

XII. Odvrácené strany „zářivého světa“ Alexandra Grina

Je v tom cosi symbolického: ruský spisovatel Alexandr Stěpanovič Grin (vl. jm. Griněvskij; jeho otec byl Polák vypovězený za účast v povstání roku 1863 do Vjatky, 1880–1932) vítá roku 1920 jménem petrohradských spisovatelů Herberta George Wellse. Důvod mohl být dost povrchní, například Grinovo směřování k romantické fantastice, ale byla a je tu i příčina hlubinná: souběžnou protivrstvou pohádkového, duchovního světa ideálu je u Grina antiutopie, odvrácená strana „zářivého světa“, peklo v člověku, tajemné a nebezpečné síly v jeho nitru a minulosti, temno, jehož odhalení se tak obávali V. A. Žukovskij a F. I. Tjutčev. Byla to dokonce vrstva nejvýraznější a zjevně dominantní. Nicméně po roce 1917 byly zdůrazňovány spíše romantické féerie, k nimž měl ostatně blízko Grinův ochránce a „živitel“ Maxim Gorkij. Na přelomu 20. a 30. let byl Grin z literatury pomalu vytlačován a tzv. romantická linie v jeho díle byla – po určitém interpretačním i dezinterpretačním úsilí – v jeho díle pro novou estetickou doktrínu jediné přijatelná – ale i to jen dočasně. Grin umírající v roce 1932 si už ani nestačí přečíst svou poslední vydanou knihu *Svědectví mého života* (Автобиографическая повесть, 1932). Teprve zásluhou Konstantina Paustovského (1892–1968) bylo jeho dílo znovu do literatury „vráceno“ a v jeho laskavě něžné a bezbranně romantické interpretaci se stal Grin znovu módním autorem. Teprve o něco později se ze stínu polozapomnění vynořila existenciální, antiutopická, magická linie Grinova díla. Je hodné zaznamenání, že česká interpretační a překladatelská škola reprezentovaná Zdenkou Psůtkovou tento podstatný rys Grinova rukopisu na pozadí novoromantismu, F. Kafky a existenciální literatury 20. století náležitě vyzvedla.¹

Šílenství a stavy na jeho pokraji jsou v těchto povídkách, které jeden ruský výbor řadí k psychologickým², výrazem odmítání reálného světa nesnesitelného utrpení a odvrácenou stranou idealistické „Grinlandie“. Autobiografické kořeny jsou zjevné: traumatická školní docházka, nedostatek konformity a vyžadované úslužnosti (i vlivem četby), křivda připomínající podobná traumata Karla Maye, tzv. útěk do Ameriky (v Rusku chápané jako země neomezených možností³), jsou pro Grina výrazem protestu: „Matka zemřela v sedmatřiceti letech na tuberkulózu. Mně bylo třináct. Otec se oženil podruhé, vzal si vdovu po žalmistovi, která měla z prvního manželství devítiletého syna Pavla. Mé sestry dospívaly, starší chodila do gymnázia, mladší do obecné školy. Nevlastní matce se narodilo dítě. Nepoznal jsem normální dětství. Do osmi let mě rodiče bláznivě rozmazlovali, později už to bylo zlé a s lety čím dál horší. Okusil jsem hořkost ran, bolest výprasků, trpkost klečení. Když byli rodiče podrážděni, dávali mi za svévoli a špatný prospěch jména ‘pasáků vepřů’ a ‘kriminálníků’, prorokovali mi život plný ústrků

a pokoreni před lidmi zdatnými a úspěšnými [...] Věru, že jsem nevěděl, proč pláču, ale slzy mi tekly proudem.“⁴ Posměšná písnička, kterou mu zpívá ještě vlastní matka (o tom, jak zajde v širém poli), byla pro jeho přecitlivělou duši předpovědí vlastní budoucnosti.

