

DANUŠE KŠICOVÁ

ZNAK JAKO ZRCADLO DUŠE (L. N. Tolstoj, A. P. Čechov, Ladislav Klíma a moderna)

Obraz zrcadla zachycujícího nejen výraz lidské tváře, ale i jeho psyché, patří k archetypům od antiky až po Carrollovu *Alenku v kraji divů. Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala* (*Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1865, 1871), prózy Valerije Brjusova (např. jeho povídku *V zrcadle – V zerkale*, 1902) či eseje Konstantina Balmonta (*Poezie jako čarování – Poezija kak vošebstvo*, 1922). Moderna navazující na soustavný průzkum lidské psychiky (učení S. Freuda, později rozvinuté C. G. Jungem) zdůrazňuje tajemnost a problematičnost lidské duše, sužované prokletím svých vlastních činů. Hraničním momentem, kdy mnohdy dochází k rekapitulaci celého života, je umírání, o němž mladý Jiří Wolker napsal:

*Smrti se nebojím, smrt není zlá, ve smrti nejsem sám,
umírání se bojím, kde každý je opuštěn, – a já umírám.¹*

Existenciální problémy provázely člověka od prvního okamžiku, kdy si uvědomil svoji smrtelnost. To byl impuls ke vzniku jedněch z nejstarších mýtů, spjatých s kultem plodnosti a s kultem slunce, zachycených na nespočetných projevech prehistorického umění. Nesmrtelnost druhu či rodu lze zajistit pouze jeho reprodukcí. Principy jsoucna analyzoval již Aristoteles,² jeho sepětí s životem jedince však začalo zajímat až představitelé filozofie života, ve 20. století pak především existencialisty. Mnohé z toho, co se posléze stalo předmětem psychologického výzkumu, empiricky analyzoval již Fjodor Dostojevskij včetně psychických defektů, spjatých se zločinem a trestem. Poněkud z jiného zorného úhlu tak činil L. N. Tolstoj (1828–1910), který nachází tytéž kazy ve vztazích lidí z nejrůznějších společenských vrstev. Snad nejsystematičtěji ze všech ruských

¹ Jiří Wolker, *Umírající*. In: J. Wolker, *Výbor z díla. Básně – próza*. Svoboda, Praha 1950, 377. Studie byla napsána za podpory Grantové agentury ČAV, reg. č. A9164201.

² Aristoteles, *Metafysika*. Jan Laichter, Praha 1946.

