

# SYNTÉZA ESTETIKY A HISTORIOSOFIE V KONTEXTU RUSKÉHO SYMBOLISMU

---

JAN VOREL

## THE SYNTHESIS OF THE AESTHETICS AND THE HISTORIOSOPHY IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN SYMBOLISM

**ABSTRACT** *The aim of the study is to point out the inner connections between aesthetic-philosophical concepts of the selected Russian symbolists and the historiosophy. In the aesthetic theories of D. S. Merezhkovsky and A. Bely we can find particular ideas that confirm their interest in the meaning of culture and civilization.*

**KEY WORDS** *Russian literary symbolism, theurgy, historiosophy, aesthetic-philosophical concepts, D. S. Merezhkovsky, A. Bely.*

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

Nejvýraznějším symptomem umění přelomu 19. a 20. století se stalo úsilí o překonání fragmentárního poznání a reflexe světa. To začalo hledat cesty k ideálnímu kulturnímu bohatství a k poznání skutečného smyslu života a vnitřní moudrosti. Tím se v kontextu celé kultury pokoušelo integrovat v jediný celek skryté síly, o jejichž duchovní život a vzájemnou komunikaci bylo ochuzeno a zploštěno materialistickými teoriemi vzniklými v průběhu předchozích desetiletí. Cílem moderního umění bylo tedy překonat stávající kulturní krizi, jejíž znamením byly ztráta hodnotové stability, sebeodcizení, vědomí skutečnosti plně destruktivních neživotných sil a stagnace tvořivého života, provést novou krystalizaci hodnot a postupně uvést do souladu a rovnováhy všechny prvky podílející se na vývoji kultury.

Stoupenci moderního umění tak zásadně odmítli materialistickou představu kultury jako „mechanického agregátu“ a nahlíželi 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 tlumočník, dešifrovatel? U vynikajících básníků není metafora, přirovnání nebo epiteton, jež by s matematickou přesností nezapadaly do skutečných okolností, protože tato přirovnání, metafora a epiteta jsou čerpána z nevyčerpatelných zásob univerzální analogie, neboť odjinud ani čerpána být nemohou.“ (Baudelaire 1968: 489–490)

K „ideální kultuře“ tedy měla vést cesta od analýzy k syntéze slučující a zevšeobecňující vše v organickou jednotu, v níž měly ve vzájemné komunikaci setrvat mytologie, teologie, metafyzika, umění, kritika, věda a exegeze. Tím se umění proměnilo v činnost, jíž vládne poetická a metafyzická intuice, umožňující poznat smysl všech věcí v jejich provázanosti a kontinuitě. Jen tak je schopné i okamžik všednodenní reality transformovat v symbol věčnosti a stálosti a vše jsoucí zniternit, prohloubit, přenést do ireality a zesílit energií vyšší významovosti a smyslu. Ve své myšlenkové pluralitě a polyfonii by tedy umění mělo mít pochopení pro vyšší životní hodnoty, individuální svobodu, umělecký a kulturní růst a propagovat ideál velkého syntetického díla podávajícího v jednotě materiální podstatu skutečnosti a její podstatu duchovní. Na základě tohoto syntetického přístupu je nakonec schopné na nejvyšším stupni svého vývoje extrahovat z pomíjejícího nehynoucí a trvalé, z časového věčné, ze subjektivního objektivní, ze života individua život celého vesmíru a tím chápat prostřednictvím uměleckých obrazů uchopujících materiální svět samotný smysl života vesmíru a všeho jsoucího.

Počátkem nového století dochází k výrazným změnám v esteticko-filozofickém konceptu symbolizmu, který lze slovy ruského filozofa V. S. Solovjova označit za symbolizmus teurgický. V základech tohoto pojetí se začal odrážet posun od subjektivně-individualistických k objektivisticko-idealistickým koncepcím chápání světa, kdy umění začalo být nazíráno jako jednota duchovní podstaty a materiální existence, a došlo tak k prohloubení myšlenky syntézy a plnohodnotná idea a krása začaly být vymezovány jako „svoboda dílčích částí v dokonalé jednotě celku“. Zásadní důraz začal být rovněž kladen na teurgickou podstatu umělecké tvorby, jejíž úkolem je komplexně přetvořit stávající modus bytí světa a člověka. V umělecké tvorbě je všemi možnými prostředky hledána její schopnost navázat komunikaci mezi profánním a sakrálním světem a prostřednictvím jeho vyšší tvořivé energie kvalitativně proměnit samotnou podstatu veškerého bytí.

Tyto umělecké koncepce měly vedle esteticko-filozofické sféry a sféry uměleckého vyjadřování, kde došlo k rozšíření poetických prostředků a k výraznému tíhnutí k lyrizaci umožňující

rekonstrukci autentické duchovní zkušenosti a plně sebevyjádření tvůrčího subjektu, také silný vliv na vytváření transkulturních syntéz a velmi zajímavých koncepcí, které propojovaly estetiku a historiosofii a vedly k pokusům o vytvoření celistvého obrazu světa v kontextu geneze lidské civilizace. Právě na některé z nich, které vznikly v kontextu ruského symbolismu se postupně zaměříme v této studii.

