

# 15. Na hraně realismu a moderny: Lev Tolstoj

Extrémismus **Lva Nikolajeviče Tolstého** (1828–1910) je spojen nejen s jeho známou filozofií: krajní, vnitřně protikladné byly vztahy Tolstého k moderně a jeho asketické pojetí života. Duchovní přerod, kterým hrabě Tolstoj prošel na přelomu 70. a 80. let, se setkal namnoze s nepochopením. Především bylo patrné, že tím ztratilo umění: kritikové a znalci Ruska (mezi nimi i Melchior de Vogüé, autor známého spisu *Le roman russe*) Tolstého vyzývali, aby se vrátil od orby k psaní.

Doteky Lva Tolstého a moderny – podobně jako například Leskova nebo Čechova – nejsou dány tolik přizpůsobováním, jako individuálními rysy, které byly zahlušeny a zasuty dobovou realistickou poetikou a tehdejším chápáním literárních žánrů, zejména románu. Již v raných prózách a později markantně ve *Vojně a míru* a *Anně Kareninové* jsou zřetelné stopy individuální poetiky, která se neztotožňuje s představou dobové kritiky a spojuje Tolstého s nástupem moderny v hlubinném, spodním proudu. Spor mezi vzdorující východoslovanskou individualitou a konvenčním utvářením literatury podle tzv. směrů je vlastním hybatelem literárního vývoje. Na jedné straně kontakt, blízkost, na druhé nevráživost: je to vskutku rozpor nebo vnitřní logika?

L. N. Tolstoj žil v době, kdy se ve Francii objevují první dekadentní díla, a umírá ve „stříbrném věku“ ruské literatury: kolem něho procházely nové literární jevy, jichž si nemohl nepovšimnout, od náznaků v poezii 80. let 19. století, k moderně let devadesátých. Tolstoj kolem sebe viděl stejné věci jako představitelé moderních směrů: krizi dosavadního myšlení, rozkladný vliv industrializace, intenzitu prožívání času, impakt městské civilizace, bezvýchodnost lidského života, apokalyptické jevy konce 19. věku. Počínající dekadence uviděla v těchto jevech nezadržitelný rozpad dosavadních představ o světě, zejména definitivní rozpad etiky a estetiky: estetizace zla je jedním z prvních projevů dezintegrace této entity. Jestliže však moderna zachytila změněnou atmosféru doby, zásadní zvrat společenský a psychologický a ten transponovala do umění, šel Tolstoj spíše z nitra umění tím, že se snažil postavit hráz hrozícímu rozpadu usilím o unifikaci, o nalezení jednotčícího bodu. Zdá se mi nesprávné tvrzení, že Tolstoj podržoval estetiku etice – spíše v nich viděl nerozlišitelný celek a odmítal je stavět proti sobě. Krásno bylo kdysi totéž, co dobro – teprve později se z různých příčin začaly tyto póly stavět proti sobě. Vzpomeňme Dostojevského *Idiota* s portrétem Nastasji Filippovny, tedy s krásou, která spásí svět; krásna však znamená i dobro, jejich rozklad znamená lidskou tragédii.