prozaiků analyzuje krizové situace manželství od zdánlivě harmonických vztahů až po otevřené konflikty, vedoucí k rozvodu, sebevraždě či vraždě (*Vojna a mír – Vojna i mir*, 1867–1869, *Anna Kameninová – Anna Karenina*, 1877, *Vláda tmy – Vlast' tmy*, 1886, *Kreutzerova sonáta – Krejcerova sonata*, 1889). Z hlediska závěrečného hodnocení smyslu lidského života před tváří neodvratné smrti jsou nejzajímavější jeho prózy *Smrt Ivana Iljiče (Smert' Ivana Iljiča)*, 1886) a *Pán a sluha – Chozjain i rabotnik*, 1895), odhalující, jak málo znamená úspěšná kariéra, světské postavení či nahromaděný majetek v porovnání s vnitřním smyslem lidské existence. Teprve nemoc přivede Ivana Iljiče k poznání, že život prožitý podle obecně přijatých norem byl vlastně omylem. Ve všem, co jej obklopuje: v tíživém manželství, ve stereotypu zaměstnání, ve zdánlivém přátelství kolegů či známých a dokonce i v tom, co mu vždy zpříjemňovalo život, nachází jenom faleš. Těžké umírání tak nabývá podoby osudového trestu, symbolizovaného v antice bohyní pomsty Nemesis, s níž se později setkáváme u Ladislava Klímy. Nesnesitelné fyzické utrpení umírajícího Ivana Iljiče je násobeno vědomím přetvářky celého okolí. V souladu s rousseauistickou vírou Tolstého v hodnotu prostého člověka jsou v obou novelách líčeny postavy venkovanů, jejichž sepětí s přírodou a jejím přirozeným rytmem jim dává sílu vidět i ve smrti logické završení života. Poměr mezi pánem a sloužícím je však v uvedených novelách zcela jiný. Ivan Iljič, procházející martyriem pozvolného odumírání jednotlivých orgánů, oceňuje u svého mladého podomka Gerasima prostotu a soucit, který postrádá u nejbližších členů své rodiny. Paradoxně se tak z něho stává jediný člověk, který může alespoň částečně mírnit utrpení umírajícího. Tento zcela intimní vztah mezi lidmi z různých sociálních vrstev je v novele *Pán a sluha* zachycen až v závěrečné scéně, kdy vypočítavý obchodník Vasilij Andrejič uléhá ve vánici do saní na prokřehlé tělo svého sluhy Nikity ve snaze zachránit oběma život. Proces umírání je v obou prózách líčen odlišně, neboť zcela jiná je i sama zobrazovaná realita. Nemoc Ivana Iljiče je zdoluhavá, takže mu dává dostatek času na řešení základních existenciálních problémů vlastního života, v němž nastává zlom právě ve chvíli, kdy se mu podařilo dosáhnout optimálního služebního postupu. Jeho smrt proto dává šanci jeho kolegům ze soudního dvora. Tolstého postup několikerého úhlu pohledu, budovaného podle principu Lessingova *Laokoona*,³ odhaluje reálně a bez příkras polyfonii vztahů nebožtíkových přátel a pozůstalých, pro něž je nemoc a smrt Ivana Iljiče spjata s řadou nepříjemných povinností. Ještě méně uspokojení přináší rekapitulace vlastního života samotnému Ivanu Iljiči, zjišťujícímu, že kromě krátkého období dětství nenachází v ničem oporu. Vědomí marnosti na pohled úspěšného života stupňuje jeho psychické utrpení, násobené strachem ze smrti. Zcela jinak je tomu v novele *Pán a sluha*, líčící zbytečnou smrt ve vánici, kterou si přivodil ziskuchtivý kupec, pyšný na svou vychytralost. V honbě za úspěšným obchodním jednáním se po dvojím varování vydává na riskantní cestu noční vánicí, v níž umrzne. Paradoxně se za-

³ Mám na mysli scénu z *Eneidy*, kdy Heleninu krásu vnímají starci ve sněmu – tedy zprostředkované vidění objektu prostřednictvím dalších osob, násobící účinek. Srov. G. E. Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*. NKLHU, Praha 1960.

chrání jeho sluha Nikita, který se smrti nebojí a nebrání se jí, přesto však učiní vše nezbytné pro záchranu koně i lidí. Vypočítavý Vasilij Andrejič, nedosahující intelektuální úrovně Ivana Iljiče, do poslední chvíle pouze propočítává své zisky. V tomto ohledu je blízký smutnému hrdinovi Jakovovi z Čechovovy povídky *Rotchildovy housle* (*Skripka Rotšil'da*, 1894), který je po celý život pronásledován vědomím neustálých ztrát. Kromě finančního měřítka, zatlačujícího do pozadí všechno ostatní, spojuje obě prózy i opovržení k vlastní ženě. Zatímco oba hlavní Tolstojovi hrdinové Ivan Iljič i Vasilij Andrejič jsou schopni lítostivé lásky alespoň ke svým malým synkům, Čechovovův Jakov, zvaný Bronza, již dávno zapomněl, že měl vůbec kdy nějaké dítě. Připomenou mu to až slova umírající ženy, o níž se vyjadřuje před městským felčarem jako o svém „předmětu“. U Čechova tak dosahuje proces odlidštění rodinných vztahů kulminace.

