

Vnitřní svět literární postavy jako těžiště uměleckého odrazu na počátku 20. století

Josef Dohnal

Přelom 19. a počátek 20. století je obdobím, kdy do literárního procesu intenzivně vstupují celospolečenské události, které však v řadě případů přestávají vystupovat prezentovány ve formě svých "přirozených" předloh, jak tomu bylo v období realistické či naturalistické prózy, ale které jsou intenzivně přenášeny do textu literárních artefaktů jako fenomény lidského, individuálního prožívání. Důraz na individuum a jeho vnitřní svět není náhodný - vždyť právě jedinec je tím, kdo se na přelomu obou století dostává do nové situace, v níž i věda odhaluje dosud neznámé, neprobádané a jen zčásti literaturou zachycené vrstvy jeho psychiky, které jsou natolik intimně individuální, skryté před ostatními, spletité, zašifrované a obtížně sdělitelné, že není divu, že do té doby se k nim přiblížilo jen několik významných spisovatelů, mezi nimiž by na prvním místě bylo třeba jmenovat F. M. Dostojevského, který se v ruském i v německém kulturním prostředí počátku 20. století stává jedním z nejčtenějších a nejinspirativnějších literárních vzorů minulé generace.

Subtilní, ostře individuální obsahy vědomí pak pronikají do literárních děl německých i ruských autorů do značné míry jako reakce na předcházející dvě etapy, kterými obě literatury prošly - na naturalismus a symbolismus. Zmíněné literární směry byly v obou literaturách zastoupeny poněkud rozdílně - v německé literatuře je vliv symbolismu poněkud slabší, zato naturalismus se v ní rozvinul značně široce, v ruské literatuře se zdá být poměr obou směrů spíše opačný, ale vliv naturalismu (i německého, zejména však francouzského) tu je značný a jeho podcenění v historii ruské literatury tak, jak je můžeme v řadě pramenů vysledovat, pramení spíše z dosud nedostatečného systematického studia této otázky než z absence naturalistické literatury. V obou těchto -ismech lze najít jistou redukci individua - v naturalismu je (schematicky řečeno - na tomto prostoru si neklademe nárok na komplexní a detailní posouzení) individuum interpretováno

spíše jako produkt vnějších, do jeho jednotlivých vlastností, jednání a myšlení se promítajících prvků, které jsou však dány jakoby zvnějši, jedinec nemá možnost významně je ovlivnit - prostředí, doba, dědičnost - za ukázkové by se v tomto ohledu dala považovat pozitivistická triáda rasy, prostředí a dějinného momentu, které jako hlavní prvky uplatňující se ve formování uměleckého talentu a umění jako jeho produktu uvádí a ve svých analýzách dokládá H. Taine např. ve Filozofii umění. U symbolismu je situace komplikovanější - i zde však, odvážíme-li se opět výrazného stupně zjednodušení - je individuum vlastně jakýmsi pasivním objektem, který zakouší hloubku významů, danou symboly, dotýká se jich, tuší jejich význam, jeho aktivita je omezena více či méně, nikdy však není rozvinuta do procesu přetváření symbolů, do jejich tvorby či výraznější modifikace. Zdá se nám navíc, že mnohdy, a pro ruský symbolismus je to zřejmě charakteristické, nejde o natolik jednotný fenomén, za jaký se mnohdy považoval (pomineme-li dělení na symbolisty "starší" a "mladší") - spíše jako by se do tohoto směru prolínalo již leccos ze směrů, které se brzy projeví jako reakce na symbolistickou tvorbu - ať již v podobě kultivování subtilních náladových prožitků či v podobě návratu od nekonkrétna k poetice konkrétního v akméismu, anebo nakonec i k pěstování kultu individuálního aktivního prožívání svého nitra a aktivní přísně individuální reakce, jak ji známe především z německého expresionismu, jehož prvky se ale podle našeho názoru objevují i v ruské literatuře, a to nikoliv jen v poezii, jak je tomu v literatuře německé, ale spíše naopak v próze, která - snad díky Čechovovi, který výrazně prohloubil sdělnost prózy v dimenzi prociťování, spoluúčasti, niterné angažovanosti literárních postav i čtenáře, snad díky již výše zmínovanému F. M. Dostojevskému - byla schopna tyto požadavky akceptovat a integrovat do svých narativních schémat.