Nejvýrazněji se do této myšlenkové oblasti svou uměleckou a esejistickou tvorbou zapsal filozof, básník, prozaik, esejista a autor jednoho z prvních manifestů ruského symbolismu (*О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, 1893) **D. S. MEREŽKOVSKIJ (1865–1941)**. I když Merežkovského literární prvotina spadá do oblasti poezie, zdá se, že klíčem k pochopení jeho esteticko-filozofického systému je naopak jeho tvorba prozaická a esejistická. Jejím sjednocujícím motivem je, filozoficko-mystická cesta k celostnosti a psychologické plnosti člověka a civilizace, překonávající protiklad nebeského a pozemského a vedoucí k harmonické syntéze. Z tohoto hlediska tvoří naprostá většina jeho děl ucelený systém, v němž se zrcadlí koncepce mysticko-religiózní geneze světa a lidstva.

Důležitou roli zde hrají historické romány, dramata, a zejména pak nábožensko-filozofické a literární eseje. Osudy hrdinů Merežkovského historických románů a dramát (viz např. „historiosofická trilogie“ *Христос и Антихрист* [romány *Смерть богов. Юлиан Отступник*, 1896; *Воскресшие боги. Леонардо да Винчи*, 1901 a *Антихрист. Петр и Алексей*, 1905]) jsou bezprostřední výpovědí o hledání smyslu vývoje světa, pravdy, duchovní a hodnotové stability na pozadí střetu dvou historických a kulturních epoch. Snad nejlépe lze Merežkovského esteticko-filozofické postuláty objasnit na pozadí geneze a smyslu jeho již zmíněné historiosofické trilogie „*Kristus a Antikrist*“. Zde se tyto dvě protichůdné ideje stávají nejen alegoriemi křesťanství a pohanství, ale především symboly, jejichž význam lze nahlížet např. prizmatem Dostojevského filozofie jako přítomnost polárních principů člověko-božského a boholidského uvnitř lidské duše.

V myšlenkovém světě Merežkovského se do polárního vztahu dostaly dva v tehdejší ruském kulturním prostředí dominantní filozofické a estetické přístupy reprezentované F. Nietzschem a V. Solovjovem. První z nich hlásá překonání současného člověka a příchod nekonečně svobodného „nadčlověka“ – antikřesťana, který miluje pozemský život, žije podle zákonů Síly a Krásy a pro něhož je svět jen estetickým fenoménem. Druhý z nich chápe světový vývoj jako postupnou realizaci božské ideje, formuluje představu solovjovovské *Všejednoty* jako syntézu Pravdy, Dobra a Krásy a vidí genezi světa jako cestu k *bohočlověku*, představujícím konečné spojení matérie a ducha.

Sám autor během práce nad trilogií nahlíží na její smysl takto: „Когда я начинал трилогию [...] мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе и язычество – правда о земле и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но кончая, я уже знал, что соединение Христа с Антихристом – кощунственная ложь, что обе правды [...] уже соединены во Христе Иисусе [...] что в Нем Едином – не только совершенная, но и бесконечно совершаемая, бесконечно растущая истина, и не будет иной.“ (Мережковский 1914: 6)

V první části trilogie jsme svědky tragického úpadku antické kultury. Císař Julián (331–363), estét a hrdý aristokrat nietzscheniánského ražení se zoufale snaží zastavit a změnit chod historických událostí, fanaticky bojuje s demokratickým duchem rozmáhajícího se křesťanství a „plebejskou morálkou slabých“. Vznešený a hrdý antický svět nakonec zaniká a ustupuje nové

kulturní epoše, avšak v samotném závěru románu jedna z postav – Arsinoé, dříve vášnivá pohan-ka, poté křesťanka, která ani v jedné z obou filozofií nenachází úplnou pravdu o světě, se nakon-ec stává hlasatelkou nové pravdy o spojení obou protikladů a hlásá svou vizi znovuzrození anti-cké kultury. V románu tedy nedochází ke křivené harmonické syntéze dvou proti sobě stojících principů, ta je v podstatě nahrazena její nepravou podobou, neboť chaos, který plodí historické události, zrodí lživou podobu syntézy a obě pravdy ztrácejí svůj hlubinný smysl: vznešené pravdy jsou profanizovány, pohanství se touží stát pravzorem morálky a křesťanství, které je vtaženo do chodu pozemských věcí „Antikristova světa“, mění svoji podstatu, stává se jak součástí státního systému, postaveném na despotii, násilí a zradě, tak i vírou nerozlišeného a fanatického davu.

Naplněním proroctví je část druhá, kdy v souladu s myšlenkami Nietzscheho filozofie skutečně dochází k oživení antického ducha, znovunastolení kultu aristokratizmu a probuzení spícího lidského „Já“. Veškeré snahy o obrodu kultury však nakonec končí na hranicích svatě inkvizice. Stejně jako v předešlém románu je i zde z kompozičního a myšlenkového hlediska vše podřízeno střetu dvou extrémních protikladů. Svět „Antikrista“, krásy a zla je světem před- stavitelů církve a státu, světem dobových filozofů a světem geniálních umělců tvořících svá díla „mimo dobro a zlo“. Vše, co překonává morálku, patří bezvýhradně světu „Krásy“. Svět „Krista“ je v románu reprezentován temným, asketickým a fanatickým chápáním Kristova poselství, je- hož nositelem je světec a inkvizitor Savonarola.