Jinak je tomu s líčením umírání. Největší martyrium dal Tolstoj prožít programovému epikurejci Ivanu Iljiči. Člověk snažící se po celý život vyhnout se všemu nepříjemnému, je potrestán na tom nejcitlivějším místě. Teprve po třech závěrečných dnech, kdy své bolesti ulevuje zvířecím řevem, následuje předsmrtné usmíření, protože se přestává bát: „Místo smrti bylo světlo.“⁴ Pociťoval radost, že je všemu konec. Podobného usmíření dosahuje v okamžiku smrti také Ivan Matvejič. Radostná úleva, která se dostavila poté, co se marně pokoušel zachránit jízdou na koni, který jej nakonec dovedl na výchozí místo pod převisem, se nejprve projevila nečekanými slzami. Měl radost, že vlastním tělem zachrání Nikitu. Celý život se pak před ním odvíjí jako film. V předsmrtném blouznění se mu zdá, že on sám je Nikita, že spolu vytvářejí jedno tělo. Sebe sama, člověka, kterému říkali Vasilij Brechunov, tedy Vasilij Žvanil, vidí zcela jinak, protože náhle zmoudřel. Slyší něčí volání a radostně odpovídá, že už jde. Poslední vjem, který mu dává prožít Tolstoj, je pocit naprosté svobody. Nikita, kterého ráno ze sněhu vykopali vesničané, se domnívá, že zemřel, pak však prožije ještě dalších dvacet let a umírá usmířen se světem i s vlastní ženou.

Sociální nerovnost, kterou do svých povídek vkládá L. N. Tolstoj, zaměřuje A. P. Čechov (1860-1904) v *Rotchildových houslích* nerovností národnostní. Není jistě náhodné, že k tomu volil Židy, kteří v Rusku nikdy neměli na různých ustláno. V krizových situacích na přelomu století docházelo v Rusku k řadě pogromů, na něž reagoval další ze sociálně a národnostně citících ruských autorů Vladimír Korolenko ořesným dokumentem *Dům číslo 13* (*Dom nomer 13*, 1905). V Čechovově povídce se národnostní a náboženská antipatie projevuje v animální podobě. Jakova totiž zvou jako dobrého houslistu do židovského orchestru, kde poblíž něho sedává hubený flétnista Rotchild, hrající z nějakého důvodu i ty nejveselejší melodie teskně. Jakovovi začíná vadit pach česneku, jímž je Rotchild prosycen, je na něho hrubý, takže dochází k otevřenému konfliktu. Když však Jakovovi zemřela žena, které po celý život nevěnoval sebelepší pozornost, pociťoval takovou lítost, že se vypravil na místo u řeky, o němž před smrtí hovořila nebožka, protože právě tam, u té vykotlané vrby, sedávali v mládí se světlovlasou holčičkou a zpívali písně. A právě v této době, kdy poci-

⁴ L. N. Tolstoj, *Povesti*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1980, 94.

řuje neodbytný stesk, si Jakov poprvé uvědomuje nesmyslnost života, v němž lidé ubližují sobě navzájem i přírodě, jež je obklopuje. Najednou ví, že neměl proč urazit flétnistu Rotchilda, že vzájemná nenávisť brání lidem v životě a přináší jim jen samé ztráty. Při zpovědi žádá kněze, aby jeho housle dal Rotchildovi. Ten se pak po celém městě proslaví písní, kterou hrál při jeho poslední návštěvě nemocný Jakov.

Smrt jako poslední možnost usmíření s nezdařeným životem a lidmi, jimž jsme ubližovali, přináší rozhrěšení i duševně nemocnému tuberkulosnímu Kovrinovi z Čechovovy povídky *Černý mnich* (*Černyj monach*, 1893). Hrdina, který měl za sebou dva roky nepodařeného manželství a pocit viny před tchánem, který jej vychoval a miloval natolik, že byl ochoten za něho provdat jedinou dceru, čte před smrtí dopis ženy, kterou před časem opustil. Vítr mu vrací útržky roztrhaného hořkého dopisu a přináší černého mnicha–dvojníka, s nímž v době své choroby vedl dlouhé rozhovory. Znovu začíná věřit jeho přesvědčování, že je génius. Když s ním chce opět navázat kontakt, začne chrlit krev. V posledním okamžiku svého života však nevolá novou přítelkyni, spící ve vedlejšímu pokoji, nýbrž nešťastnou ženu Táňu, kterou znal od dětství. Závěrečné usmíření je v novele spjato s fantasmagorickou postavou černého mnicha a jeho šepotem o slabosti lidského těla, jež již není schopno sloužit géniu ducha.