Ústup od jednostranného pohledu na Grina jako jemného, jasného romantika se edičně realizoval v zmíněném svazku Психологические новеллы (viz pozn. 2; slovo „новелла“ v ruštině označuje delší povídku nabitou událostmi, dějovými zvraty a nečekanou pointou). Z tohoto hlediska lze ocenit studii Vadima Kovského, která svazek uvádí, ale zkoumání poměru mezi psychologickou a realistickou povídkou nepovažují za tak důležité. Zato vztah Grina k psychiatrii a psychologii (osobně silně motivovaný) je vystižen přesně a pro naše téma signifikantně: „В целом ряде своих рассказов Грин черпает материал и интригу в специальных работах по психологии и психиатрии, с которыми писатель, судя даже по прямым упоминаниям в тексте, был хорошо знаком и которыми пользовался (в 20-е годы на русский язык широко переводились и Фрейд, и Рибо, и Крафт-Эбинг). [...] В жанре ‘загадочных историй’ описано у Грина множество явлений, которые приходят сегодня по ведомству неизвестного тогда понятия парапсихологии: внушение и чтение мыслей на расстоянии (*Преступление Отпавшего Листа*); творческая реализация личности под гипнозом (*Сила непостижимого*); чудеса самовнушения (*Загадка предвиденной смерти*) и т. п. Нередко сюжеты ‘историй’ опираются на медицинский диагноз, который любой психиатр без труда установил бы по поведению персонажей: амнезия (*Возвращенный ад*); почти клинический случай депрессии (главка *Вечер в Наследстве Пик-Мика*); ‘двойная ориентировка’ (*Рассказ Бирка*) и т. д.“⁵ Grinovy existenciální novely mohou být výhodným materiálem pro psychologii, stejně jako romány Dostojevského. Náš pohled není a nebude ovšem psychologický: zajímají nás líčené stavy na pokraji zhroucení rozumu jako znamení nenesitelného tlaku reality a útěku do jiného světa – je to ovšem svět jiný než pohádkové scénérie Nachových plachet (*Алые паруса*, 1920–1921), *Бěžící по волнах* (*Бегущая по волнам*, 1928), *Зářivé světlo* (*Блистающий мир*, 1924), *Златého řetězu* (*Золотая цепь*, 1925) a dalších. K. Paustovskij pokládal za Grinovo erbovní dílo *Nachové plachty* – tento názor se šířil i v českém prostředí. Snad se tato osobní reminiscence zcela nevymyká z charakteru celého pojednání: jako student jsem se s Grinem hlouběji seznámil při psaní seminární práce a do očí mě uhodila právě disparátnost mezi grinovskou romantickou legendou a groteskně existenciálními povídkami (*Krysař*).

Grinovy povídky o „odvrácené straně“ lidské bytosti můžeme sice nazvat „psychologickými“, ale tento do značné míry již polysemický a promiskuitní pojem nijak nevystihuje jejich podstatu, která spočívá v chápání lidské duše jako „studnice tajemství a záhad“, ale také nečekaných schopností a prohlédnutí. V tomto smyslu k nim patří i povídka *Černý diamant* (*Черный алмаз*, 1916)