Jedinou realizací ducha syntézy se v románu stává postava Leonarda da Vinci jako silně tvořivé osobnosti stojící nad zájmy náboženskými a politickými a nad všemi city a vášněmi. V ní se ukrývají „démoni krásy a poznání“ a pro ni umění vždy vítězí nad samotným životem. Idea syntézy těla i ducha, pohanského a křesťanského je nakonec přítomna ve vrcholných dílech Leonarda, kde spolu v nekonečné harmonii koexistují symboly pozemského a nebeského. Pro- střednictvím těchto uměleckých obrazů Merežkovskij zastává názor, že svět umění stojí vždy nad historickou realitou, neboť se v něm ukrývají proročké vize o skutečném směřování člově- ka. V závěru románu se však i ze samotného Leonarda stává všemi opuštěný a bezmocný stařec děsící se vlastní smrti.

Ve třetí části trilogie jsou proti sobě postaveni car Petr I. a jeho syn Alexej jako symboly ex- trémních principů formujících vývoj historie a kultury, ale i život jednotlivce. První z nich sym- bolizuje individuální vůli, racionalistický Západ a druhý „duch národa a světa“, „pravdu Krista“, které Merežkovskij ztotožňuje s církví a východní spiritualitou.<sup>1</sup> Zápas „otce“ a „syna“ je v sym- bolické rovině chápán jako zápas těchto dvou myšlenkových principů. První z nich nakonec vítězí, nicméně prostřednictvím Alexejovy předsmrtné vize promítá Merežkovskij do románu ideu syntézy obou principů v království „Třetího zákona“.

V celé své tvorbě literární, kritické a publicistické se Merežkovskij vždy dotýká nábožensko- filozofických otázek a vypracovává originální náboženská a filozofická učení, která jdou vždy ruku v ruce s jeho uměleckými a tvůrčími záměry. Sám nakonec cestu z krizového stavu kultury nachází v myšlence „obnoveného křesťanství“.

Ve svých nábožensko-filozofických traktátech a esejích Merežkovskij projevuje silný zájem o podobné otázky jako ve své historiosofické trilogii. Spolu se svou ženou, básnířkou

1 V tomto ohledu sehrála Merežkovského trilogie velmi důležitou roli ve vývoji esteticko-filozofického světa ruského symbolismu. Její myšlenkové stopy je možné později nalézt např. v koncepci románové trilo- gie „Východ – Západ“, „Epopoje Já“ ruského mlad-symbolisty Andreje Bělého.

Z. N. Gippiusovou vypracoval koncepci „nového religiózního vědomí“, často považovanou za „kulturně-náboženskou renesanci“, která stála v ostrém protikladu nejen k pozitivistické filozofii, ale i k evropské církevní tradici. Jádrem této koncepce je přesvědčení, že v dějinách lidstva a kultury dochází k několikerému zjevení „boží moci“. Ve Starém zákoně (zákoně Boha-otce) se boží moc zjevila jako pravda, v Novém zákoně (zákoně Boha-syna) jako láska a ve třetím – právě přicházejícím (zákoně Svatého Ducha) – se láska zjevuje jako svoboda a lidstvo pozná nové jméno „Přicházejícího“, jímž je „Osvoboditel“.

„Třetí zákon“ se měl stát „náboženstvím Svatého Ducha“, syntézou pohanství jako „pravdy o zemi“ a křesťanství jako „pravdy o nebi“. A právě tato syntéza dvou věčných pravd měla dopomoci poznání posvátného tajemství Svaté Trojice, kdy dojde k uzavření historického procesu, počátek se spojí s koncem a v duchu *Zjevení sv. Jana* budou nastoleny nové nebe a nová země. Duchovní historii lidstva nazíral Merežkovskij jako věčné střetávání dvou nedokonalých a neúplných principů, které sám nazývá „propastmi“, a to „propasti těla“, ztělesněné v pohanství a „propasti ducha“, již odpovídá křesťanská askeze. Překonání těchto dvou polarit bytí viděl v jejich syntéze skrze „duchovní revoluci“, kterou měla uskutečnit budoucí „nová církev“ – „Církev Třetího zákona“. V tomto smyslu Merežkovskij považoval také sám sebe za „proroka nového religiózního vědomí“ a jeho koncepce vlastně přímo respektovala hlavní zákony dialektiky, tj. konflikt teze a antiteze, z něhož se rodí idea syntézy tento konflikt přerůstající a vytvářející organický systém.

Hlavním cílem uvažování D. S. Merežkovského se tak stala představa nezbytné obnovy tradičního křesťanství. Své nábožensko-filozofické uvažování soustředil do tří zdánlivě odlišných, nakonec ovšem organicky propojených problémových sfér: problém pohlaví, problém svatého těla a problém sociální spravedlnosti, již je dosaženo cestou realizace křesťanství v životě společnosti. První sféry se Merežkovskij dotýká nejvíce ve své knize *Тайна трех* (1925).

Zde vykládá tajemství Jednoho – Boha Otce jako tajemství Božského Já-osoby. Tajemstvím dvou je vztah Já a ne-Já, přičemž, jak tvrdí Merežkovskij, ne-Já mne vylučuje, vraždí mne, nebo ničím já je. Výjimku zde představuje pohlaví, které chápe jako „vstupování jedné bytosti do druhé“, kdy se rodí nová bytost. V náboženské sféře takto Merežkovskij nahlíží na zrození Syna v Trojici. Tajemstvím Druhého je tedy Pohlaví a tajemstvím Tří je tajemství Svatého Ducha, nebo přesněji řečeno sjednocení Tří osob v Duchu, dosažená vyšší jednotou představující archetyp Božího Království.