Od časů D. S. Merežkovského a nově a jinak M. Bachtina je pozorovatelná tendence klást proti sobě Tolstého a Dostojevského: přitom Tolstoj vychází z tohoto srovnání většinou jako tradiční realistický epik, jako pěstitel vševědouceho vypravěče a monologického románu, zatímco Dostojevskij jako znepokojující, provokující tvůrce románové polyfonie, předchůdce románu 20. století, existencialismu a absurdní literatury. Domnívám se, že kontury nejsou tak ostré. Oba autoři měli stejné, podobné nebo blízké kořeny, neboť část jejich raného díla korespondovala se snahami tzv. naturální školy. Poetika fyziologické črty je zjevná u Dostojevského ve 40., 50. i 60. letech a nemizí ani ve zralých románech, u Tolstého je nejzřetelnější v Dětství. Již zde se však projevuje vzdor obou umělců proti unifikujícím směrům modelovaným literární kritikou: Dostojevskij dává již formou Chudých lidí – tedy epistulárností – najevo tíhnutí k preromantismu, konkrétně sentimentalismu, a ve Dvojníkovi k psychologicko-filozofické konstrukci, která překonává sociální směřování naturální školy. Tolstoj se přes hlavy svých současníků dívá na Lockovu a Rousseauovou koncepci osobnosti a spojuje dětství s východisky experimentální prózy L. Sterna. Když mluvíme o Tolstém 60.–70. let, tedy o Tolstém jako autorovi Vojny a míru a Anny Kareninové, vidíme jeho díla většinou jako charakteristické příklady tzv. kritického realismu a klasické, extenzivní poetiky. Zdálo by se, že právě Vojna a mír, pro mnohé symbolizující ruský román vůbec, nemůže již být nově analyzována. Zatímco dobová kritika přijala dílo s překvapením jako výtvar podivínského hraběte, pozdější práce model Vojny a míru konvencionalizovaly. Román však nebyl ani ve 20. století pochopen vždy a všude jako konvenční, koneckonců práce o románu z pera anglosaských kritiků P. Lubbocka a E. Muira ukazují na osobité postavení, které v jejich systémech román Vojna a mír měl. Markantní jsou ve Vojně a míru především tzv. absolutní výroky, jimiž se auktorální vypravěč vzdaluje z dosahu světa artefaktu, zasahuje do něj jakoby zvnějšku, jako omniscientní narátor, jako Bůh. Bachtinova teze o dialogičnosti Dostojevského a monologičnosti Tolstého je oprávněna potud, že Tolstoj se snaží uniknout z umění, ze světa, z dějin, ze svého vlastního života. V tomto smyslu je jeho skutečný útek na sklonku života symbolickou sumarizací jeho předchozích duchovních tendencí. Tolstoj vytváří anonymní hlas mimo dějiny, současně se však nemůže vyhnout dialogu, který vzniká – paradoxně – právě proto, že se mu vyhýbá: je to dialog mezi dílem a hlasem „mimo“ dílo. Tolstoj o tomto bludném kruhu věděl a sám jej živil i ve vlastním životě. Jeden deník měl oficiální pro žáky a přátele, druhý tajný.

Dodejme, že Dostojevskij staví dialog na odív, obnaženě jej prezentuje jako konstrukční princip, Leskov buduje literaturu z individuální promluvy (skazu) – Tolstoj oba dva dráždil. Nikoli náhodou byl Leskov Tolstým současně přitahován a odpuzován; jak o tom svědčí jejich korespondence a memoáry Leskovova syna Andreje, byl mezi nimi podivný, neupřímný vztah.

Mohli bychom na tomto místě spekulovat o spodním proudu gnosticizmu, který v různých transformacích pronikal do literatury – pozitivně víme, že například Leskov jej mohl čerpat skrze Origena. Gnostická vystoupení ze světa a dějin jsou však u Tolstého spojena s přítomností ratia, tedy se snahou přijmout, alespoň kompromisně, tento svět. Tolstoj maximálně odcizuje jazyk románu – celá 2% Vojny a míru jsou psána francouzsky, což by samo o sobě vystačilo na malý román. Z žánrového hlediska obsahuje vlastní román, fiktivní dějiny a nefiktivní eseje. Tolstoj prezentuje svět jako nespočetnou řadu řetězců a souvislostí, jejichž determinantu nelze stanovit. Tuto filozofii prezentoval v díle skrze vyprávěcí strategii orientovanou na tíži detailu a rozrušující tradiční románová kliše. Vojna a mír je parodií na dobový román (chce být eposem) i historii, úmyslně reformuluje hlavní téma nebo ideu, neprezentuje hlavního hrdinu. Strachovova představa, že předchůdcem románu byla Puškinova Kapitánská dcerka, se zdá Morsonovi nesprávná.

Ale jsou tato dvě díla – už vzhledem ke strategii charakteru – skutečně tak vzdálená? Především v nich nacházíme záměrné matení pojmů a likvidaci tzv. hrdiny. Puškin se tu inspiruje poetikou Waltera Scotta (kdo je hrdinou románu Ivanhoe?) a jednu postavu překrývá druhou. Totéž najdeme u Tolstého. Zatímco ruští kritikové viděli v románu dobovou anomálii, západní posuzovatelé jej ukazovali jako důsledek slovanské primitivnosti, neukázněnosti a naivní upřímnosti. Formalisté chápali Vojnu a mír jako ruského Tristrama Shandyho. Podle Morsona koncipuje Tolstoj svůj svět jako nesystémový, jehož pohyb určují tzv. okrajové faktory (random factors). Proto tento svět není vyložitelný ze sebe sama, proto se historikové často uchylují k jiným silám (Bůh, zákonitosti), neboť nejsou schopni dějiny „objevit“. Hádanka dějin není obsažena v nových modelech, schématech, myšlenkových konstruktech, ale v obyčejných, banálních faktech, jejichž velikost zůstává při běžném nazírání skryta (hidden in plain view).

