

Dohnal, Josef

Vnější a vnitřní realita

In: Dohnal, Josef. *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 46-66

ISBN 9788021059436

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124562>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

Kapitola pátá

Vnější a vnitřní realita

*Odchýlení od instinktu a postavení
do protikladu vůči instinktu vytváří vědomí.*

Jung, C. G.: Životní obrat. In: Duše moderního člověka. Brno 1994, s. 93.

Je možno tvrdit, že přelom XIX. a XX. století je obdobím, ve kterém dochází k relativně silnému zlomu v důrazu na jedince, na jeho zatížení odpovědností za své vlastní bytí, za existenci v podmínkách, které jsou stále komplexnější a stavějí člověka do kontextu i konfrontace s takovým množstvím vnějších jevů, jako nikdy předtím. Jedinec je stále svobodnější, má možnost cestovat, dostávají se k němu informace z celého světa, a to v podobě značně objektivní a v době několika minut, maximálně hodin poté, co byla informace zachycena informačními zdroji. Mění se charakter výroby a tayloristicky pojímaná specializace a dávková distribuce pracovního procesu mezi řetězec lidí, z nichž každý vykonává maximálně racionálně jen jednu specifickou část pracovního procesu, činí z člověka, který vnímá rostoucí komplexitu, jen drobnou část celku. Rozměry celku ve vnímání člověka rostou, jen obtížně lze však tento celek v jeho úplnosti racionálně obsáhnout. Vlastní rozměry člověka se naopak zmenšují – oproti narůstajícímu celku se může jedinec jevit jako malý, nesamostatný. Jen titán by byl schopen poměřovat se se světem. Je však člověk přelomu století titán? Jak člověk v této době vnímá svět kolem sebe a svoji roli v něm? Jsou svět kolem něho a svět v něm v rovnováze?

Pokusme se tedy v první řadě alespoň zčásti zjistit, jak právě tyto okolnosti ovlivnily koncepci člověka a jeho vidění světa a sebe samého v něm tehdy, když se toto pojetí „lomilo“ do konkrétních uměleckých děl. Pokusme se současně pohlédnout na to, jaké teoretické principy ovlivňovaly dobové myšlení a jak a v jakých podobách se odrážely i v literární teorii, resp. ve filozofii, která byla v ruském prostředí s danými otázkami vždy velmi těsně spjata.

Zdá se, že základní otázkou v této souvislosti bude legitimní dotaz na to, jak člověk vnímá svět, který ho obklopuje, a své místo v něm. A jak tomuto pohledu na svět odpovídá umění. Jaké místo tedy má umění při snaze člověka pochopit, obsáhnout to, co pro něho tvoří realitu, do níž je zasazen, jejíž součástí tvoří?

Bylo by jistě možné využít na tomto místě jako výchozího momentu racionalistické pojetí člověka a světa, a to především tak, jak je prezentuje ve svých dílech např. Hyppolite Taine. Jeho triáda, která člověka „určuje“ (a spoluurčuje

je tak charakter umění, které je pro něho typické), pracuje jako se základními prvky s rasou, prostředím a dějinnou chvílí⁵⁸. Vyšel tedy z toho, že do ducha člověka se „otiskuje“ vnější prostředí natolik silně, že určuje i charakter umění, které z dané umělcovy duše tryská.

Tato koncepce tak frekventovaná v 60.-80. letech XIX. století a tuto dobu pak ještě poměrně dlouho přetrvávající, jako by činila z jedince pouhý „výplod“, loutku v rukou faktorů, které on sám nedokáže dostatečně efektivně a silně ovlivnit. Do jisté míry tak lze chápat i zaměření naturalistické literatury, která právě o tyto faktory opřela své pojmání člověka a jeho místa ve světě; člověk jako aktivní a samostatný jedinec se stal jakousi hříčkou v rukou sil stojících mimo něho, která má pranepatrný vliv na to, co se s ní samotnou a se světem kolem ní děje. Třebaže proti Taineovu pojetí záhy vystoupil jeho krajan E. Hennequin⁵⁹, nepodařilo se mu dosáhnout stejné autoritativnosti. Důležité však je, že oproti absolutnímu ovlivnění zvnějšku vnesl do chápání uměleckého díla a tvůrčího procesu individuální prvek, jedinečnou lidskou osobnost a její niterné dispozice nikoli jako něco, co vzniká mechanicky vlivem vnějšího prostředí, ale díky jedincovým psychickým dispozicím. Sama Taineova triáda jako opravdová součinnost tří různých faktorů byla pak definitivně zpochybněna v polovině XX. století.⁶⁰

Přelom století chápe člověka a umění stejně jako roli umělce v mnoha případech již jinak. Taineovo spíše mechanistické pojetí je postupně překonáváno, daleko větší míra samostatnosti, kterou umělec dostává, mu dává možnost vymanit se z podřízenosti, v níž se v dobovém racionalistickém chápání umělecké tvorby nacházel.

V ruské literatuře to byl především symbolismus, který člověka a svět kolem něho pojal jako cosi, co se prolíná s „jinou“ realitou. Akim Volynskij ve své stati Декадентство и символизм z roku 1900 píše: „Люди ... бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще неясных настроений.“⁶¹

58 TAINÉ, H.: Dějiny anglické literatury. Úvod. In: TAINÉ, H.: Studie o dějinách a umění. Praha 1978, s. 96. Tamtéž potvrzuje myšlenku o tom, že je „...literární dílo...kopii okolních mravů a znakem duševního stavu.“ (Tamtéž, s. 89) vyslovenou již ve Filosofii umění: „Umělecké dílo jest vymezeno jistým celkem, totiž všeobecným stavem ducha a mravů okolí.“ Viz: TAINÉ, H.: Filosofie umění, Praha 1913, s. 47.

59 Do češtiny přeloženo např. HENNEQUIN, E.: Vědecká kritika. Praha 1897.

60 „Tainova slavná triáda – *race, milieu a moment* – vedla v praxi k výlučnému zkoumání prostředí. Rasa je neznámou konstantou a Taine s ní nakládá velmi volně. Je to často pouze předpokládaný ‚národní charakter‘ či anglický nebo francouzský ‚duch‘. moment se může rozpustit v pojmu prostředí. Časový rozdíl znamená pouze odlišné prostředí, avšak skutečný problém analýzy se objeví, až když se pokusíme o analýzu termínu ‚prostředí‘.“ WELLEK, R., WARREN, A.: Teorie literatury. Olomouc 1996, s. 147.

61 ВОЛЫНСКИЙ, А.: Декадентство и символизм. В: Бопьба за идеализм. Санкт-Петербург

Velice výstižně popisuje situaci, která se před jedincem otevírá ve chvíli, kdy chápe, že dosud platný, racionalisticky vytvořený model světa začíná vykazovat vážné trhliny, D. S. Merežkovskij: „Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного темного океана, лежащего за пределами нашего познания. ... Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, – лицо к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от странного холода, веющего из бездны.“⁶²

Stejný (nebo velice podobný) pocit ústící do nových postupů v umění však není pochopitelně výhradní záležitostí ruské literatury. Velmi podobné jsou i postuláty, se kterými přichází do německé literatury tzv. expresionistická generace, která sehrála svoji roli především v průběhu druhé dekády XX. století. Nebudeme si postojů německých expresionistů všímat podrobně, zastavíme se snad jen u vyjádření obsaženého v doslovu k antologii expresionistických povídek německých autorů. Autor doslovu, Thomas Rietzschel, o generačním pocitu expresionistů píše v souvislosti s jedním z nich, Bennem, toto: „Für Benn war Rönne⁶³ ‚der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit verhalten konnte, aber auch keine mehr erfassen, der nur noch das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ichs und der Persönlichkeit kannte, das fortwährend Gebrochene des inneren Seins‘. Der Schriftsteller kann den Arzt Rönne, dessen Identitätsverlust und Etfremdungserlebnis nicht erklärend ‚beschreiben‘ denn niemals steht er über seiner Figur; Benn macht Aussagen, Selbstaussagen, und Rönne ist das Medium, ein figuriertes Ich, eine durchsichtige Maske. Der Erzähler will das Geschehen weder objektivieren noch kausal verknüpfen, ihm genügt die Spiegelung eines assoziativen Gedankenspektrums.“⁶⁴

V poměrně krátké době poté, co byly zformulovány základní teoretické postuláty racionalistické teorie umění, tak přichází na řadu pojetí jiné, odlišné nejen co do svého názoru na pozici člověka ve světě, ale i na tvořivou podstatu umění. Proti Taineovu „modelu“ tří základních faktorů, které utvářejí člověka

1900. Citováno podle: BARAŃSKI, Z., LITWINOW, J.: Rosyjskie kierunki literackie przelomu 19 i 20 wieku. Warszawa 1982, s. 14.