Základem osobnosti je tedy podle Merežkovského cítit sám sebe ve svém těle, základem pohlaví cítit sám sebe v těle druhém a základem společnosti cítit sám sebe ve všech ostatních tělech. Merežkovského „dva budou jedno tělo“ se nevztahuje pouze na manželský svazek, ale především na nejvyšší jednotu (Božské společenství), která souvisí se třetí osobou Svaté Trojice – Svatým Duchem. Na základě jednoho z nejstarších biblických jazyků – aramejštiny, kde slovo *Ruha* označuje Ducha a je ženského rodu, a jednoho z tradovaných agrafů, kde Ježíš říká: „Má matka je Duch Svatý“, chápe nakonec Merežkovskij složení Svaté Trojice jako – Otec, Syn a Matka-Duch.<sup>2</sup>

Ideál Boha jako jednoty mužského a ženského principu tak nakonec Merežkovskij přenesl na své chápání člověka. Dokonalou lidskou bytostí, stejně jako V. Solovjovovi a později

2 Zde je ovšem nutné upozornit i na nepopíratelný vliv jiných, nicméně křesťanství blízkých náboženských systémů, jako např. gnosticismus.

N. Berďajevovi, je Merežkovskému představa androgyna, který překonává rozdělení člověka na dvě poloviny opačného pohlaví, což vedlo v dějinách lidstva k „úpadku osobnosti“ a stavu bytí, v němž se nachází současný člověk. Ruský filozof N. O. Losskij (1870–1965) ve svých *Dějinách ruské filozofie (Histoire de la philosophie russe des origines à 1950, Paříž 1954)* komentuje Merežkovského nábožensko-filozofické postuláty následovně: „Ideálem osoby je podle Merežkovského, stejně jako podle Solovjova a Berďajeva, androgyne. To jest spojení muže a ženy do jedné celistvé osoby. Takový názor však mohou akceptovat jen filozofové, kteří popírají substancialitu já. Takoví, kteří především neuznávají nadčasovost a nadprostorovost individuálního já. Já je díky své substancialitě individualita v doslovném smyslu slova. Je to bytost absolutně nedělitelná a nerozložitelná na dvě poloviny. Muž i žena jsou osoby nedokonalé jen v tom smyslu, že muž má duchovní vlastnosti, které obvykle ženy nemají, a naopak ženy mají duchovní vlastnosti, které obvykle nemají muži. Ideálem osoby je spojení mužských a ženských duchovních hodnotných vlastností. Lze jej zrealizovat zdárným rozvojem našeho já, nikoliv tedy nemožným a nesmyslným spojením dvou já v jedno já.“ (Losskij 2004: 531–532)

Představa Merežkovského o ideálu tak není netělesnou svatostí, ale naopak posvěcenou tělesností, kterou považuje za „Království Boží“, kde se uskutečňuje mystická jednota těla a ducha. Celá jeho religiózní filozofie je tedy založena na představě křesťanství jako „náboženství lásky a svobody“. V takto nově pojatém křesťanství musí naprosto vymizet mnišství a asketismus a na místo nich musí nastoupit umění, chápané jako tvorba mající posvátné a religiózní dimenze, umění, které už bude navěky považováno za integrální součást náboženství.<sup>3</sup> Stejně jako pro něho bylo konečným cílem vývoje lidské civilizace sjednocení těla a ducha, neméně vážnou podobou syntézy se stala syntéza náboženství a kultury. To samozřejmě souvisí i s jeho představami o budoucím ideálním uspořádání světa. Merežkovskij předpokládal, že budoucí křesťanství „Třetího zákona“ bude lidstvo sjednocujícího, ekumenického charakteru, tj. syntézou katolictví, protestantizmu a pravoslaví. V obou ruských revolucích a v tom, co s sebou přinesly, viděl ztělesnění „démonické síly Antikrista“, která se zakořenila v pravoslaví, samoděržaví a naplno rozkvetla v bolševizmu.<sup>4</sup>

Svou erudicí, tvůrčí originalitou a talentem patřil D. S. Merežkovskij k nejvýraznějším tvůrčím osobnostem ruského umění a filozofie konce 19. a počátku 20. století. Jako jeden z prvních jednoznačně zformuloval základní tvůrčí a myšlenkové principy ruského symboli-

3 Problematiky těla a ducha se Merežkovskij dotýká také ve svém proslulém traktátu *Толстоу и Достоевскому* (1905) zasvěcenému poselství tvorby a analýze tvůrčího a duchovního hledání těchto dvou autorů. Na tvorbu L. N. Tolstého pohlíží jako na „vizionářství těla“. Na tvorbu F. M. Dostojevského naopak jako na „vizionářství ducha“. Zde Merežkovskij, stejně jako ve své románové trilogii, hledá odpovědi na další směřování lidské civilizace. Jak Tolstoj, tak i Dostojevskij podle něho uhadují tajemství „nového zjevení“, přičemž v tušení jeho blízkého příchodu Tolstoj postihuje samotnou podstatu „tajemství těla“ a Dostojevskij zase naopak „tajemství ducha“. Merežkovskij nakonec straní tvůrčí a nábožensko-filozofické koncepci Dostojevského, který na své cestě k poznání tajemství ducha dochází až k samotné hranici, za níž na člověka čeká pochopení nejvyšších nábožensko-mystických tajemství bytí a vlastně i poslední stádium v poznání podstaty světa.

