Ta dominuje také i ve „*Zjevení sv. Jana*“ jako symbol „nového poznání“: „Tomu, kdo zvítězí, dám jíst ze skryté many; dám mu bílý kamének, a na tom kaménku je napsáno nové jméno, které nezná nikdo než ten, kdo je dostává.“ (Zj 2, 17) „Kdo zvítězí, bude oděn bělostným rouchem a jeho jméno nevymaže z knihy života.“ (Zj 3, 5)

Objevení skrytého zdroje světla v duši jako prapočátečního „JÁ“ mimo čas a prostor je momentem otevření dosud nespátřené brány v prostoru odhalující kvalitativně vyšší dimenzi bytí Kosmu. Tuto dimenzi Bělyj na základě novozákonní symboliky dává do souvislosti s vytvořením „*Nebeského Jeruzaléma*“: „Христос, пребывающий в центре земли моей, выходит из земли ко мне, пребывающему еще на земле, чтобы ввести меня внутрь дома моего: Царствие Божие внутри есть. Там внутри существа существ моих жизней, внутри тайны атома я буду введен в дом, о котором сказано в Апокалипсисе, как о городе: Храма же я видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его (Откр. XXI, 22). Вседержитель – Отец, данный мне в образе тепловой сферы (первовселенной ли; первоатома ли). И – Город не имеет нужды... в солнце...; ибо слава Божия осветила его, и Светильник его – Агнец (Откр. XXI, 23). Агнец – солнечный центр внутриатомного храма, куда я призываюсь; и куда иду: к себе иду!“ (А. Белый и Иванов-Разумник 1998: 456)

Touto krátkou odbočkou jsme se pokusili poukázat na vnitřní souvislost Bělého „teosofie barev“ s iniciační problematikou. Světlo ve svých ideálních bělostných projevech představuje duchovní praobraz a prvotní „kosmické vědomí“. Průnik jeho paprsků do hmotného světa je potom rozpoznáván v aktu postupného sebeuvědomění a sebepoznání, a tedy zrodu a následného růstu plného vědomí spojeného s celkovou transformací lidské bytosti: „Свет – духовная сущность... Ясно, что свет этот – Я всего мира, как и в писании сказано. Тогда возникает символика: над душою, над временем вне пространства это Я, этот свет. Далее распадение Я и свет, то есть двоица; Я сходство всякое с Я, свет загорается в мире...“ (Белый 1917: 114)

Inspirován starověkou mystikou i moderními vědeckými poznatky přichází Běljy s představou spojení mikrokosmu a makrokosmu jako celostného organismu existujícího na základě pulsací zvuků a světla a projevující se svým smršťováním a rozšiřováním. Právě v románu *Petrohrad* je prorůstání individuálního vědomí jednotlivých postav do vědomí „kosmického“ bezprostředně spojeno s pulsacemi románového prostoru, závisějšími na proměnách světla, barev a vibračních tónů. V následující ukázce z Bělého stati zaměřené na dobové přijímání antroposofie ve společnosti je tento pohyb metaforicky vyjádřen činností „srdečního systému“, který je zprostředkovatelem života každého organismu: „...стояла бы гипотеза пульсов... изучались бы ритмы пульсаций. вспышки света в глазах изучались бы к отношению к биению сердца; а законы давления крови – обуславливая искры в глазах, полагались бы основными законами света; свет сердечный и был бы тут светом; сердце наше, источник всех вспышек, полагалось бы за солнцем; и в солнце бы мы видели проекцию сердца; солнечная система вовне стояла бы перед нами проекцией кровеносной системы, а световые пучки были бы нам капиллярами. Совершалась бы проекция тела вне тела; и в макрокосме мы бы видели: бьющий пульсами организм [...] мир двигался бы импульсом огромного существа.“ (Белый 1917: 114)

Na závěr lze tedy říct, že zvukové, barevné a světelné projevy v Bělého tvorbě nejsou jen projevy čistě formálními, ale mají především hluboký metafyzický přesah. O důležitosti tohoto spisovatelova pokusu detailněji odhalit skrytou významovou tkáň skutečnosti svědčí i pasáž z jeho memoárově laděné stati „Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития“, kde mimo jiné sám osvětluje příčiny, které vedly k získání uměleckého pseudonymu „Běljy“: „Андрей Белый, вынашиваемый соловьевской квартирою, упражнялся с С. М. Соловьевым в гнозисе символического суждения: нечто... белое... Оттого-то ему и выбрали псевдоним Белый; формы упражнения были различны: детская игра, теософский гнозис цветного восприятия; суть под формами была та же; и даже тема перемены интереса в гнозисе от красного к белому связалась с особым впечатлением от библейского текста: Если дела ваши как багряное, как снег убелю.“ (Белый 1994: 425)