62 Мережковский, Д. С.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Санкт-Петербург, 1893. Citováno podle: BARAŃSKI, Z., LITWINOW, J.: Rosyjskie kierunki literackie przelomu 19 i 20 wieku. Warszawa 1982, s. 10–11.

63 Postava Bennových próz, lékař – J. D.

64 RIETSCHEL, T.: Nachwort. In: Sekunde duch Hirn. 21 expressionistische Erzähler. Leipzig 1982, s. 346.

i jako umělce a předurčují charakter umělecké tvorby⁶⁵ se pomalu začíná vyjevovat právě ono „ležící za hranicemi našeho poznání“. Dosáhnout na tuto vrstvu však již není možno racionalisticky, resp. tak, jak by to odpovídalo scientistickému pojetí, ve kterém jsou zákonitosti přírodních věd stejně jako metodologie jejich poznávání mechanicky přenášený na oblast humanitních věd.⁶⁶ Dotknout se jí je možno pouze tajemným aktem založeným v iracionálně pojímané kontemplaci symbolů jako reprezentantů tajuplné lidské zkušenosti se světem; takové akty niterného poznání jsou nepoznatelné pomocí kategorií logiky, ale jsou založeny na signálech pro subjekt vnímatelných za aktivní spoluúčasti intuice a jakési hlubinné síly v člověku samotném; síly, která ho však svým významem, svým původem i svým objemem jakoby přesahuje, již není mocen a není schopen ji aktivně ovlivňovat, natož určovat.⁶⁷ Nadchází tedy doba, ve které není nic natolik pevné, aby to bylo schopno člověka „ukotvit“, dát mu jakousi jistotu, po které však touží a kterou potřebuje.

65 V této souvislosti snad nelze nezmínit transparentní příklad, který Taine používá ve *Filosofii umění*: „...nešťastí, která zasmušují obecnstvo (tj. lidi kolem autora – pozn. J. D.), zasmušují také umělce. Poněvadž jest jednou hlavou ze stáda, podléhá příhodám stáda. Na příklad, jsou-li vpády barbarské, mory, hlady, pohromy všeho druhu, táhnoucí se po staletí a rozšířené po celé zemi, bylo by třeba zázraku, ba set zázraků, aby všeobecná záplava přešla kolem něho, aniž by ho zasáhla. Právě naopak jest pravděpodobno, ano jisto, že bude mít svůj podíl v obecných úpravách, že bude ruinován, tepán, zraněn, odveden do zajetí jako jiní, že jeho žena, děti, příbuzní, přátelé budou sdíletí obecný los, že bude trpěti a obávati se o ně jako o sebe. V tomto stálém přívalu osobních útrap stane se méně veselým, je-li veselým, a smutnějším, je-li smutným. ... Denní pozorování staví mu před oči pouze obrazy malomyslnosti a smutku, žebráky, hladové, zbořený most, který se více neopravuje, opuštěné předměstí, které se rozpadává, pole ladem ležící, zčernalé zdi spáleného domu. Všecky tyto dojmy vnikají do něho od prvního roku jeho života až do posledního a zhoršují neustále jeho melancholii, která v něm vzniká z jeho vlastních útrap. Zhoršují ji tím více, čím hlubším jest umělcem.. Neboť to, co činí ho umělcem, jest, že vystihuje v předmětech podstatný charakter a vynikající rysy; ostatní lidé vidí pouze částky, on postřehuje celek a ducha. A poněvadž zde jest vynikajícím charakterem smutek, vidí těž smutek ve věcech. Ba co více, tímto nadbytkem obraznosti a tímto pudem přeháněti, kterýž jest mu vlastní, on ho zveličuje, žene ku krajnosti, prosycuje se jím a prosycuje jím svá díla, tak že obyčejně vidí a líčí věci barvami ještě černějšími, než by to učinili jeho současníci“ TAINE, H.: *Filosofie umění*, Praha 1913, s. 52–54.

66 „Individuální a kulturně sociální život člověka je scientismem pojat jednoznačně ahistoricky, v podstatě jako každá jiná ‚přírodnina‘, tedy synchronně, nikoli diachronně. Tak se člověk jako problém a objekt výzkumu stává sám sobě nepochopitelný. Přestává být svěbytným individuem, nadaným autoreflexí a včleněným do smysluplných struktur určité historické doby, kultury a civilizace. Podle scientismu je naopak myslitelné úzce vázanou na biologický substrát (popř. na jinou obdobnou strukturu), který ho jednoznačně a neodvolatelně determinuje.“ VIEWEGH, J.: *Psychologie umělecké literatury*. Brno 1999, s. 26.

67 Je příznačné, že s tímto širokým pojetím možnosti lidského poznání i pomocí intuice přichází nejdříve umění a až po něm je reflektuje i věda, konkrétně psychologie. Sféra umění tu prokazuje podivuhodný předstih před racionálním vědou. Možná je to i díky tomu, že kulturní sféra jako celek má za svůj vlastně jediný předmět člověka ve všech projevech jeho bytí, zatímco věda se silně zaměřuje na metodologii poznání a v zájmu její „čistoty“ pak raději lpí na svých metodologických zásadách více, než by bylo záhodno; dělá to možná i proto, aby nemusela před některými komplexními jevy přiznat svoji značnou bezmoc racionálně a systematicky postihnout jejich komplexitu.

Je možno tvrdit, že pregnantně vyjádřil pozici člověka ve světě a hledání „záchytného bodu“ pro jeho niternou integritu J. Mukařovský, když napsal: „Romantismus, ačkoliv se stejně jako moderní umění bouřil proti skutečnosti empirické, měl ... k skutečnosti, nezávislé na člověku a jeho poměru ke světu, přístup prostřednictvím individua, jehož svobodná vůle, sociálními konvencemi neomezená, se mu jevila jako přímé svědectví o existenci této reality, jejíž je člověk součástí; realismus naproti tomu se sice vzdal individua jako záruky existence této skutečnosti, ale našel záruku novou v přesvědčení o přesné paralelnosti skutečnosti empirické a materiální. Moderní umění převzalo sice z období realistického nedůvěru v záruku prvou, romantickou, ale ve vývojovém protikladu zamítlo i záruku druhou, přijímanou realismem.“⁶⁸

To, co obě teorie spojuje, je však jistá míra pasivity, která je v obou případech individuu přisuzována⁶⁹: v prvním případě proto, že vliv vnějšího prostředí není člověk v podstatě schopen ovlivnit a do svého nitra tento vliv promítá jako cosi dominujícího nad jeho vnitřním světem a jeho „tíhnutím“, ve druhém případě pak zřejmě proto, že iracionální stránky lidského bytí leží mimo kontrolu, kterou je člověk schopen nad svým „já“ vykonávat, ba dokonce jako by nebyl schopen ani všechny vrstvy svého „já“ znát.

Člověk se tak stává na jistou dobu bytostí bez pevných základů, o něž by se mohl opřít při reflexi své pozice ve světě a vůči světu, ale i při reflexi světa jako takového. To, s čím se musí vyrovnávat, se mu začíná rozestupovat na dvě reality – na tu, která ho obklopuje zevně, „vnější realitu“, a na tu, která existuje v něm, „vnitřní realitu“. A před ním vyvstává potřeba nějak je usouvztažnit, nalézt východiska, která by mu umožnila opřít se o cosi, co by bylo pevné a platné. Máme za to, že v literatuře se tato tendence projevovala především ve snaze analyzovat jak vnější tak vnitřní realitu, poznat ji a „pochopit“. Otázkou se stává, který z obou analyzovaných okruhů bude v literárních dílech více „odhalován“, kterému bude věnováno více pozornosti a bude spisovateli akcentován.

Literatura, resp. její autoři, pochopitelně nestavějí „na zelené louce“. Mohou se ohlédnout na celou novodobou historii literatury a hledat v ní inspirativní zdroje pro svoji tvorbu. Zdá se, že nejbližší jim mohl být romantismus (odtud i termín novoromantismus, se kterým se někdy setkáváme⁷⁰), a to o to

68 MUKAŘOVSKÝ, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: Mukařovský, J.: Kapitoly z české poetiky. Praha 1948, s. 292–293.

69 Tuto skutečnost konstatuje jinými slovy i Vladimír Solovjev, když říká: „Ať je rozdíl nebo dokonce protichůdnost mezi idealistickou metafyzikou a pozitivním pohledem současných přírodovědců jakkoliv velký, v jednom se shodují: u jedněch i u druhých člověk nehraje žádnou roli.“ Viz: SOLOVJEV, V.: Na cestě k pravé filosofii. In: SOLOVJEV, V.: Idea nadčlověka. Olomouc 1997, s. 23.