Tolstoj byl chápán jako umělec a jeho odklon od umění k traktátům, pedagogice a publicistice byl vnímán jako zvláštní, podivínský, „šílený“. Autor Ruského románu Melchior de Vogüé ve spisku Lev Tolstoj (1886) uvádí, že Tolstoj připravuje nové překvapení, že není ve styku s žádnou školou, nedbá politických stran, spíše jimi pohrdá. Nehledě na toto konstatování se Vogüé podivuje, že se Tolstoj nechová jako spisovatel, že nosí vodu, žne, oře, šije boty. Vystupování z literatury a dějin započal Tolstoj již ve Vojně a míru a Anně Kareninové. Jedna z jeho cest končí v publicistickém románu Vzkříšení, druhá směřuje k záznamu krizového stavu světa prostředky, které vnějškově připomínají naturalismus a dekadenci, třetí vede k hledání průniku: stará schémata racionalistického, iluzionistického realismu jsou už nepoužitelná, moderna ukazuje na jejich vyčpělost, východiskem je návrat k původní magické, náboženské funkci umění. Tím, že si umění jakožto technika a systém vytváří vlastní svět, oddělilo se od svého původního poslání, dostalo se do krize a ztratilo schopnost komunikovat s dějinami, světem a člověkem. Analýza pozdních a posledních uměleckých děl L. N. Tolstého, například Smrti Ivana Iljiče (1886), Kreutzerovy

sonáty (1891) nebo dramatu *Vláda tmy* (1887) a *Živá mrtvola* (1911), ukazuje směřování od naturalisticko-dekadentní poetiky k prozření a oproštění v *Otci Sergijovi* (1912) a *Hadži Muratovi* (1912). Červotoč pochybnosti hlodal v díle Tolstého od počátku: pochybnosti o románu, pochybnosti o literatuře, umění a kráse. Sám Vogué, který „plakal“ nad tím, že tak geniální umělec se obrací k umění zády, maně uvádí Tolstého protiracionalismus, důležitost oněch jakoby nepodstatných banalit, okrajových detailů.

Tolstoj dochází zevnitř umění k podobnému obrazu člověka a světa jako moderna, a to plíživě už od 60. let, kdy píše dobově nepochopitelné a neuchopitelné dílo *Vojna a mír*, v němž paroduje realistický styl. Z tohoto hlediska je Tolstého kolize s modernou a nejen s modernou pochopitelná: podobné pociťování hrůznosti člověka a světa, podobná témata a poetika, ale odlišné chápání smyslu umění a jeho perspektivy v moderním světě. Ostré vnímání lidské problematiky mělo – stejně jako u filozofů moderního věku Schopenhauera a Nietzscheho a většiny modernistů – také sexuální pozadí: rozpojenost mezi duchovní a fyzickou láskou, kterou začal Tolstoj pohybuji se od dětství mezi ženami pociťovat už jako mladík. Proslulá „tragédie ložnice“ (M. Gorkij) byla oním katalyzátorem, který urychloval povrchové sblížování jazyka, stylu a poetiky Tolstého a moderny a stejně razantní rozchod.

Není náhodné, že jeho útok na modernu započal útokem na Shakespeara, v němž spatřil projev odtrženosti umění od náboženství, estetiky od etiky (O Shakespearovi a dramatu). Když k tomu připojíme obsáhlý spis *Co je to umění?* z roku 1897, dostáváme úplnější obraz vztahů Shakespeara, Tolstého a moderny. V tomto traktátu Tolstoj odsoudil přeceňování umění jako zábavy a s tím i celou modernu včetně Baudelairových *Květů zla* a *Malých básní* v próze. V důsledku odtržení dobra od krásy, vznikla estetika prohlašující umění za činnost hlubinně sexuálního charakteru, která je provázena příjemným drážděním nervové energie. Umění bylo redukováno na jev přinášející slast, rozkoš. Shakespearovy hry si Tolstoj vybral jako příklad mondénního zbožnění, které bylo vytvořeno uměle. Tolstoj četl Shakespeara od mládí a jeho názor se nezměnil: jde o nudná, podprůměrná dramata. Tolstoj analyzuje *Krále Leara* a v hněvných sentencích dokládá podprůměrnost, nemotivovanost, ba nesmyslnost tragédie. Základní tezí Tolstého je, jak známo, myšlenka, že Shakespeare cizopasil na původních dílech, která deformoval a spíše ochudil a zbavil vnitřní motivace. Jazyk Shakespearových dramatu je rétorický, nabubřelý, jeho postavy mluví stále stejně, nejtoporněji působí tirády, které se tak často citují – jsou do hry vložené, nejsou její přirozenou součástí. Shakespeare má podle Tolstého exaltovaný jazyk, nemá cit pro míru, je hrubý a hyperbolický. Činnost je podle Shakespeara dobro, nečinnost je zlo. Dobro vzniká jako produkt činnosti. Jedinou skutečnou morálkou je pro Shakespeara morálka cíle. Jeho dramata proto nesnesou ani estetické ani etické kritiky. O několik desítek let později napadl tento Tolstého útok George Orwell (Eric Blair, 1903–1950) s tím, že v osudu *Learově* uviděl Tolstoj svůj neblahý osud utopisty oproštění a askeze. Problém je však ještě starší: nesoulad Tolstého teorie a praxe ještě neodstraňuje otázky, které kladl – tedy problém tyranie vkusu