popisující vliv hudby na osvobodivé síly v člověku: hudba, která měla ponižít a mučit, osvobodila, neboť skutečné umění nemůže prý přinášet zlo: „Такова сила искусства, Андрей Леонидович! Вы употребили его как орудие недостойной цели и обманулись. Искусство–творчество никогда не принесет зла. Оно не может казнить. Оно является идеальным выражением всякой свободы, мудрено ли, что мне, в тогдашнем моем положении, по контрасту, высокая, могущественная музыка стала пожаром, в котором сгорели и прошлые и будущие годы моего заключения.“⁶ Pramenem utrpení člověka jsou hlubiny jeho psychiky a tajemství napínající do krajnosti jeho rozumové schopnosti. V *Birkově povídce* (Povídka Bírka, 1910) potkává vypravěč sám sebe: zatímco se jeho první „já“ prochází městem a konverzuje se zloději, jeho „alter ego“ doma spí a vloupání ani neznamená. Této situaci však předchází svár myšlení a světa, který vede k těžké depresi a izolaci: „Еще в молодости, – заговорил Бирк – я чувствовал сильное отвращение к однообразию, в чем бы оно ни проявлялось. Со временем это превратилось в настоящую болезнь, которая мало-помалу сделалась преобладающим содержанием моего ‘я’ и убила во мне всякую привязанность к жизни. Если я не умер, то лишь потому, что тело мое еще было здорово, молодо и инстинктивно стремилось существовать наперекор духу, тщательно замкнувшемуся в себе.“⁷ V povídce *Záhada předpovězené smrti* (Záhádka předviděné smrti, 1914) upadne při inscenované popravě hlava odsouzení, aniž kat řal: do detailu představená scéna, kterou odsouzenec stokrát v duchu prožil, způsobila odpadnutí hlavy. Racionální chápání lidské bytosti tvoří mřížku, kterou se díváme na tzv. normalnost či nenormalnost, resp. na bláznovství a šílenství. Schopnosti lidské bytosti však tyto střízlivé představy překračují – člověk není jedolitou bytostí, je v něm mnoho hlubinných, iracionálních sil. Některé Grinovy povídky ruší hranici mezi tzv. normalitou a šílenstvím anebo ji alespoň výrazně relativizují. Člověk si nemůže být jist nejen světem, ale především sám sebou. V povídce *V noci a ve dne* (Ночью и днем, 1915) vystupuje důstojník ve dvou podobách: ve dne jako přísný a důsledný velitel, v noci pak jako mstitel domorodců a vrah svých podřízených, aniž by si tuto proměnu uvědomoval. Schizoidnost, vznik „druhého já“ je u A. Grina obvykle výsledkem činnosti podvědomí, které uvádí v pohyb do té doby skryté psychické mechanismy (v dané povídce patrně „výčitky svědomí“ důstojníka, který se tak v noci jako jiná bytost předvádí jako ochránce domorodců). Mimořádné schopnosti, které v živých bytostech dřímou, jsou jakoby projevem hlubinných sil (lev v povídce *Львиный удар*, 1916; politický vyhnanec Leon Štrich, který po obdržení zprávy o uhoření své rodiny překoná v neuvěřitelně krátké době velkou vzdálenost a končí jako šílenec – povídka *Огонь и вода*, 1916). Hudba je pro A. Grina – ostatně jako pro řadu jiných spisovatelů – poslem vyšších světů, průhledem do jejich krajin. Psychicky labilní člověk má šanci proniknout za hranice, které stanovil rozum: starý racionalismus tu působí jako cenzor

jiného poznání a jiného života. Houslista si chce v hypnóze vybavit zázračnou hudbu, kterou slyšel ve snu. Hypnotizér mu však zapře, co slyšel: když mu to máně odhalí náhodný chodec, houslista hypnotizéra napadne a skončí v blázinci. Zvedat závoj nad tajemnem je lákavé, ale nebezpečné (povídka *Сила непостижимого*, 1918): „...Быть может, весь музыкальный мир прошлого и настоящего времени исчезнет в новых открытиях, как исчезают семена, став цветками, или как гусеница, переставшая в назначенный час быть скрытой ликующей бабочкой. Быть может, изменится, сдвинувшись на основах своих, самое сознание человечества, потому что, – повторяю и верю себе в этом, – сила той музыки имеет в себе нечто божественное и сокрушительное.“⁸ Touhu přejít hranici, kterou blokuje rozum, zaplatí houslista šílenstvím; současně je však zřejmé, že sladký jed této hudby láká, ale také probouzí strach, neboť hrozí změnit současnou podstatu člověka. V pozadí těchto tematických trsů, které krouží kolem šílenství jako výchozího stavu, jako *conditio sine qua non* i jako rezultátu, je také představa o tom, že člověk je vlastně částí jiného, vyššího světa, z něhož přišel, a že v tomto světě vlastně ani nemůže žít, neboť se s ním nemůže ztotožnit. Proto jej přesahuje, uniká z něho, vyvolává z hlubin genetické paměti odlesky jiného světa, kam původně patřil. Schopnost létat patří u A. Grina k emblémům transcendence (*Состязание в Лиссе*, napsáno 1910, publ. 1921), stejně jako mimořádné a nenapodobitelné fyzické výkony (*Канат*, 1922).