70 Viz např. KŠICOVÁ, D.: Poéma za romantismu a novoromantismu. (Česko-ruské paralely.) Brno 1983. Autorka vymezuje pojem novoromantismu takto: „Novoromantismus chápeme

silněji, že literární historický vývoj od ukončení výsostně romantického období končícího v ruské literatuře na přelomu 30. a 40. let XIX. století prošel mimořádně plodnou etapou tzv. naturalní školy a obdobím kritického realismu korunovaného jak tvorbou F. M. Dostojevského a I. S. Turgeněva (u něho především některé z lyrizujících povídek a pak poslední období jeho tvorby, zejména *Básně v próze*). Zdá se, že to základní, co se odehrává a co bychom mohli pravděpodobně považovat za jakýsi pomyslný mezník oddělující spíše mimetický kritický realismus a naturalismus od spíše nemimetického směřování všeho toho, co se zahrnuje do pojmu novoromantismus – a zčásti i pro ještě širší pojem moderna – je právě změněný pohled na svět: intenzivní směřování do nitra literární postavy by možná mohlo být považováno za jeden z vhodných distinktivních rysů těchto dvou zásadně se navzájem vymezujících tendencí. Je-li za teoretika ruského symbolismu považován V. Solovjov (zmiňuje ho v tomto ohledu i D. Kšicová), který beze sporu sehrál ve formování teoretických názorů mnoha ruských symbolistů významnou roli, pak stačí připomenout si jeho slova vyslovená v polemice s Němcem Hellenbachem: „Nežije samotné tělo, ale žije v něm a prostřednictvím něho duše, která je utváří. Tím spíše nemůže tělo samo myslet nebo uvědomovat si. Proto je nutné uznat, že vědomí a osobnost, vědomý a osobní život, nejsou dílem organického těla, ale dílem či projevem duše skrze nebo prostřednictvím těla.“⁷¹

V. Solovjov si, zdá se, uvědomuje zásadní dilema někde jinde: „Podstata ... tkví v nepoměru mezi subjektivním významem člověka jako nositelem (subjektem) veškerého poznání, veškeré myšlenky, a to znamená veškeré pravdy a jeho objektivní nicotností, díky které vlastně danou pravdu hledá a poznává.“⁷² Ruský filozof tuto myšlenku dále rozvádí a uvádí pozoruhodnou tezi,

shodně s polskou a západní slavistikou jako pojem širší, spojující některými rysy dekadenci, symbolismus, impresionismus a secesi. Je to umělecký proud nabývající v jednotlivých typech umění a v jednotlivých národních společenstvích různých forem. Jednotlivým prvkem v něm jsou základní filozofické a estetické kategorie, na nichž se podíleli nejvýznamnější idealističtí představitelé filozofie života Artur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche a v Rusku Vladimír Solovjov. Neoromantismus je sice spjat se svým základním zdrojem – romantismem, nezapře však ani genetické rysy, jimiž jej poznamenal nejen kritický realismus, ale i naturalismus.“ (Tamtéž, s. 10). Již v tomto vymezení však můžeme nalézt určitý rozpor: jestliže je novoromantismus založen na idealistických základech, jaká bude jeho míra ovlivnění kritickým realismem a naturalismem, když ty byly založeny naopak především na základech získaných vědou v rámci přírodních věd, resp. na půdě filozofie v rámci pozitivismu. Zdá se nám naopak, že kritický realismus a naturalismus jsou přirozenými zdroji natolik, nakolik se od nich novoromantismus snaží odlišit tak, že si všímá těch dimenzí zobrazovaného, k nimž se kritický realismus a naturalismus nemohly podle svých kritiků dostatečně vyslovovat. Stačí, když si připomeneme Zolova slova o tom, že „hrdinou“ naturalistické prózy je popis – viz jeho eseje *O románu* i např. předmluva k románu Tereza Raquinová.

71 SOLOVJOV, V.: Na cestě k pravé filosofii. In: SOLOVJOV, V.: *Idea nadčlověka*. Olomouc 1997, s. 37.

72 SOLOVJOV, V.: Na cestě k pravé filosofii. In: SOLOVJOV, V.: *Idea nadčlověka*. Olomouc 1997, s. 26.

kteřá přenáší spor filozofii na pole společného zájmu: „Z pohledu idealismu a materialismu zůstává vnitřní život člověka jako subjektu, který poznává pravdu, ponechán sám sobě stejně jako jeho vnější postavení a osud, protože tentýž člověk je součástí přírody – mezi prvním a druhým neexistuje žádný vzájemný vztah a spojení, a to znamená, že jak smysl lidské existence, tak i smysl přírody zůstávají zahaleny tajemstvím, protože smysl (ratio) spočívá především ve *vzájemném vztahu* a vnitřním spojení mezi předměty (kurzíva: V. S.).“⁷³ Má-li umění člověku pomáhat mimo jiné i poznávat svůj svět, nalézá V. Solovjov určitou možnost, cestu, perspektivu: „Pochopit smysl světa – to znamená pochopit především vnitřní a nezbytný vztah (λογος, ratio) mezi dvěma termíny opravdového poznání – mezi poznávajícím člověkem a poznávanou přírodou.“⁷⁴ Máme za to, že ve výrocích V. Solovjova proráží to, co vede k jistému zlomu v optice, kterou umění volí a která předurčuje odhraničování se moderních uměleckých směrů od mimetického umění realismu a naturalismu: zatímco předmětem umění byl v první řadě onen vnější svět (svět přírody, lidí obklopujících subjekt), nyní začíná být v daleko větší míře vyzdvihován a tematizován právě subjekt s jeho vnitřním světem, s jeho duševnem, duší, citem, vědomím... V prostoupení obou těchto světů se otevírá nová syntéza, možná nabízející novou, úplnější „pravdu“.

Znamenalo to nahlížet na oba tyto možné světy bez předsudků a bez předem formulovaných závěrů, jakoby novými očima. Při takovém pohledu však začínalo být jasné, že řada dříve platných postulátů a na jejich základě aplikovaných pohledů na literaturu (a možná i na umění jako celek), zejména pak těch, které byly charakteristické pro druhou polovinu XIX. století s jeho racionalismem a scientistickou tendencí, pozbude zčásti či zcela své platnosti. Objevuje se potřeba jakéhosi jiného, změněného pohledu, který však musí vycházet na jinou úroveň komplexnosti a systémovosti. Právě takový pohled jako by nabízel pojetí, se kterým přichází už do jisté míry C. G. Jung a po něm později i P. Teilhard de Chardin – pojetí, uchopující „lidskou realitu“ jinak než realitu do objevení se lidského prvku: „Na Zemi průlomem polidštění pronikla s fylem antropoidů vlna komplexnosti a vědomí do oblasti ve vesmíru úplně nové: do oblasti reflexe. ... Lidstvo se jako nejmladší dítě vývoje mohlo celou ostatní biosférou prosadit tak rychle a konečně ji i překrýt jen proto, že dospělo k reflexi a umělo tedy neomezeně shromažďovat a mezi sebou podpírat prvky, z nichž se skládá.“⁷⁵ Prvek reflektujícího subjektu a jeho plné začlenění do oblasti poznávání zřejmě podstatnou měrou mění svět –

73 SOLOVJOV, V.: Na cestě k pravé filosofii. In: SOLOVJOV, V.: Idea nadčlověka. Olomouc 1997, s. 26.

74 Tamtéž, s. 27.

75 TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. (Lidstvo jako zoologická skupina – její struktura a vývojové směry). Praha 1993, s. 61, 63.

cokoli vnímaného už není jen „věcí o sobě“, ale i „věcí pro vnímající subjekt“. Třebaže nejrůznější vědní obory, najmě psychologie a sociologie, vyvinuly širokou škálu metod umožňujících alespoň zčásti poznat „mechanismy“ reflexe vnějšího světa subjektem i mechanismy sebereflexe, pořád platí, že umění je dalším a možná dosud nedostatečně ceněným nástrojem, který by umožňoval poznávání toho, jakými zákonitostmi se reflexe řídí. „Protikladnost přírody a kultury, obecného a jedinečného, objektivního a subjektivního nemusí být vyhocena do neřešitelného rozdílu. Musíme ovšem upustit od pojetí nadvlády ‚jedině vědeckého‘ přístupu a přijmout např. umění jako rovnocenného partnera...“⁷⁶

Vzhledem k rostoucí složitosti společenské organizace, rozvíjení pocitu odcizování se mezi člověkem a přírodou i s ohledem na to, že metodologie společenských věd teprve dozrává, je možná přelom XIX. a XX. století prvním obdobím, ve kterém dochází i k zesílenému vnímání odlišností mezi jednoduchými vjemy na straně jedné a složitou komplexní reflexí na straně druhé – to vše by mohlo vést k aktualizaci vnímání existence jakéhosi rozdílu mezi vnější a vnitřní realitou. Možná bychom určitý náznak tohoto „rozestupování“ jednotné reality mohli do jisté míry vysledovat i u F. Nietzsche, toho, kdo výrazně ovlivnil atmosféru konce XIX. století právě „zaklínadlem“ označujícím změnu – přehodnocení všech hodnot; a nositelem hodnot, primárním hodnotitelem je člověk:

„Věru, těžko lze dokázati všechno jsoucno, a těžko mu rozvázati jazyk. Rcete mi, bratří moji, zdaž nejpodivnější ze všech věcí není ještě nejlépe dokázána?