Mnohem tíživěji umírá citlivý doktor Andrej Jefimyč, který se po předčasném penzionování ocitne zcela bez prostředků a skončí v tomtéž *Pokoji č. 6* (*Palata nomer 6*, 1892), kde našel mezi duševně nemocnými jediného člověka, s nímž mohl na úrovni diskutovat. Nevzrušený objektivní tón, s nímž Čechov líčí podlost mladého lékaře, který vláká nic netušícího doktora Andreje Jefimyče do uzavřeného oddělení duševně nemocných, odkud je únik jedině ve smrti, násobí účinnost umělecké výpovědi. Scéna, líčící doktora prosícího svého bývalého podřízeného, hrubého dozorce Nikitu, aby jej na chvíli pustil ven, předchází bezprostředně doktorově mrtvici. Bývalý stoik, jenž ve svých filozofických úvahách dokazoval, že je vlastně jedno, za jakých okolností člověk žije, protože konec je pro všechny stejný, poznal na vlastní kůži nebezpečnost takového přesvědčení. V té chvíli mu však bylo již všechno jedno. Jako vždy v podobných případech, líčí lékař Čechov velmi přesně klinické příznaky nemoci. Protože hlavní náplní doktorova života byla četba a neustálé poznávání, spatřuje v předsmrtném deliriu po mozkové mrtvici stádo pádicích neobyčejně krásných jelenů, o nichž četl předchozího večera. Vidí i ruku ženy, jež mu podává doporučený dopis a slyší, jak mu něco říká jeho jediný přítel, poštovník Michail Averjanyč. Vtefinová úvaha o možnosti nesmrtnosti je vystřídána konstatováním, že po pokračování své existence vůbec netouží.

Přesvědčení o nesmrtnosti lidské duše, jež na sebe dala podobu karmy, někdy dokonce v kombinaci s rumunskými mýty o upírech, se stalo základem řady próz proslulého českého filozofa a spisovatele Ladislava Klímy (1878-1928), jenž podobně jako jeho korespondent Otokar Březina studoval dílo ruského myslitele a básníka Vladimíra Solovjova. Klíma s ním polemizuje v řadě otázek. Nesouhlasí především s jeho interpretací ideje Dobra, jež je podle Solovjova člověku vrozena. Moderní výzkumy dávají Klímovi bohužel za pravdu. Podobně

presvědčivě vyznívají i Klímovy úvahy o studu, který český filozof nespojuje jako Solovjov s pohlavní sférou, nýbrž s egoismem. Dokládá to analýzou příčin sebevražd důstojníků, jejichž čest byla pohaněna (srov. Arcybaševův román *Sannin*, 1907). Při analýze pohlavního pudu zdůrazňuje přítomnost masochismu a sadismu, o nichž je přesvědčen, že jsou mocnější, než se dnes tuší. Upozorňuje rovněž na význam smíchu, odlišujícího člověka od zvířete. S polemickým odkazem nejen na Solovjova, ale i na Schopenhauera Klíma analyzuje soucit jako jeden z hlavních sloupů morálky. Nepokládá jej však za základ altruismu, jímž je rozum, který je podle jeho názoru jediné ušlechtilý. Se smyslem pro realitu Klíma hovoří o štěstí, za jehož neodmyslitelnou součást označuje utrpení, neboť trvalá a věčná dokonalost je nemyslitelná.⁵

S uměleckou interpretací těchto etických názorů se u Klímy setkáváme v řadě jeho próz. Téma věčného prokletí a nového setkávání partnerů, jejichž láska v předchozím životě vyústila v mučení a vraždu osudové ženy, zachytil ve své nejznámější próze *Slavná Nemesis* (1906–1909, úpravy 1917). Hlavní hrdina této novely s tajemstvím Sider je magicky přitahován dvěma mladými ženami, jež poznal v italských Alpách. Starší pětadvacetiletá Errata je vždy v červených šatech, mladší dvacetiletá Orea je oděna v blankytu. Barvy šatu Mariina tak procházejí rozdvojením, jež se v textu opakuje vícekrát. Nejmarkantněji je to s domkem pod skalou, který pátrající hrdina navštěvuje ve vnitrozemí i v horských lázních Cortoně.⁶ Právě na tomto místě pod převislou skalou se před mnoha lety v hrdinově předchozím životě odehrál zločin, za který platí ve své nové transformaci.