a literární kritiky a především kritiku pragmatiky morálky a cíle. Činnost bývá často bezduchá, morálnější je nečinnost, klid: umění odtržené od duchovní (náboženské) základny a fungující jako zábava a prostředek ukojení není uměním v původním slova smyslu. Takto ostatně funguje i hudba v Kreutzerově sonátě: destruuje nikoli proto, že je uměním, ale proto, že je zbavena svého duchovního základu.

Sbližování, spojování a rozpojování velké individuality a uměleckých směrů, jakými jsou i směry tzv. moderní, je snad klíčovou otázkou literární historie. Zkoumání uměleckých individualit, které anticipovaly krizové jevy materiálního a duchovního života a šly „mezi proudy“ a „proti všem“, provokující nová řešení, je i podstatnou otázkou literární teorie. Postava Lva Tolstého byla zkoumána z různých hledisek: zatímco západoevropští badatelé stavěli proti sobě Tolstého-umělce a Tolstého-utopistu, Rusové často viděli svého autora v duchovním, náboženském kontextu. Kromě S. N. Bulgakova, který u Tolstého odlišil prostotu a oproštění, a N. Berďajeva, jenž prozkoumal úlohu Starého a Nového zákona v jeho díle, zdá se být nejvýraznější esej Andreje Bělého *Lev Tolstoj a kultura*. Neoriginálnější ruský symbolista vidí Tolstého jako Věčného Žida, Ahasvera světové kultury, který se nevešel do dobových kategorií umění a filozofie, přesahoval je nebo je nenaplňoval. „Tolstoj před námi stojí jako jakýsi Věčný Žid, jako neuspokojený vyhnanec ze všech míst, kde se usadila současná kultura a státnost,“ píše Bělýj. Lev Tolstoj je příliš velká postava: v paprscích své slávy kráčel proti všemu. Jeho umění nebylo uměním z tohoto světa a takoví lidé jsou odsouzeni k mlčení. To však Tolstoj neuměl: hledal různé jazyky – od uměleckého až po jazyk publicistiky, od románu k didaktice, leč marně.

Tolstého totální deziluze a z toho vyplývající asketismus se projevují mimo jiné ve *Smrti Ivana Iljiče* (1886) a snad nejprovokativněji ve zmíněné *Kreutzerově sonátě* (1891). Zatímco v první novele jde o skeptické účtování se životem a drastické prohlédnutí tváří v tvář smrti, v druhé novele se již vyjadřují krajní, „šílené“ názory. V textu novely se soustřeďuje Tolstého odpor k nemorální civilizaci, k estetice rozkoše, která se odpojila od etiky: příčinou zla jsou lidské vášně a pohlavní život. Zatímco románové lascivnosti tehdy nikomu nevadily, „šílená“ Kreutzerova sonáta byla v mnoha zemích zakázána, neboť svým extrémismem útočila na samu podstatu životního automatismu. Je tedy Tolstého románové dílo vrcholící takřka publicistickým traktátem *Vzkříšení* (1899) u počátku i na konci jeho kontaktu s modernou, polemikou s ní a také nasáváním její poetiky a jejích témat.<sup>52</sup>

52 Viz naši studii *Individualita a proud: Lev Tolstoj a ruská moderna*. In: *Problémy ruskej moderny*. Nitra 1993, s. 95–103, a kapitulu *Lev Tolstoj mezi tradicí a modernou z knihy Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s.