Ano, toto já a tohoto já rozpor a zmatek hovoří o svém jsoucnu ještě nejpoctivěji: to tvořící, chtějící, hodnotící já, jež jest měrou a hodnotou věcí.

A toto nejpoctivější jsoucno, já – to hovoří o těle a chce ještě tělo, i když básní a blouzní a když třeba třepetá zlámanými křídly.

Učí se stále poctivěji hovořiti, ono já: a čím více se učí, tím více nalézá slov a poct pro tělo a zemi.“⁷⁷

Umění jako celek – ale i literatura jako jeho část – na přelomu XIX. a XX. století sehrávají důležitou roli při sondování toho, co a nakolik sehrává podstatnou roli – a také jak a díky čemu. Zdá se, že pro literaturu začíná být charakteristickým přímý, nepřikrášlený pohled strhávající dřívější klišé, jakési masky, za kterými se obě reality skrývaly. O této tendenci snad můžeme hovořit jako o *demaskování*; pod tímto termínem bychom mohli rozumět snahu zbavit se nánosu stereotypů charakteristických pro umění dřívější doby, nalézt základní hodnoty, o něž je možno se opřít, zbavit se hodnot, které pozbyly své platnosti a ukázaly se nespolehlivými, a to stejně jako rozkolísání, relativizaci

76 VIEWEGH, J.: Psychologie umělecké literatury, Brno 1999, s. 38.

77 NIETZSCHE, F.: Tak pravil Zarathustra. Olomouc 1992, s. 25.

mnoha dosavadních pravd, snahu kriticky je zkoumat, případně je zprovodit ze světa jako neodpovídající dobové úrovni poznání.

Pro přelom století tedy, zdá se, platí, že jako by se tu v nové síle a s jakýmsi obnoveným patosem obnovovalo prvotní oddělení subjektu a objektu, oddělení spočívající v tom, že z subjekt začíná internalizovat vnější svět a v daleko větší míře než kdykoli předtím si začíná uvědomovat svůj vnitřní svět. Paralelně s tím probíhá i opačný postup, kdy subjekt díky vnitřnímu rozpolezení, jakémusi postoji posuzuje, hodnotí ve vztahu k němu vnější realitu. Centrem „dění“ se v každém případě stává jedincovo nitro: „Die Intention des russischen Realismus, ein möglichst universales Modell der gesellschaftlichen Realität zu schaffen, teilten die Symbolisten nicht. Für sie war die soziale Welt nur als Teil eines größeren Weltzusammenhanges denkbar, der konkrete, sozialhistorisch determinierte Mensch wurde zum Anlaß, um über den Menschen an sich, den ‚Mikrokosmos‘ des Subjektiven nachzudenken.“⁷⁸

C. G. Jung se o této problematice vyjadřuje jako o základním momentu sebeuvědomění člověka: „Všechny prasněty před člověkem existovaly fyzicky. Byly nesmírným, bezejmenným děním, ale nebylo to žádné určité bytí, neboť ještě neexistovala ona minimální koncentrace zároveň existujícího psychična, která vyřkla slovo, jež vyvázilo celé stvoření: *Toto je svět a toto jsem já*. Teprve to byl první den světa, první východ slunce po prapůvodní temnotě, když onen komplex schopný vědomí, syn temnoty, já, oddělil poznáním subjekt od objektu a tím světu i sobě pomohl k určitému bytí, neboť světu i sobě samému dal hlas i jméno.“⁷⁹

Velice podobně jako Jung vidí vztah jedince a obklopujícího ho vnějšího světa i Nikolaj Berďajev, a to tehdy, když hovoří o historii: „Мы не можем понять исключительно объектной истории. Нам нужна внутренняя, глубинная, таинственная связь с историческим объектом. Нужно чтобы не только объект был историчен, но чтобы и субъект был историчен, чтобы субъект исторического познания в себе ощущал и в себе раскрывал ‚историческое‘. ... Каждый человек по своей внутренней природе есть некий великий мир, – микрокосм, в котором отражается и пребывает весь реальный мир и все великие исторические эпохи; он не представляет собой какой-то отрывок вселенной, в котором заключен этот маленький кусочек, он являет собой некоторый великий мир, который может быть по состоянию сознания данного человека еще закрытым, но, по мере расширения и просветления его сознания, внутренне раскрывается.“⁸⁰

78 EBERT, Ch.: Nachwort. In: *Jenseits der Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus*. Leipzig 1981, s. 392.

79 JUNG, C. G.: *Člověk a duše*. Praha 1995, s. 148–149.

80 БЕРДЯЕВ, Н.: *Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы*. Берлин 1923, с. 30–31.

Akcentuje se tak jakési dvojbyť člověka: první bytí v reálném světě, který ho obklopuje, druhé pak bytí sama v sobě, respektive sama se sebou, se svým niterným světem, který je jen zčásti závislý na okolním světě, zatímco mnohé další vlastnosti a atributy tohoto niterného světa jako by se vynořovaly odkudsi z vlastního nitra, těch sfér, které individuu nejsou známy a jejichž existence ho překvapuje, ne-li děsí. Podobně jako Mukařovský, i A. A. Hansen-Löve ve své monografii věnované ruskému symbolismu zjišťuje, že charakteristickým rysem symbolismu začíná být rozpolcení zakládající se na různém přidělování hodnot: „Dem Zweifel am Wert der diesseitigen Alltagswelt (und ihrer Ausdrucksformen – inklusive der traditionellen Kunst) steht also der Zweifel an der Evidenz der anderen, jenseitigen Welt und einer in ihr gelungenen Vereinigung gegenüber. Wie oft in solchen Fällen schlägt der ethisch-moralische, religiös-mystische, ästhetisch-künstlerische Maximalismus (...) um in die Gegenhaltung des Amoralismus, Blasphemismus, Antiästhetizismus, Nihilismus.“⁸¹

Bylo by neodpovídající tvrdit, že přelom století fakt existence vnitřního světa člověka objevuje; zacílení na něj včlenil do svého „arzenálu“ vědomě poprvé sentimentalismus a toto prvenství mu nelze v žádném případě upřít stejně jako to, že zachycení vnitřního světa hrdinů se od této epochy stalo jednou ze základních součástí zobrazení literárních postav, a to jak v úrovni přímé či nepřímé, např. v rámci tzv. tajné psychologie, jež je zmiňována např. v souvislosti s I. S. Turgeněvem. Pro ruskou literaturu je pak zájem o vnitřní svět hrdiny či hrdinů literárních děl tradičně něčím, co jí dává sílu, náboj i naléhavost, které jsou pro ni charakteristické.

A přece se dá tvrdit, že přelom XIX. a XX. století je jiný. Právě výše zmíněný výrok Mukařovského ukazuje, v čem tato odlišnost spočívá: je jí jiné pojetí individua. Jedinec jako předmět zobrazení v literárním díle už v mnohém není oním „vynikajícím“, odlišujícím se čímsi mimořádným od ostatních, vyčnívajícím nad ně, jak tomu mohlo být v romantismu; není už ale ani „typem“, individuálním ztělesněním typických vlastností, které do sebe vbírá pro to, aby mohl přesněji reprezentovat obecné tendence často tak, jak to odpovídá Taineovým předpokladům a jak tomu bývalo v realistických či později do jisté míry i v naturalistických prózách. Jedinec jako hlavní postava je v literárních dílech přelomu XIX. a XX. století daleko více představitelem „sebe sama“, tj. autoři se často nesnaží zdůrazňovat žádný z dříve akcentovaných významů. Dalo by se snad s jistou dávkou nepřesnosti říci, že individuální osudy hrdinů literárních děl se stávají daleko spíše předmětem zobrazení v konfrontaci s Taineovými

81 HANSEN-LÖVE, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band I: Diabolischer Symbolismus. Wien 1989, s. 69.

základními předpoklady. Nejsou jejich „výsledkem“, jsou tím, kdo tyto předpoklady zkouší, zakouší, vyrovnává se s nimi i se jim vzpouzí.