Podobně jako u Alexandra Bloka má Errata dvojí podobu: nedostižné krásky a prostitutky. Ke své sestře, démonické Oree, má zřejmě lesbický vztah. Její indicie jsou reálnější než je tomu u mystické Orey: je vdova, pro duševní chorobu je umístěna do sanatoria, což je jedno z míst jejich setkání se Siderem, jehož skutky provází vždy dvojí možná interpretace – reálná a halucinační. Všechny zločiny, pro něž se Sider vydává na několikaletou cestu do ciziny, jsou nakonec anulovány, protože se jich dopustil vždy někdo jiný. Prokletí viny však nakonec Sidera dovede k osudnému skoku přes skalní rozsedlinu, jenž musel nutně vést k pádu. Teprve při dopadu do výklenku na kosti své někdejší ženy přichází minuta poznání. Bohyně Nemesis je konečně uspokojena. Předzvěstí tohoto závěrečného řešení je přípitek kalichem horké krve, jenž pozvedá žena v modrém na zdraví vše smírující Smrti, Věčného Vykoupení a Slavné Nemesis (93). Siderovi o tom vypráví žena z lidu, jež se s dětmi jako zázrakem zachránila při zřícení domku pod skalou. Celý text je tedy budován na stálém opakování těchto scén v nových obměnách. I strukturně je tak navozen charakteristický závěr, v němž Sider vidí všechny dřívější životy své i cizí, jež jsou současně i jeho životy. I on poté spatřuje „uragán Věčného Světla“ (116). V jeho Září zmizelo vše Pozemské

⁵ Srov. Ladislav Klíma, *O Solovjevově etice. Lege artis + Pražská imaginace*, Praha 1993, 119.

⁶ Jde zřejmě jen o málo pozmeněné jméno známého horského centra Cortina, jež je ovšem v Dolomitech, nikoli v Alpách, o nichž se výslovně hovoří v textu. Citace či parafráze ze *Slavné Nemesis* dle vydání Ladislav Klíma, *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*. (Výbor z díla.) Odeon, Praha 1967, jsou nadále uváděny stránkou v závorce přímo v textu.

a Bělostné. Utrpení se transformovalo v „nadtónový... Pochod Věčného Vítězství“ (117).

Novoromantický charakter *Slavné Nemesis* je však ve většině Klímovy beletristické tvorby dosti ojedinělý. Převážnou část v ní totiž tvoří autoironické perzifláže s výrazně podtrženými naturalistickými detaily ve sféře obraznosti i lexiky. Tak je tomu např. v povídce *Jak bude po smrti* (1906-1909, úpravy 1917), jejíž tlustý a důstojný hrdina prožívá fantasmagorické dobrodružství po důkladné pitce v hospodě – za podobné situace jako český šosák Matěj Brouček ze satirických povídek Svatopluka Čecha. Když se po mnoha proměnách v krysu a opět v člověka vrací domů, zjistí, že je tam oplakáván jako nebožtík. Satirický tón novely je zdůrazněn epilogem, v němž do hry vstupuje vysoce postavená osoba, jež se v textu poznala a již byla po jeho otištění znemožněna politická kariéra. Podobně jako L. N. Tolstoj v komedii *Plody osvěty* (*Plody prosveščenija*, 1889-90) či Alexandr Blok v *Bufoňádě* (*Balagančik*, 1906) Klíma paroduje v novele okultismus.⁷ Ze závěru totiž vyplývá, že text byl autorovi zaslán jako záznam spiritistické seance. Stejně jako kdysi lord Byron si Klíma ve svých novelách vyřizuje účty s oficiální nomenklaturou. Největším trestem, který má stihnout v dalším životě banditu z jeho rozsáhlého románu *Příšerný konec Fabiův* (1928), je kariéra univerzitního profesora filozofie.