4 V roce 1920 Merežkovskij společně se svou manželkou opouští trvale Rusko a jistou dobu pobývá v Polsku, kde vystupuje s přednáškami, které jsou především ostrými výpady proti bolševizmu. Zároveň také jedná s představiteli polského politického života o zřízení ruských vojenských oddílů při polské armádě pro boj se Sověty. Po uzavření mírových smluv mezi oběma zeměmi nakonec rozčarován opouští Polsko a odjíždí do Francie, kde žije až do své smrti.

zmu a tím, že jej striktně vymezil proti dekadenci. Na jeho a Solovjovovu filozofii a uměleckou tvorbu pak bezprostředně navazují mlad-symbolisté v čele s A. Bělym, V. Ivanovem a A. Blokem. Do dějin ruské a světové literatury vstoupil podle mínění některých literárních vědců jako zakladatel nového žánru – historiosofického románu, za jehož přímé pokračovatele jsou považováni významní klasikové moderního evropského a experimentálního románu, jako např. J. Joyce, A. Bělyj, A. Remizov, T. Mann. Jeho próza je plná kulturních aluzí, mytologických podtextů a intelektuálních konstrukcí. Ačkoliv se navenek stala díky své formální a stylistické rovině poměrně dostupnou a srozumitelnou běžnému čtenáři, sám umělecký a myšlenkový svět autora zůstal vždy hermeticky uzavřený pro „nezasvěcenou“ část literárního publika. Díky Merežkovskému se v ruské literatuře počátku 20. století radikálně změnil status románu a jeho tvůrčí impulsy jsou zcela jednoznačně patrné třeba v románové tvorbě V. Brjusova, A. Bělého a M. Bulgakova. Spolu s V. Solovjovem a V. Rozanovem se Merežkovskij stal průkopníkem religiózně-filozofického přístupu k umění. Jeho umělecká a esejistická tvorba vešla v širokou známost i za hranicemi Ruska a vysokého ocenění se jí dostalo třeba ze strany S. Freuda, německých expresionistů a T. Manna.

Na Merežkovského myšlenkové koncepci v mnohém navazuje představitel mladší, tzv. turgické generace ruského symbolismu – **A. BĚLYJ (1880–1934)**. Je typem „kosmického básníka“, který je obdařen syntetickým pohledem, a existenciálním myslitelem, který v reálném světě dokáže vidět projevy tvořivého a nevyčerpatelně tvárného života, a také víru ve vytváření stále živějších a hodnotnějších vztahů mezi jednotlivostmi. V jeho esteticko-filozofických koncepcích je každý fenomén v minulosti, přítomnosti a budoucnosti nahlížen jako časový průsečík věčné existence, jako gesto duchovního růstu, trvání a vyššího života, na němž se nutně musí podílet každý jedinec. Tím vlastně ve své tvorbě aktualizuje myšlenku duchovně sjednoceného lidstva a světové sounáležitosti a chápe lidskou civilizaci v její genezi jako celostný organizmus.

Podobně jako Merežkovský vystavěl Bělyj své esteticko-filozofické koncepci na triadickém principu. Projevuje se to například už i v jeho chápání symbolizmu a symbolu. Umění je podle něho ve své nejhlubší podstatě vždy symbolické, jelikož představuje organické spojení dvou pořádků, pořádku jevu vnějšího světa a pořádku živoucího vědomí. Toto spojení je jednotou světa vnějšího a vnitřního. Jeho smysl je pak možné odkrýt v metafyzice a mystice jako ukazatelích cesty komplexního přetvoření lidské bytosti a objevení nových forem bytí. V důsledku toho chápe symbol jako interakci 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 ve vědomí člověka konečný symbolický obraz jako živoucí celek našeho bytí.

Také v předmluvě ke své „druhé“ – *Dramatické symfonii* poukazuje Bělyj upozorňuje na přítomnost tří koexistujících a vzájemně provázaných smyslů v tomto uměleckém díle: smyslu „hudebního“, „satirického“ a „ideově-symbolického“. Z jejich vzájemné souhry, spočívající v prolínání racionálního, emocionálního, logického, intuitivního, vědomého a nevědomého se teprve rodí „hlubinný symbolický obsah“ a symfonie se stává projevem „estetického uchopování světa v jediném tvůrčím procesu“. Každý takový obraz-téma v jeho básnických symfoniích je nositelem určité nálady, filozofického a náboženského smyslu. Bělého básnické symfonie („beethovenovské symfonické skladby“) jsou tak zásadně podmíněny myšlenkou duchovně rostoucího

a nově utvářeného života a plně v souladu s triadickou prezentací provázaných smyslů je ji tedy možné rozdělit na tři vzájemně se prostupující vrstvy či části. První – vstupní část je opodstatněna myšlenkou potřeby sjednotitelského úsilí vycházejícího z přímé reflexe světového dění. K ní přimyká v kontradikci druhá, která prezentuje dějiny jako defilé destruktivních sil vystupujících proti syntéze. Ve třetí naopak na scénu přicházejí pozitivní síly směřující k duchovnímu sebepřerůstání, osvobození lidstva ve znamení syntézy a integrity a významnou se zde stává myšlenka zrodu vyššího života v hlubinách poznávajícího ducha, který dává veškeré lidské činnosti jednotný smysl.<sup>5</sup> Takovým způsobem se v Bělého díle zhmotňuje „chrámový prostor“ a jeho tvorbu je možné, stejně jako třeba u českých symbolistů jako např. J. Zeyer a O. Březina, dát do souvislosti s vývojem evropské chrámové architektury, jejíž cílem bylo dát veškeré lidské činnosti jednotný smysl.