V procesu střetávání se se silami, které jedince formují či deformují, jako by literatura přelomu století (a když to říkáme, máme vždy na mysli především a hlavně ruskou literaturu přelomu XIX. a XX. století, byť v mnoha ohledech totéž platí i pro ostatní evropské literatury, které však zůstávají mimo rámec našeho pohledu) hledala základní rámec svého bytí, svůj aktuální význam. Dalo by se možná říci, že na přelomu století nabývá zvláštního významu ona tzv. gogolovská linie v ruské literatuře, která jako by tušila, že základní drama, rozpor se odehrává v lidské duši, v ní že je zdroj rozporů, které se pak projevují navenek. Říkat, že vnější prostředí, jeho tlak na jedince může k aktualizaci vnitřního rozpolcení přispívat, by asi bylo nošením dříví do lesa dávno známých fakt.⁸² Tradiční předmět zobrazení tedy začíná dostávat novou kvalitu, začíná vyjadřovat nové „souřadnice“, ve kterých je jedinec vnímán, stejně jako nové fenomény, s nimiž je konfrontován.

Najednou jako by se postupně objevoval celý nový svět, o kterém člověk nevěděl s dostatek. Vnitřní svět do této doby byl sice „uvnitř člověka“, ale obrážel především to, co člověka obklopovalo, dotvářel ono vnější vnitřním postojem, pochopením či nepochopením, hodnotovým soudem. Literatura se však najednou propracovává k poznání toho, že spojitost mezi vnějším a vnitřním světem je nejistá, nepevná a že mezi nimi nepanuje žádný rozpoznatelný či předem definovatelný spoj či vztah. Namísto vnější reality lidského bytí se však předmětem zájmu stává právě vnitřní realita specificky lidské reflexe bytí ve vnější realitě a svého vnitřního světa zároveň, tedy vnímání světa, psychično. Tady nalézá literatura bohatý zdroj nového tematického zaměření, možnost dostávat se blíže ke dřeni lidství jako takového, šanci na uchopení nových faktorů lidské existence. Toho, co je již jen a jen lidské, hluboce niterné – a navíc většinou jen nejasně tušené a téměř nepoznané do okamžiku, kdy se naplno projeví. „Místo divé zvěři, řítícím se skalám a přetékájícím vodstvům je nyní člověk vystaven elementárním silám své duše. Psychično je velmoc, která

82 I. Pospíšil, který v jedné ze svých publikací sleduje vývoj fenoménu šílenství v ruské literatuře, konstatuje v závěru kapitoly věnované F. M. Dostojevskému a zejména jeho Bratrům Karamazovovým dvě skutečnosti, které lze považovat za odpovídající i našemu vidění: „Šílenství je projevem nesouladu člověka a lidí, člověka a světa, disharmonie, která vede k rozkladu osobnosti. ... Šílenství jako svorník osudů všech tří bratrů je znakem nesnesitelnosti tohoto světa. Kategorie šílenství tak u Dostojevského nachází vyústění – plánovaný *Život velkého bráshnika* (*Жизнь великого грешника*), který měl obsahovat autorovu niternou zpověď, kde chtěl vyjádřit svůj smutek po tom, co proudí (...), již nestihl napsat. Kategorie šílenství tak po dlouhé dráze od polohy individuálně psychologické a sociální (rané dílo) přes polohu sociální zkušenosti (přechodné období) dospěla k symbolu niterného života a kosmického dění: mikrokosmos lidské duše se vžil do makrokosmu „nového nebe a nové země““. Viz: POSPÍŠIL, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře XIX. a XX. století. Brno 1995, s. 102–103.

všechny mocnosti světa mnohonásobně převyšuje. Osvícenství, jež odbožštilo přírodu a lidské instituce, přehlédlo onoho *boha strachu*, který v duši sídlí.⁸³

Zatímco dříve byla vnitřní realita tedy vnímána spíše jako jakýsi „produkt“, za reakci na vnější podněty přicházející z vnějšího světa do jedincova nitra, objevuje se pozvolna před zraky fascinovaných přihlížejících nová realita, totiž jedincovo nitro obsahující úžasné množství informací, o kterých nikdo neví, „kde se tam vzaly a berou“. Literatura díky tomu, že je při studiu lidského nitra podstatně dále než tehdejší psychologie, tehdy předjímá to, k čemu psychologie dospěje až později. Znamená to pro ni, že se nemá o co pevného, určitého opírat. Že je na poznávání onoho nového do značné míry sama. Musí jí stačit její nástroje – intuice, pozorování, introspekce a individuální „nadupřímnost“ samotných autorů; a pak ještě jazyk, nástroj pracující s kategorizací, kdy každé slovo je vlastně zobecněním. Všechny tyto nástroje jsou však vágní, nepřesné, neodpovídající. neodpovídají možná ani významu a objemu toho, s čím se literatura cítí být konfrontována, totiž nového obrazu světa.⁸⁴

Tento obraz světa je výrazně duální, konfliktní, rozporný. Literatura přelomu století evidentně tuší to, co mnohem později formuloval podstatně přesněji opět C. G. Jung: „Konflikt mezi přírodou a duchem je obraz paradoxní duševní podstaty.. Tato podstata má fyzický i duševní aspekt, který se jeví jako rozpor, protože my koneckonců podstatu duševna nechápeme. Vždycky, když chce lidský rozum vypovídat o něčem, co v podstatě nechápe a co ani pochopit nemůže, musí, pokud je poctivý, dospět k rozporu, musí to nepochopitelné rozštěpit v protiklady, aby to mohl do jisté míry poznat. Konflikt mezi fyzickým a duchovním aspektem jen dokazuje, že psychično je koneckonců cosi nepostizitelného. Nepochybně je to naše jediná bezprostřední zkušenost. Všechno, co zakouším, je psychická zkušenost. ... všechny mé smyslové vjemy, které mi vnucují svět neproniknutelných věcí naplňujících prostor, jsou psychické obrazy, které jako jediné představují mou bezprostřední zkušenost, neboť tyto obrazy samy jsou bezprostředním objektem mého vědomí. Ano, moje psyche pozměňuje a zkresluje skutečnost do té míry, že k tomu, abych mohl určit, co jsou věci mimo mě, potřebuji umělé pomůcky ... V jádru vzato jsme zahaleni do psychických obrazů do té míry, že vůbec nemůžeme proniknout k podstatě věcí kolem nás. Všechno, co jsme kdy schopni vědět, skládá se z psychické lát-

83 JUNG, C. G.: *Člověk a duše*. Praha 1995, s. 125.

84 O řadu let později napsal C. G. Jung: „V mém obraze světa má své místo veliký vnějšek a stejně tak veliké nitro. A mezi těmito dvěma póly podle mě stojí člověk, který se obrací hned k jednomu, hned k druhému, aby podle temperamentu a založení považoval za absolutní pravdu tu vnějšek, tu zase nitro, a podle toho vždycky jedno pro druhé popíral nebo obětoval.“ JUNG, C. G.: *Protiklad Freud a Jung*. In: JUNG, C. G.: *Duše moderního člověka*, Brno 1994, s. 31.

ky. Psyche je nejreálnější bytostí, poněvadž je tím, co jediné je bezprostřední. Na tuto realitu se psycholog může odvolávat, totiž na realitu *psychična*.⁸⁵

Mění se, zdá se, i hierarchie obou realit. Zatímco dříve byla vnější realita rozhodně prvotní, základní, opěrnou, významotvornou, tento poměr jako by se začínal obracet. Může být, že romantismus a neoromantismus se liší právě tímto poměrem k vnější a vnitřní realitě. Romantický hrdina a jeho pocit mají svůj základ ve vnější realitě, formulují se *v relaci* s ní jako *reakce* literárního hrdiny na okolní svět (viz výše uvedený názor Mukařovského). Na přelomu století jako by toto *reaktivní* pojetí vnitřního světa člověka nepostačovalo, být nemízí. To nejdráždivější na celé této změně totiž je, že „uvnitř člověka“, v jeho vnitřním světě bylo nalezeno *cosi*, co tam zcela objektivně *je*, co se však brání tomu, aby bylo nejen uchopeno, ale i beze zbytku pochopeno, co však vnější realitu v nitru člověka přetváří, dává jí jiný tvar, je při této přeměně *aktivní* složkou.

To literaturu – její autory i teoretiky – nesmírně provokuje a nutí je to hledat, jak ono tušené, pocítované včlenit do toho obrazu světa, který literatura jako součást obecné kultury vytváří. Hledá tedy na jedné straně (a je to úkolem autorů) možnosti vyjádření toho, jaký vliv má v lidském jedinci, to jest *vnitřní napětí*, jednak ale také zachycení, sdělení faktu tohoto do té doby jen snad tušeného fenoménu, jeho *literární komunikaci*. Komunikovat o tomto procesu je však možno pouze prostřednictvím jazyka jakožto fenoménu naindividuálního, tedy do značné míry *racionalizováním*.⁸⁶ Ruku v ruce s tím pak jde i další pro dané období charakteristická tendence – prostřednictvím teoretických statí odůvodnit, to znamená opět *racionalizovat*, takovému mezi *vnější a vnitřní* rozdělené vnímání světa subjektem tohoto vnímání, individuem. Rozpor mezi potřebou racionalizace na straně jedné a obtížnou uchopitelností individuálního vnitřního světa, který se vši silou racionalizaci vzpírá, se tak stává jedním ze základních příznakových rysů literární teorie i praxe přelomu XIX. a XX. století.