V Bělého esteticko-filozofických koncepcích, básnických a prozaických experimentech (básnické symfonie, experimentální próza) tak došlo k plnému vtělení a pravděpodobně i rozšíření Rimbaudova básnického experimentu. Básnictví tak přestalo být pouhým písemnictvím, ale získalo metafyzickou důležitost a stalo vrcholnou disciplínou uchopení skutečnosti neomezenými prostředky absolutního ducha a cestou k prozření. Díky němu proniká absolutní duch do „spícího lidského vědomí“. Moderní poezie zrušila protiklad mezi myšlenkou a tvarem, mezi duchem a hmotou, díky imaginaci bez hranic, které je možné „dotknout se, cítit její vůni, váhu, tvar i chut“, začala objevovat nevyčerpitelnou a neúprosnou sílu slova a naplnila slova magickým zvukem stejně jako v případech manter a zaříkad, rodí se dosud nevyslovený jazyk pracující všemi smysly, naplňující celý vesmír. Každé slovo dosáhlo svého magického smyslu, získalo své hmatatelné tělo a stalo se stvořením. Básník se tak sjednocením mnohosti a souzvukem zdánlivě nesouzvukných věcí podílí na vytváření jedinečné a univerzální absolutní harmonie.

ARTHUR RIMBAUD AND ANDREY BELY IN THE WHIRL OF VERBAL MAGIC

SUMMARY The study focuses on the inner sense of sounds and words in modern literature. Aesthetical experiments of A. Rimbaud and mainly of A. Bely were analysed with insights to psychoanalysis and mythological criticism. Theoretical approaches of C. G. Jung, J. Lacan, J. Kristeva and M. Eliade were applied to explain metaphysical understanding of words in modern poetic texts (poetry and experimental prose). The author of this study came to the conclusion that the work of art and essays of A. Bely dealing with symbolism, make Rimbaud's approach to poetic language deeper in connecting them with traditional metaphysical systems (gnosticism, ancient Greek philosophy) and antroposophy of R. Steiner, which has its roots in German idealistic and mystical philosophies.

LITERATURA

- / A. Белый и Иванов-Разумник: *Переписка*, 1998, Санкт-Петербург.
- / Baudelaire Ch., 1968, *Úvahy o některých současnících*, Praha.
- / Bělyj A., 1968, *Hvězda*, Praha.
- / Белый А., 1994, *Глоссолалия – поэма о звуке*, Томск.
- / Белый А., 1995, О религиозных переживаниях, *Литературное обозрение* № 4/5. Москва.
- / Белый А., 1994, *Символизм как миропонимание*, Москва.
- / Белый А., 1910, *Символизм*, Москва.
- / Белый А., 1966, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград.
- / Белый А. Р., 1917, *Штейнер и Гете в мировоззрении современности*, Москва.
- / Белый А., 1917, *Жезл Аарона (о слове в поэзии)*, Москва.
- / Eliade M., 1994, *Posvátné a profánní*, Praha.
- / Флоренский П. 1914, *Столы и утверждение истины*, Москва.
- / *Francouzský symbolizmus*, 1974, Praha.
- / Honzák R., 2009, *Chut' tónu, barva čísla; Synestezie – dar, o němž se moc nemluví. Smysly neoddělitelně propojené*, *Vesmír* 88, 2009/12, s. 780–782.
- / Jung C. G., 1994, *Duše moderního člověka*, Brno.
- / Lacan J., 2016, *Imaginárno a symbolično – Imaginaire et symbolique*, Praha.
- / Лосев А. Ф., 1927, *Диалектика художественной формы*, Москва.
- / Kristeva J., 1999, *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*, Praha.
- / Mallarmé S., 2002, *Souhlas noci I, II*, Brno.
- / Mitoseková Z., 2010, *Teorie literatury, Historický přehled*, Brno.
- / Rimbaud A., 1962, *Já je někdo jiný*, Praha.