Snad nejlépe lze Bělého uvažování o genezi a smyslu lidské civilizace pochopit z kontextu jeho tvorby prozaické a v nemalé míře samozřejmě i jeho tvorby esejistické, které jsou samozřejmě vzájemně významově propojeny. Bělého tvorba, zejména pak tvorba prozaická tvoří ucelený organizmus, kde jednotlivé romány tvoří součást většího narativního celku, který sám nazývá *Epopejí JÁ*. Románové texty měly být reflexí určité výšece pohybu lidského vědomí, prožívajícího na zlomu epoch bezpočet katastrof a vleklých krizí, směrem k prvotní celostnosti. Do románového celku se tedy měly promítnout všechny nejdůležitější postuláty Bělého pojetí symbolizmu tak, aby vzniklé literární dílo bylo ve své podstatě prezentací určitého „modelu stavu vesmíru“ a uměleckou projekcí „skutečného vědomí tvůrčím způsobem přetvářející svět“.

Přiblížení k „pravdě“, a tedy i ke „skutečnému obrazu a stavu bytí světa“, je podle Bělého dáno postupným překonáním dvou extrémních projevů duševního života každého člověka (vnitřního, „mozkového“, rozumového života individua a života podvědomé živelnosti), izolovaných od skutečného obrazu vědomí. Toto překonání je myšleno jako tvůrčí propojení dvou krajností v třetí podobu bytí, která je prezentována jako jediný harmonický celek vytvářející vyšší ideality symbolizující dokonalou celostnost a plnost, kde se mystické snažení ducha individua spojuje s tvůrčí transformací reality. S tím souvisí i chápání symbolu jako způsobu „vyjádření ideální jednoty světa“, který znenadání přerůstá ve způsob či prostředek záchranu lidského vědomí cestou jeho úplné vnitřní proměny, zabraňující dezintegračním procesům, které otráasají nejhlubšími základy současné civilizace a kultury.

S těmito dvěma extrémními projevy duševního světa souvisí i problematika dialogu Východu a Západu jako dvou odlišných kulturních prostorů a sil symbolizujících rozvoj lidského ducha.<sup>6</sup> Jejich vymezení a konkrétní projevy jsou Bělým chápány mytologicky jako součásti

5 V souladu s tím se Bělýj samozřejmě zřetelně odvolává na myšlenkový svět Rudolfa Steinera, a to především na pojmy vymezující opět tři stádia vývoje lidského poznání: *imaginaci, intuici a inspiraci*, které ze Steinerova filozofického systému převzal a dále organicky rozvíjel v traktátu *О смысле познания* (1916). **Imaginace** znamená postupné sjednocení kritického myšlení vědy s dávno zapomenutým myšlením mytickým, snově obrazným v celostné pojetí obrazu, jehož doménou je fantazie. **Inspirace** je ve své podstatě sestupem do nejstarších a nejhlubších vrstev lidské duše a setkáním s jungovskými chápánymi praobrazy – archetypy sídlícími v podvědomí. Prostřednictvím **intuice** dochází ke konečné transformaci lidského vědomí ve „vědomí kosmické“. V tomto modu bytí se osobnost ocitá v jakémsi pomyslném středu světa. **Intuice** je tedy ve své podstatě iniciací subjektu, ontologickým přechodem z jednoho modu bytí do druhého. Jedinec umírá svému dětskému, profánnímu, neobrozenému životu, aby se tak znovu narodil pro novou, posvěcenou existenci a pro nový způsob bytí, který umožňuje dobrat se pravého poznání a sjednocení s bytím celku.

6 Na ruské filozofické půdě je tato myšlenka už od 19. století spjata s představami předních filozofů



vnitřního života jediného organismu, života vědomého, rozumového a života živelně kypícího a podvědomého. Výsledkem jeho snažení mělo být postižení vzájemného střetávání těchto dvou sil působících jak v rámci mikrokosmu, tak v rámci makrokosmu. To se promítlo především do jeho románů *Серебряный голубь* (1909) a *Петербург* (1916, 1922). V každém z myšlenkových světů obou románů je možné nalézt citelnou převahu jedné z těchto sil a od toho se také odvíjí a je tomu i podřízena veškerá dějová a významová struktura obou uměleckých děl. Jako svědectví řečeného lze uvést jednak část z Bělého dopisu Ivanovu-Razumnikovi z r. 1915, kdy již pobýval v Dornachu jako adept učení R. Steinera, ale také nevelkou pasáží z esejistického díla „*На перевале*“ (1918): „Такова моя постановка: *Серебряный голубь* – это Восток без Запада; и потому тут встает Люцифер (голубь с *ястребиным* клювом). *Петроград* – это Запад в России, т.е. Ариманическая Иллюзия, где механизм + голая абстракция логики создает мир Майи. (А. Белый и Иванов-Разумник: Переписка 1998: 57) [...] Два романа мои *Петербург* и *Серебряный голубь* рисуют два ужаса не держающей до конца жизни нашей: освобождение в бессердечной Главе и в безумстве сердечном.“ (Белый 1981: 500) Setkání s Rudolfem Steinerem a zasvěcení do antroposofie radikálně změnily uvažování Bělého o problému Východ – Západ. Zbavuje se pout nacionalistického chápání budoucí sjednocující kulturní mise Ruska, a jak sám říká, přestává být „občanem Ruska“ a stává se „občanem Evropy a světa“. Pojem Východ – Západ se mu náhle stává problémem rozvoje lidského nitra, problémem náboženského a mystického sebepoznání a sebevymezení člověka.