Znamená to ovšem radikální změnu v pohledu na mnoho skutečností, se kterými se musí literatura vyrovnávat; mění se pohled na literárního hrdinu a jeho místo v reálném světě, mění se práce s časem a prostorem, mění se základní hodnoty, které artefakty zprostředkují, mění se do jisté míry i role umění ve společnosti a mění se i způsob vyjadřování umění vlastní. Není jisté náhodou, že významnými změnami v této době prochází nejen literatura, ale i malířství a hudba, které jako by rovněž rezignovaly na racionálnost a homogennost vnější reality a špely k jejich zpochybnění či popření.

85 JUNG, C. G.: Základní problém současné psychologie. In: JUNG, C. G.: Duše moderního člověka, Brno 1994, s. 23.

86 PECHAR, J.: Dynamická struktura osobnosti. In: PECHAR, J.: Prostor imaginace. Praha 1992, s. XIX.

Pro samu ruskou literaturu pak nastává období, které bychom mohli možná charakterizovat jako čas bez jasně daného teleologického zaměření. Lze se domnívat, že dochází k reakci na společenské změny zahájené především zrušením nevolnictví v roce 1861, posílené rozsáhlým národnickým hnutím v první polovině 70. let a konečně hodnotovým otřesem, kterým bylo zavraždění Alexandra II. v roce 1881 jako vyvrcholení řady dalších teroristických akcí charakterizujících rychlý vývoj v části ruské společnosti od tradičních patriarchálních hodnot k jiným hodnotovým systémům⁸⁷; zatímco patriarchální, na spojení pravoslaví a samoděržaví založený hodnotový systém byl zažit, nic nového nemělo v Rusku pevný základ a nutně muselo být vnímáno jako cosi zneklidňujícího a znejistujícího. Neúspěch národních a následná vlna teroristických činů jakoby však popřely možnost rychlého nahrazení dřívějšího řádu jakýmsi řádem novým. Rozkolísanost společenských i individuálních hodnot se odrazila i v ruské literatuře, která byla po značně dlouhou dobu programově orientována na přejímání role jakéhosi „svědomí“ Ruska; byla nositelkou etického kréda, podporovatelkou i utvrzovatelkou jeho základních pilířů a byla současně i tím, kdo tyto hodnoty odůvodňoval teoreticky a prakticky je šířil. Ruská literatura jako by začínala být v této své funkci laxnější, jako by sama ztrácela zájem o tuto roli a jako by se obracela spíše k reflexi oněch „vnějších“ událostí jako by pátrala po jejich hlubším smyslu, důvodech a po tom, jaké změny s sebou vlastně přinášejí.

Díky této reflexi mizejí poměrně rychle z ruské literatury didaktizující tendence à la L. N. Tolstoj, jehož autorita je sice stále velmi vysoká, ale do značné míry již osamocená. Nejhlubavější ruští spisovatelé se odvracejí od obecně sociálních témat a začínají se v mnohem větší míře než dříve zajímat o obecnější otázky lidského bytí. Dokladem mohou být jejich díla, v nichž se častěji než dříve dostává čtenář mimo ruské prostředí, oslabování sociálně kritické tendence, nižší míra podílu na vytváření „společenského mínění“. Do popředí se dostává reflektování „komornějších“ témat z oblasti spíše individuálního než společenského života; zdá se, že základními díly, která ovlivnila obecnější směřování, se stávají Dostojevského *Bratři Karamazovi* a *Běsi*, svoji roli určitě sehrály i Turgeněvy romány, především *Otcové a děti* a *Novina*, ve kterých dochází k přesunu těžiště zobrazení ze společenského do soukromého života.

Mění se i pohled na člověka zobrazovaného v oněch literárních dílech. Kruciólní význam v tomto ohledu má zajisté Dostojevského pohled na své hrdiny, zejména pak ovšem jeho *Zápisky z podzemí*. Namísto polarity principů dobra a zla vyjevovaných v odlišných hrdinech, uskupeních či společen-

87 V. G. Korolenko v souvislosti s tímto atentátem ve své vzpomínkové knize *Historie mého vrstevníka* poznamenal: „...tato obrovská rána, zasazená s jakousi nevyhnutelnou, osudovou zaskupeností, bude mít nedozírné následky. A především – oboustranné oběti.“ In: KOROLENKO, V. G.: *Historie mého vrstevníka*. Praha 1976, s. 215.

ských poměrech, zaměřuje literatura svoji pozornost na niternou dvojakost těchto fenoménů; dobro a zlo, krása a ohavnost, láska a nenávisť, pomoc a boj se tak nestávají principy, jejichž boj probíhá především na povrchu, zevně a nereprezentují ho vzájemně odlišení představitelé, ale přenáší se do nitra týchž postav: z vnějšího konfliktu se postupně stále častěji stává konflikt niterný, podstatně složitější a člověka, který je schopen si ho uvědomovat, rozdírající v jeho autenticitě podstatně více než kdykoliv předtím. Poznání, že rozpory nejsou vlastností vnějšího prostředí a společenských sil, ale že s možná ještě větší naléhavostí a rozdíravěji zasahují přímo do vědomí a sebeuvědomění jedinců jako by začínalo být hlavním tematizovaným principem. Že tato změna nebyla jednoduchá a že nebyla zdaleka jednoznačně vnímána jako krok vpřed, o tom může svědčit dobová kritika a polemiky, které se kolem významných děl nejznámějších autorů objevovaly téměř pravidelně. Značný význam měly i povídky V. M. Garšina, svérázného pokračovatele F. M. Dostojevského, který niterným stavům svých hrdinů věnoval značnou pozornost; za jakýsi vrchol jeho tvorby v tomto ohledu bychom asi mohli považovat povídku *Noč*.

Vnitřní rozpornost samotných artefaktů i jejich teoretického reflektování jak v kritice tak teoretických spisech se proto zdá být přirozeným důsledkem procesu hledání nových možností zobrazení dosud nezobrazovaného. Rozpornost pak je pocítována i uvnitř fenoménů, které by bylo možno chápat jako souborné pojmy, kategorie sloužící k uchopení literární materie. Doložit to lze například na tím, jak v jedné z velmi komplexních prací o ruském symbolismu A. A. Hansen-Löve hovoří o diabolickém symbolismu, přičemž adjektivum diabolický volí právě kvůli zdůraznění imanentní rozpornosti, již ve sledovaných dílech nachází: „Während also auf der diskursiven Ebene des Gedichts mit den (rhetorischen) Mitteln der Scheinsprache die Scheinposition diesseitigen Lebens und Schaffens realisiert wird, soll auf der Ebene der Lautäquivalenzen, der metrisch-rhythmischen Suggestion, der Anagramme und Paronymien ein relativ diffuser, indefiniter, abstrakter, fiktionaler Bereich aufgebaut werden, der den trügerischen Widerschein und Abglanz der jenseitigen Welt andeutungsweise und rudimentär vermittelt.“⁸⁸ Hansen-Lö-

88 HANSEN-LÖVE, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band. Wien 1989, S. 70. Autor při hledání jednotlivých rysů dochází mimo jiné k závěru, že např. v díle mladého Brjusova má své místo tzv. Individual-Expressionismus (tamtéž, S. 62); pátrá-li pak po kořenech potřeby takového sebevyjádření, nalézá je mj. v Brjusovově pojetí vztahu k realitě: „Человек, как личность, *отделен* от других, как бы неодолимыми преградами. ... Мир есть мое представление. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания – ничего больше и никогда больше.“ (БРЮСОВ, В. Я.: Собрание сочинений, т. 6. Статьи и рецензии 1893–1923. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea. Москва 1975. Citováno podle: HANSEN-LÖVE, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band. Wien 1989, S. 63.)

ve tu reflektuje pro symbolismus charakteristickou tendenci vztahovat ono nepoznané v lidském nitru k čemusi „vyššímu“, k nezemskému světu, s nímž ve vzácných okamžicích může umělec a jeho duše obcovat, ale tento fakt můžeme interpretovat jako tendenci nalézt faktor, který by smrtelného jedince přesahoval, umožňoval nalézt cosi trvalejšího, tedy např. to, co pro jinou větev znamenají jungovské archetypy. I Hansen-Löve si je tedy vědom tendence tematizovat vnitřní svět subjektu a přenášet těžiště zobrazovaného právě na něj, anebo alespoň zdůraznit rozpor mezi vnitřní a vnější stránkou světa člověka tak, jak je reflektována v literárních artefaktech dané doby.