Povídka *Крысарь* (Крысолов, 1924) je ze skupiny Grinových „šílených“ próz umělecky nejhodnotnější právě proto, že vychází z realistické grinovské poetiky, jež se stává symbolem. Je příběhově zakotvena do března roku 1920 – v Rusku panuje hladomor a epidemie. Vypravěč, který jde na trh prodat poslední knihy, přichází na stopu krys, které na sebe berou podoby lidí: přítom nevíme, zda to nebyl jen výplod horečnatých halucinací. Kryсарь, kterého přichází varovat před nebezpečím, najde odpovídající pasáž v jedné knize: krysy jednají jako lidé. „Коварное и мрачное существо это владеет силами человеческого ума. Оно также обладает тайнами подземелий, где прячется. В его власти изменять свой вид, являясь, как человек, с руками и ногами, в одежде, имея лицо, глаза и движения подобные человеческим и даже не уступающие человеку, – как его полный, хотя и не настоящий образ.“⁹ Krutá ironie, satira na lidstvo anebo spíše sama podstata Grinova vidění člověka jako bytosti dvoutvárné? Co je vlastně pravou lidskou podstatou z těchto dvou podob? Název povídky *Навращенé peklo* (Возвращенный ад, 1915) neznamená návrat k šílenství, ale naopak k normálnímu životu – duševní nemoc hlavní postavy končí v momentě, kdy se zpovídá své ženě a vrací se k peklu – běžné životní rutině. Stav úniku z tzv. normálního života začíná vnitřním napětím: „Болезненное напряжение мысли, крайняя нервность, нестерпимая насыщенность остроотой современных переживаний, бесчисленных в своем единстве, подобно куску горного льна, дающего миллионы нитей, держали меня,

журналиста Галиена Марка, последние десять лет в тисках пытки сознания [...] Проходя мимо сумасшедшего дома, я подолгу засматривался на его вымазанные белилами окна, подчеркивающие слепоту душ людей, живущих за устрашающими решетками. „Возможно, что хорошо лишиться рассудка“, говорил я себе...“¹⁰

Několik Grinových povídek jsou vlastně experimenty s duševním zdravím a tzv. normalitou (viz L. Andrejev). V povídce *Sňatek Augusta Osborna* (Брак Августа Эсборна, 1926) odchází muž ze svatby na krátkou procházku a již se nevrací, chtěje vyzkoušet své i nevěstino duševní zdraví – krutému pokusu je také vystaven adoptovaný chlapec, kterému zapřeli slunce (Пропавшее солнце, 1923) nebo muž, který – lstí odlákan od své milenky – musel žít několik let na opuštěném ostrově (*Жизнь Гюпа*, 1912). Překračování hranic rozumu a dosahování říše šílenství je zde ukázáno jako odhalování nových dimenzí lidského vnímání, ale současně jejich bariér, odvrácených stran, tragédii lidské existence. Stav šílenství, v němž se Grinovy postavy dobrovolně nebo pod tlakem ocitají, je současně cestou ke svobodě, ale tato svoboda znamená také zásadní proměnu člověka a jeho hodnot, rozpoutání sil (létání, hudba sfér), jejichž povahu neznáme. Šílenství je tedy zasvěcovacím mezipásmem (hranicí)¹¹, vstupem do jiného prostoru. Pohádkový prostor Nachových plachet je z tohoto hlediska jen naplněním pozemského ideálu (lásky), zatímco otvírání nového času a prostoru slibuje nejen smyslové rozkoše (hudba), ale také nejistotu neznámého a vnitřní rozvrat. Grin se tak dotkl temných sil, které dřímou v lidské minulosti, někde je experimentálně probudil, ale vždy je globálně udržel pod kontrolou rozumu, nenáviděného, ale neignorovatelného krotitele sladké, ale nebezpečné svobody.