Podobně jako v žánru romantické poemy jsou i Klímovy prózy protkány řadou filozofických extempore, v nichž je patrna autorova návaznost na Schopenhauera a Nietzscheho. Voltairiánské volnomyšlenkářství rozvíjí podobně jako Puškin v *Gabrieliádě* (*Gavriiliada*, 1821) persifláží stěžejních symbolů křesťanské mytologie. Ke křesťanství má tedy podobně skeptický vztah jako Nietzsche. Tím intenzivněji se zabývá problematikou smrti a posmrtného života. Jeho texty jsou plny úvah na toto téma, které jej pronásledovalo i v osobním životě, žitém stále jakoby na hraně smrti. Tak např. do úst parodované Panny Marie vkládá slova o posmrtné existenci, jež bude velmi podobná snu, z něhož lze přejít „v sen distinkční, zákonně spoutaný, jemuž se říká bdění – naše já do něho vklouzne nevědouc jak. Tím delší je řada snů mezi jednotlivými ‚bděními‘, čím bdění předchodí bylo delší; novorozeně hned zemřevší může již za deset let znovu ‚bdít‘: neboť sen posmrtní slouží jen za odpočinek.“⁸ Klíma je přesvědčen, že: „Řetěz já se nikdy nepřerve, ač zmizí často upomínka na nejbližší minulost; ale později dochází opět k upomínkám, synthesím, sumacím, jež mohou objímat i tisíciletí – a snad i milion let.“⁹ Postava Panny Marie – tohoto symbolu čistoty a neposkvrněnosti je tedy Klímou snížena do podoby smilné hříšnice jen proto, aby se stala nositelkou východní moudrosti. Klíma se tak paradoxně stává před-

⁷ O význačné roli, jež v době moderny v Rusku sehrál spiritismus, srov.: N. A. Bogomolov, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 1999.

⁸ Ladislav Klíma, *Bílá svině neboli konečné rozřešení problému o vzniku křesťanství*. In: Ladislav Klíma, *Vieřiny věčnosti*. Prózy, listy, eseje, sentence. (Výbor z díla). Odeon, Praha 1967, 183.

⁹ Tamtéž, 182.

chůdcem postmoderny s jejím absolutním rozkolísáním po staletí vžívaných hodnot, ale i s úporným hledáním možných východisek.

Znak jako zrcadlo lidské duše se v extrémně vyhocených situacích, jako je umírání a smrt, mění z prostého zrcadlení ve vypouklé zrcadlo v panoptikálním labyrintu. Stává se zvětšovací sklem, jež jako součást mikroskopu pomáhá určit diagnózu zobrazovaných postav. Moderna, rozvíjející podněty svých předchůdců, jako byl Dostojevskij, či zdánlivě antipodických současníků, představovaných nejpopulárnějším světovým autorem první dekády 20. století L. N. Tolstým či lékařem lidských duší A. P. Čechovem, nalézají své hrdiny ve vyhocených charakterech s mnohdy narušenou psychikou, jak je tomu např. v povídkách či románech Valerie Brjusova. Extrémní pozici mezi nimi zaujímá provokativní filozof Ladislav Klíma, antikonvenčností blížký svým duchovním učitelům Schopenhauerovi a Nietzschemu. Znak jako zrcadlo duše se v jeho tvorbě rozevívá mnohdy do hořkého šklebu, burcujiícího vnímatele z letargického spánku. V tomto směru je zřejmou předehrou současné umělecké kakofonie, charakteristické pro postmodernu.

Ze všeho, co bylo řečeno vyplývá, že umírání a smrt nazírané z tohoto hlediska se paradoxně stávají cestou k pravdě. Zatím co Tolstoj nachází východisko v rousseauismu, Čechov, moderně bytostně blížký, jde cestou hledání krásy v umění či přírodě. Český filozof a spisovatel Ladislav Klíma, rozvíjející podněty filozofie života i východního učení o karmě, směřuje od neoromantismu k absurdní grotesce a stává se tak předchůdcem postmoderny.

Všichni tři analyzovaní autoři se ve svých konečných závěrech shodují na tomtéž, k čemu dospěl Václav Černý v závěru *Prvního sešitu o existencialismu*: „Smrt... není zlomyslností, jejíž jsme obětí; je uzráním“¹⁰ A je i apelem k lepšímu životu.

¹⁰ Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Václav Petr, Praha 1948, 89.