Ve své stati *На перевале* (1907) se Bělý pokouší symbolicky vyjádřit projevy těchto dvou extrémních situací, v nichž se lidský duch nalézá. „Cesta Východu“ představuje symbolické zastínění rozumu srdcem, které se šíří nekontrolovatelně jako oheň. V „cestě Západu“ sehrává dominantní roli mozek navěky uzavřený do vězení lebeční dutiny a nekonečně plodící řady pojmů bez skutečného, dynamického životního principu. V lidském vědomí se rodí pocit otroctví a snaha o jeho překonání. Úsilí překročit hranici utvářenou rozumem ovšem podle Bělého beznadějně ztroskotává na absenci kontemplativního způsobu nazírání na svět a bezprostředně vede k jeho postupnému rozpadu a zničení.

Obě cesty postupně ústí do nebytí, a tak z jejich tragické rozdvojenosti pro Bělého vyvstává vnitřní potřeba syntézy těchto dvou principů, kterou lze považovat za nejzávažnější životní krédo, do něhož byla soustředěna téměř veškerá jeho tvůrčí energie: „*Моя жизнь* – Восток в Западе или Запад в Востоке и рождение Христова Импульса в душе. Череп будет разбит: светлый Голубь пришествия спустится в отверстие наших разрывов: соединение головных и сердечных наук будет следствием схождения Голубя из-за мозга сквозь мозг на сердечный престол.“ (Белый 1981: 500, 501) Zmíněné romány tedy tvoří jeden organizmus – *Еропей* JÁ, *Еропей* Východ – *Запад*. V Bělého korespondenci a také třeba i v předmluvě k jeho prvnímu románu *Серебряный голубь*<sup>7</sup> vystupuje na povrch autorův záměr vytvořit trilogii,

a kulturologů o budoucí úloze Ruska jako země nacházející se na pomezí západní a východní civilizace, a tedy přirozeně prostředkující kontakt mezi nimi a v budoucnu harmonizující dva extrémní póly – vypjatý individualismus a racionalismus typický pro západní svět s živelností a kontemplativností světa východního. Sám Bělý vystupuje v r. 1917 v *Петроградские религиозно-философские společnosti* s referátem, který nese název Восток или Запад.

7 „Настоящая повесть есть первая часть задуманной трилогии *Восток или Запад*; в ней рассказан лишь эпизод из жизни сектантов; но эпизод этот имеет самостоятельное значение. Ввиду того, что большинство действующих лиц еще встретятся с читателем во второй части *Путники*, я счел воз-

jejíž třetí část povede ke konečné syntéze a harmonizaci dvou principů podílejících se na bytí světa a vytvoření „vyššího kosmického řádu“: „В *Серебряном Голубе* сознание героев, так сказать, без смысла и только бросается в *стихийность*, здесь [в роману *„Петербург“*, rozn. J. V.] сознание отрывается от стихийности. Вывод – печальный: в том и другом случае. В третьей части трилогии формула будет такова: сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее в стихиях себя, есть *жизнь подлинная*.“ (Белый и Иванов-Разумник: Переписка 1998: 39) Zůstalo však pouze u záměru; třetí část trilogie, která měla nést název *Невидимый Град*, nebyla v pravém slova smyslu nikdy vytvořena, a tudíž neexistuje jako kompaktní umělecké dílo mající atributy celistvé románové formy. Bělyj se nakonec omezil na vytvoření cyklu autobiograficky laděných děl s názvem *Моя жизнь*, jejíž první částí se stal i román *Котик Летаев* (1922), jako reflexe antroposofického „zříciho vědomí“.

Jak tedy měla třetí, syntetizující část trilogie, v níž mělo dojít ke konečnému růstu a scelení lidského ducha, vypadat? Samotný název díla může napovědět, že časoprostor, do kterého měl být román situován, patří do sféry sjednoceného ducha, kterou nelze postihnout základními smysly. Bělyj pravděpodobně ve své tvůrčí koncepci vycházel, stejně jako ve své stati o „kosmickém“ původu jazyka a zvuků (*Глоссолалия*), z antroposofických představ o dávné „pravlasti“, „ztraceném ráji“, prvním a zároveň posledním modu bytí, do kterého nakonec vstoupí vnitřně osvobozené a sjednocené lidstvo.

Pod vlivem Steinerových přednášek a meditací přejímá Bělyj pro své budoucí dílo také celou antroposofickou kosmogonii a představu o existenci tří různých těl v člověku: fyzického, éterického a astrálního. Právě uvědomění si prostředního z nich přináší to, co Bělyj nazýval „éterickým zřením“, „paměti o paměti“ a vede k poznání života jako celku a v něm ukrytých duchovních sil potřebných k transformaci a obrodě člověka a lidstva jako celku.