* * *

Zdá se nám tedy, že jedním ze základních úkolů, pokud ne úkolem prioritním pro toho, kdo chce literaturu tohoto období studovat, se stává potřeba zabývat se otázkou lomu vnější „objektivní“ reality do „subjektivní“ reality vnitřní.

Poměrně zajímavou možností pro to nabízejí poznatky psychologie, vědy, která na přelomu XIX. a XX. století prožívá intenzivní vývoj a pro kterou je v té době asi klíčovým momentem právě zahlédání do nejhlubších sfér lidského nitra v zrovna se konstituujícím psychoanalytickém přístupu. Nejde ani tak o to, nakolik jsou autoři či teoretikové se základními teoretickými východisky tohoto psychologického směru seznámeni, jako spíš o to, nakolik paralelní může zájem obou směřovat k témuž předmětu, resp. zda a jak mohou literární vědě při jejím zkoumání literárních děl tohoto období být psychologické a psychoanalytické poznatky pomůckou pro hlubší pochopení některých jejich čistě uměleckých kvalit.

Vodítkem pro hledání souvislostí v tomto směru mohou být i některé ne zrovna sporadické zmínky, které o souvislostech mezi uměleckou tvorbou a některými psychoanalytickými poznatky či metodami nachází sám zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud, a to jak např. již ve svých Přednáškách k úvodu do psychoanalýzy⁸⁹, kde se dotýká principů vzniku uměleckého díla, tak ve svých

89 Asi nejčastěji citovaným Freudovým výrokem na toto téma je následující pasáž z jeho XXIII. přednášky nazvané *Cesty k tvorbě symptomů*: „Existuje totiž i zpětná cesta od fantazie k realitě, a to je – umění. Umělec je také v podstatě člověk introvertovaný, který nemá daleko k neuróze. Je tísněn nadměrně silnými pudovými potřebami, chtěl by si získat čest, moc, bohatství, slávu a lásku žen; k tomu, aby tohoto ukojení dosáhl, chybějí mu však prostředky. Proto se jako každý jiný neukojený odvrací od skutečnosti a přenáší všechn svůj zájem i svoje libido na výtvoř svého fantazijního života, které splňují jeho touhy, a od nichž by ovšem mohla vést cesta k neuróze. Musí se bezpochyby sejít mnoho příčin, aby se toto nestalo celkovým vyústěním jeho vývoje; je známo, jak právě umělci často trpívají částečným ochromením své výkonnosti způsobeným neurózami. Pravděpodobně je v jejich konstituci silná schopnost k sublimaci a jistá pohyblivost oněch vytěsnění, která rozhodují o výsledku konfliktu. Zpětnou cestu k realitě nachází umělec způsobem, který se pokusím charakterizovat. Není samozřejmě jediný, kdo žije ve fantazii. Hraníční říše fantazie se těší obecnému lidskému uznání a každý strádající očekává odtud zmírnění a útěchu. Ale pro neumělce je čerpání slasti ze zdrojů fantazie velmi omezeno. Neúprosnost

statích o konkrétních umělcích a uměleckých dílech, z nichž nejnámější jsou práce o Leonardu da Vinci a F. M. Dostojevském. Souhrnně se pak v českém prostředí zabýval vztahem psychoanalýzy a literární vědy v nedávném období Jiří Pechar ve své publikaci nazvané *Prostor imaginace*⁹⁰.

Není naším cílem zabývat se složitými mechanismy, jež se vznikem literárního díla spojuje psychoanalýza, nepovažujeme ji navíc ani za jediný klíč k chápání jak vzniku, tak fungování literárního díla; ostatně ani ona sama na to pravděpodobně nepretenduje⁹¹. To, co je pro nás na tomto pojetí důležité a inspirující, je důraz, který je kladen na „mechanismus“ vzniku literárního díla v závislosti na tom, jak umělec pracuje se dvěma realitami – jednou vnější, která ho obklopuje, a druhou vnitřní, která je v něm samotném, v jeho nitru, kde se obě reality protínají, prolínají, přetvářejí, stejně jako na to, že obě jsou si rovnocenné: „Psychoanalytická zkušenost ... opakovaně potvrzuje psychologickou rovnocennost ‚psychické reality‘ určitého fantazijního prožitku s ‚realitou materiální‘: z toho nutně plyne naopak, že pouze z psychologických konsekvencí lze těžko usuzovat na ‚materiální realitu‘ nějakého zážitku“⁹², přičemž terminologicky by *psychická realita* odpovídala našemu pracovnímu termínu „vnitřní realita“ a *materiální realita* by se kryla s naším pracovním označením „vnější realita“.

Není-li cílem naší práce nahrazovat psychologii v jejím možném pátrání po principech, které jsou niterným algoritmům práce naší mysli vlastní, pokusme se využít toho, že – je-li pravda, že umění může vyjadřovat některé niterné prožitky méně „cenzurované“ než běžný komunikační kontakt – bylo by za jistých okolností pravděpodobné, že bychom se mohli dobrat některých poznatků z oblasti toho, jak jsou niterné obrazy vlastní literárním postavám,

jejich vytěsnění je nutí, aby se spokojili se skrovnými denními sny, které ještě smějí být vědomé. Je-li však někdo skutečným umělcem, má k dispozici víc. Dovede za prvé své denní sny zpracovat tak, aby byly zbaveny všeho příliš osobního, co cizí lidi odpuzuje, a aby z nich mohli mít požitek i ostatní. Dokáže je také do té míry zmírnit, aby neprozrazovaly tak snadno svůj původ ze zapovězených zdrojů. Má dále záhadnou schopnost ztvárnit určitý materiál tak, že se stane věrným obrazem jeho fantazijních představ, a je s to dosáhnout toho, aby s tímto zobrazením jeho nevědomé fantazie bylo pro něho spjato tolik slasti, že jsou tím jeho vytěsnění alespoň přechodně převážena a zrušena. Dokáže-li toto všechno, umožní i ostatním, aby čerpali z vlastních uzavřených zdrojů slasti opět útěchu a úlevu, získává jejich vděčnost a obdiv a dosáhne nyní díky své fantazii toho, čeho předtím dosáhl pouze ve své fantazii: cti, moci a lásky žen.“ In: FREUD, S.: *Vybrané spisy* I. Praha 1991, s. 266–267.

90 PECHAR, J.: *Prostor imaginace*. Praha 1992.

91 Když J. Pechar komentuje Jonesův výklad Hamleta, končí slovy: „...můžeme si tedy dobře ozřejmit, za jakých podmínek může být psychoanalytický přístup k uměleckému dílu plodný a užitečný. Podmínkou nejzákladnější zůstává přitom, že nepřeceňujeme možnost úplného vysvětlení osobnosti autorovy nebo některé z jeho postav, že taková dynamická interpretace nabývá charakteru jakéhosi dialogu, který klade i psychoanalýze samotné otázky nutící ji prohlubovat svůj pohled a překonávat pokušení schematizující abstrakce.“ In: PECHAR, J.: *Prostor imaginace*. Praha 1992, s. 48.

92 PECHAR, J.: *Prostor imaginace*. Praha 1992, s. 46.

tj. motivace jejich chování v rámci sledovaných literárních děl, vyjadřovány v literárních dílech. Soudíme totiž, že způsob vytváření (modelování) světa literárního díla hraje jednu z podstatných rolí při diferenciaci jednotlivých literárních směrů, že je pro ně specifický a že poznávání toho, *jaký svět a jakými prostředky* je v literárním díle dominantně vyjadřován, může být jedním z dobrých vodítek, umožňujícím postupovat od jednotlivých distinktivních rysů ke komplexnějšímu poznávání fenoménu „literárního směru“. Mohli bychom tak tedy dojít o něco blíže k pochopení toho, o čem všem ruská próza přelomu XIX. a XX. století vypovídá, jakými postupy se dobírá přenosu hlubinného vidění situace člověka v obklopující ho realitě, které otázky v této souvislosti považuje za podstatné a hodné pozornosti.

Užíváme-li termíny vnější a vnitřní realita, pak musí být jasné, že za základní považujeme nazírání lidského jedince, jedinečné osobnosti, která se stává subjektem onoho subjektivně-objektového procesu sebepoznávání za současného poznávání svého místa v rámci vnějšího světa a v poznávání onoho vnějšího světa. „Vědomí je vždy vědomím něčeho, a to především vědomím sebe sama, sebeuvědoměním. Jasnost, zřetelnost a rozsah sebeuvědomění je tedy určitou normou vědomí: nemohu si adekvátně uvědomit cokoli z okolního světa, ani z vnitřního světa svých prožitků, jestliže nemám vědomí distance mezi ‚já‘ a ‚ne-já‘.“⁹³

Které základní poznatky však subjekt o své vlastní situaci v rámci celku potřebuje, aby byl schopen vytvářet si více či méně komplexní představu o svém místě v rámci tohoto celku a o onom celku jako takovém, aby vnikala jakási ucelenější představa, *model světa*, která se stane základem pro prožívání, onen průnik vnější a vnitřní reality?

V této souvislosti se nabízí pojem tzv. životního světa, pocházející ze sociologizujícího pohledu na literaturu především tak, jak s ním v 70. letech operuje např. Hans Robert Jauss a jak jej později v našem prostředí využívá a podle možností modifikuje slovenská literární věda v podání např. F. Mika, P. Zajaca či F. Matejova. Obracejí se k němu proto, že: „Problematika životního sveta sa stala stredobodom pozornosti vtedy, kedy sa ukázalo, že sa stal úbežníkom a ohniskom, do ktorého sa sústreďuje problém každodennosti a globálnosti, životného sveta a zászvetia, životného sveta a svetov fantázia a sna, a sveta každodennosti a vedy, sveta prirodzeného a umelého.“⁹⁴

F. Matejov navrhuje, aby vymezení subjektu bylo sledováno v těchto svých čtyřech projevech:

1. *subjektové* (vymezení oproti ostatním subjektům)
2. *prostorové* (definování se v prostoru)

93 VIEWEGH, J.: Psychologie umělecké literatury. Brno 1999, s. 34.

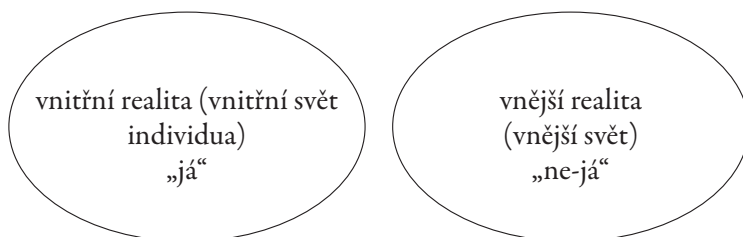
94 ZAJAC, P.: Literárne dielo ako tematizácia životného sveta. In: ZAJAC, P.: Tvorivosť literatury. Bratislava 1990, s. 94.

3. *časové* (definování se v čase)
4. *sociální* (určení svého společenského statutu, role, funkce).⁹⁵

V ruském prostředí se o podobné vytvoření základních os konstituujících model vztahů člověka a světa pokusil např. Ju. Surovcev, který navrhuje použít následující osy:

1. *existenciální* problémová osa (člověk a jeho „já“)
2. „*komunalizovaná*“ problémová osa (člověk a jiní lidé, „prostředí“ lidského „druhu“)
3. *přírodně antropologizovaná* osa (člověk a příroda, člověk jako specifická část mimolidské přírody)
4. *temporálně historická* problémová osa (člověk a čas, člověk a historie, vzájemný vztah člověka a minulosti – a v souladu s tím i budoucnosti a přítomnosti – jako článků uceleného „řetězu“ pohybujícího se času).⁹⁶

K těmto pokusům vytvořit „mřížku“ umožňující co nejpřesněji definovat jedince ve vztahu k podstatným zvoleným kritériím by bylo možno připojit další modely. Zdá se však, že všechny by se daly asi nejsnáze přivést na společné jmenovatele, s jejichž kritérii se jednotliví autoři tak či onak nakonec stejně vyrovnávají:



1. vymezení „já“ proti ostatním subjektům, ostatním lidem, pokus o sebezpoznání a sebedefinování jako autentické osobnosti žijící jako samostatný subjekt ve světě ostatních lidí
2. vymezení se v čase, poznání svého místa v čase, nalezení časových měřítek, akceptování vlastní konečnosti či nalezení cesty k jejímu překonání atp. stejně jako poznání zákonitostí životní cesty jednotlivce od narození ke smrti

95 MATEJOV, F.: Výskumné materiály vedeckej výskumnej úlohy Slovenská literatúra osemdesiatych rokov, Bratislava 1987. Citováno podle: ZAJAC, P.: Tvorivosť literatúry. Bratislava 1990, s. 94.

96 СУРОВЦЕВ, Ю.: Литературный процесс и его периодизация. (О принципах определения.) Вопросы литературы, 1983, № 10, с. 113–114.

3. vymezení se v prostoru a vůči prostoru jako nalezení svého „životního prostoru“, možnosti interakce s tímto prostorem a pravděpodobně rovněž podmínky rozšíření či zúžení tohoto prostoru; patří sem určitě i vyrovnání se s místem v rámci kosmického prostoru (nekonečnosti).

Ať bychom však s těmito pojmy pracovali jakkoliv, jejich přesné definování by sice jistě nebylo samoúčelné, nejsme však přesvědčeni, že by přineslo konečnou odpověď na otázky po specifickém charakteru umění. Cílem tedy bude zřejmě spíše obecnější vymezení člověka jako konkrétního jedince (ať již faktického v životě či v literatuře faktu, nebo člověka jako literární postavy v umělecké literatuře) v rámci výše zmiňovaných os jako pomůcka pro sledování toho, jak jsou základní fakta svědčící o tomto vymezení – anebo problémy spjaté s tímto vymezením a vymezováním se – reflektována v literatuře. Souhlasíme plně s názorem P. Zajace, že „...ide len o celkom elementárnu a použiteľnú perspektívu, o životnú *situáciu*, o lokalizáciu človeka v súradniciach životného sveta. A najmä o jej tematizáciu v literárnom diele, o jej javové podoby, hĺbkový zmysel a usúvzťažnenie so životným svetom. ... bude mať pre nás význam aj tam, kde nejde o priamu tematizáciu sveta každodennosti, kde sa tematizuje svet mýtopoetický, heroický svet, religiózny svet, zásvetie, svet vedy, svet sna, svet fantázie a imaginácie, možné či globálne svety. Každodenný životný svet ostáva ich hodnotovým korelátom a našou hodnotovou oporou.“⁹⁷

Tak jako je každý člověk neopakovatelným a specificky vybaveným jedincem, je i vztah vnější reality (životního světa) a jeho vnitřní reality (niterného světa lidského jedince) pro každou lidskou bytost zřejmě odlišný; příslušnost k lidské kultuře však současně vytváří předpoklady pro to, aby existovaly určité obecné lidské principy, podle kterých proces internalizace vnější reality probíhá. Dá se předpokládat, že podobně existují i základní obecné principy platné pro konstituování vnitřní reality každého člena lidské společnosti.

Kdybychom se pokusili graficky naznačit, jaký vztah mezi oběma realitami existuje, dospěli bychom pravděpodobně k modelu, ve kterém by se navzájem nekryly, ale vystupovaly by zřejmě jako vzájemně se prolínající okruhy.

Důvodem pro to by byla jistě skutečnost, že ne všechna fakta a všechny podněty, které jsou člověku z vnější reality dávány k dispozici, jsou jím také vnímány; pramení to nejen z omezení našimi smysly, které nejsou určité kvality vnější reality schopny zachytit (ultrazvuk, podprahové zvukové, pachové a jiné signály atp.), ale i z tzv. selektivního vnímání, které právě na základě aktuální životní situace vnímajícího jedince akcentuje nebo tlumí vnímání určitých signálů. Ve vnitřní realitě pak vznikají signály, které vnější realitě neodpovídají; ať už je to tzv. denní snění, snové obrazy, fantazie atp., pak o nich můžeme zřejmě prohlásit, že sice využívají materiál vzatý z vnější reality, že

97 ZAJAC, P.: Tvorivosť literatúry. Bratislava 1990, s. 95–96.

však jeho jednotlivé elementy oddělují, nově přeskupují a vytvářejí s jejich pomocí kvalitativně novou vnitřní realitu. Platí totiž – např. při četbě literatury se o tom pravidelně přesvědčujeme – že aktuální stav subjektu vnímajícího vnější realitu značně ovlivňuje, co a nakolik intenzívně bude vnímáno, resp. co zůstane „za prahem“ tohoto vnímání.

Legitimní otázkou, která se v takovém případě při zamýšlení se nad problematikou individuálního usouvztažňování vnějšího a vnitřního světa vynořuje, je pak na straně jedné otázka o tom, jak subjekt tento vzájemný vztah obou realit vnímá, jak obě jako komplexní konglomerát prožívá, na straně druhé pak ale jistě i otázka o tom, jak je lidský jedinec tento konglomerát schopen vyjadřovat, jak je schopen o svém světě komunikovat se svým okolím.