To pravděpodobně znamenalo také vážný obrat v Bělého tvůrčím úsilí, kdy dospívá k přesvědčení, že člověk představuje sám o sobě „malý vesmír“ a že tento pocit je nejintenzivnější v prožívání dítěte. Na rozdíl od předchozích částí trilogie se objektem Bělého zájmu stal již ne vnější svět (ruská provincie, městský labyrint), ale svět mystický, svět „neviditelného města“, labyrint duše, svět Já, interpretovaný v kategoriích Východ – Západ, kde dochází ke zrodu „Kristova impulsu“ v lidském nitru. Postupně se zde tak rodí představa „chrámu duše“ a jeho vnitřního prostoru, který je naplněn slovem chápaným jako celostný živý obraz vytvářející nový živoucí systém dovolující postihnout pravou podstatu bytí. Zvenčí je tento „chrám duše“ lemován opěrným sloupořadím, z nichž jedno představuje Východ (obraznost) a druhé Západ (rozumovou abstrakci). Uprostřed chrámu sídlí obojí sjednocující „živý obraz myšlenky“ (Sofie, Božská moudrost). Tento symbolický akt vstupu do chrámu je tedy podobně jako u Merežkovského nakonec nazírán jako moment finálního přerodu lidské civilizace.

Závěrem je tedy možné konstatovat, že tyto koncepce symbolizmu nejsou jen ryze estetickou teorií, ale zahrnují v sobě i širší významový eticko-filozofický a duchovní kontext. Ve svých esejistických a uměleckých dílech jak Merežkovskij, tak i Bělyj poukazují na nejzákladnější a neopomenutelný fakt celé své symbolistické estetiky, že prvním a zároveň i posledním cílem umění

---

можным закончить эту часть без упоминания о том, что случилось с действующими лицами повести – Катей, Матреной, Кудеяровым, – после того, как главное действующее лицо, Дарьяльский, покинул сектантов. [...] и в этом смысле голубей, изображенных мною, как секты, не существует; но они возможны со всеми своими безумными уклонами; в этом смысле голуби вполне реальны.“ (Белый 1981: 497).

je *celkové přetvoření života a kultury*. Primárním úkolem symbolismu je tedy pochopit a osvětlit nejhlubší protiklady a problémy současné kultury. Jednou z možných cest k tomuto pochopení je pohled na lidskou kulturu jako na jediný velký celek. Její jednotlivé vývojové etapy se svými charakteristickými projevy 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 sebevědomění a sebepoznání. Takový organický pohled na světové kulturní dědictví jako na hledání jedinečné „světlé linie“ v toku a nekonečném střídání jednotlivých kulturních epoch odkazuje k tomu, aby toto estetické a gnozeologické pojetí světa bylo chápáno jako specifická cesta za osvětlením záhad lidského pobytu ve světě.

---

### THE SYNTHESIS OF THE AESTHETICS AND THE HISTORIOSOPHY IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN SYMBOLISM

**SUMMARY** The study focuses on the effort to find inner connections between aesthetic-philosophical concepts of the Russian symbolism and the historiosophy. In the aesthetic theories and work of art of D. S. Merezhkovsky and A. Bely we can find particular ideas that confirm their interest in the meaning of culture and civilization. For them, art became a philosophic-mystic way to completeness and psychological fullness of human and civilization, where they realized “Solovjovian” idea of synthesis. Their work of art makes a complex system, reflecting the concept of mystic-religious genesis of world and humankind. The real symbolist art is based on reading and understanding the words, images and symbols so that it could overcome the antinomy of “cosmic reality” and “seemingly real world”. The necessary thing was to understand the essence of words as a unity of sound, existence and bearer of sense. The word-symbol made it possible to estimate hidden powers of universe, to recognize the richness of the world, to see the most minor event as a “gesture of eternity” and to discover “the secret of spiritual growth and unity”. Thanks to that the art stepped into new relationships with universe and the art imagery became one of methods of cognition.

---

### LITERATURA

- / Baudelaire Ch., 1968, *Úvahy o některých současnících*, Praha.
- / Белый А., 1981, *Петербург*, Москва.
- / Белый А., 1989, *Серебряный голубь*, Москва.
- / Белый А., 1994, *Символизм как миропонимание*, Москва.
- / Verdajev N., 2000, *Filozofie svobody (Původ zla a smysl dějin)*, Olomouc.
- / Чистякова Е. И., 1990, Эстетическое христианство Андрея Белого, „*Вопросы философии*“, 11/, с. 85–90.
- / Losskij N. O., 2004, *Dějiny ruské filozofie*, Velehrad – Roma.
- / 1998, А. Белый и Иванов-Разумник: *Переписка*, Санкт-Петербург.

- / Мережковский Д. С., 1914, *Полное собрание сочинений*, Москва.
- / Никитина Л. Н., 1997, *Вопросы философии и культурологии*, Нижегородск.
- / Papoušek V., 2012, Slovník a vize (Reprezentace universa a univerzality v řeči symbolistů), „WORLD LITERATURE STUDIES, Časopis pro výskum svetovej literatúry“, 4, 1, s. 43–53.
- / Řezníčková L., 2004, *Moderna a historismus*, Praha.
- / Steiner R., 1999, *Anthroposofie: úvod do anthroposofického světového názoru*, Svatý Kopeček u Olomouce.