Dobový pocit potřeby vyjádřit dramatickou niternou situaci individua, přenést do sdělující podoby jazykové, jejíž pomocí autor se čtenářem komunikuje, vnitřní dynamiku, napětí, přísně individuální jedincovu reakci na vnější podněty jako by se stávalo úkolem, který v literárních dílech dává znovu vyniknout všemu tomu, co slouží sugerování intenzity prožitku, jeho rychlosti, pomíjivosti, jeho nekompatibilitě s fyzikálně definovaný-

mi atributy vnějšího i vnitřního světa vnímajícího a na vnímané reagujícího subjektu. Právě zde jako by se projevovала ona potřeba, ke které dospívají ruská i německá literatura v prvním desetiletí dvacátého století - spojit nadindividuální, vzhledem k jedinci vnější svět s tím, co tento vnější svět v jedincově psychice vyvolává, jak se v ní odráží a nakolik objektivní i subjektivní prvky splývají v onen individuální, neopakovatelný obraz o světě, který si jedinec vytváří. Jedná se o velice složitou otázku, kterou není snadné uchopit tak, abychom mohli dospívat k určitým obecněji sdělovatelným schémátům, pokud nezvolíme jako jeden z potenciálně možných pomocných postupů studium techniky výrazu (tj. exprese), vyjádření dané individuální psychické situace.

Je zajímavé, že i teoretické práce z oblastí psychologie se v této oblasti, tj. tam, kde je zapotřebí propracovat se k individuálnímu vnímání světa jedincem, tedy k tomu, co můžeme označit užívaným termínem *model světa*, obracejí k hlubinné struktuře jazyka (činí tak např. i S. Freud, ale i další), anebo k výtvarnému umění či hudbě, protože právě umění se zdá být nejvhodnějším prostředkem k tomu, aby převedlo díky svému specifickému kódu přísné vnitřní obsahy vědomí (a hlubších složek psychického života individua) na "jazyk", jehož kód je srozumitelný i dalším jedincům, s nimiž onen jedinec nutně sdílí fyziologické, psychické i kulturní stereotypy.

Zdá se, že jedním z těchto prvků, které se v ruské i německé literatuře objevují a slouží právě výše zmíněnému účelu, je vytváření silně emocionálně nabitých obrazů, v nichž dynamika je podřizována statice - vznik situace jako by byl jen prostředkem k její kulminaci, která přechází k jakémusi trvání, tj. ke stavu, který, je-li dosažen, jakoby nejpřesněji, nejintenzivněji a nejsdělněji vyjadřuje individuální, okamžitý, slovy jako obecně interpretovatelnými základními kameny literární komunikace zřejmě v úplnosti nevyjádřitelný obsah jedincova nitra. Zdá se, že malířství, hudba i literatura jdou na počátku 20. století v obecně evropském kontextu ruku v ruce právě tímto směrem - subjektivizace, disharmonizace, důraz na individuální, nikoli na obecně sdělitelné a sdělné, podávání reakce na svět, nikoli světa jako takového - to jsou hlavní atributy umění, které se

snaží o generační výpověď, a to, podle našeho názoru, jak v ruské, tak i v německé literatuře.

Pokusme se ukázat několik příkladů vzatých z obou literatur a demonstrovat, nakolik se skutečně taková obecně formulovaná zásada dá na tyto případy uplatnit. Za základ nám budou sloužit situace, ve kterých dochází k deskripci abstraktních jevů, toho, co se odehrává v jedincové nitru a co má být sděleno čtenáři. Pokusíme se ukázat na několika příkladech, jakým způsobem je vytvářen, sdělován až sugerován stav strachu, ohrožení člověka jako integrální autonomní psychické jednotky tváří v tvář světu, který jí obklopuje.

V povídce *Лесная топь* hned v úvodu líčí S. N. Sergejev-Censkij lov raků v podvečer. Aktéry jsou děti, které až pozdě zpozorují, že se setmělo a že jejich okolí se pronikavě změnilo. Jejich narůstající strach ústí do scény, kdy je vyděsí klacek plovoucí ve vodě:

"Что-то острое режущей змейкой прошло вдоль спины, точно чей-то коготь. Антонина ухватила за филькину рубаху и не выпускала ее из рук. Филька нагнул над водой вынуть колпачок, и нагнулась Антонина, и оба увидели, вдруг, вздрогнув и застыв, как недалеко, в трех шагах от них, за камышами поднялась из воды зеленая тинистая человечья голова, старая, яркая, как сноп зеленых молний, фыркнула и поплыла к ним; потом рука взмахнула, тонкая, с длинными пальцами.

Вскрикнули и побежали оба... И это не они бежали там по изгибистой лесной тропинке, спотыкаясь на корни; они забыли, что это они, что они бегут, что впереди село; бежал, раздвоившись, безликий страх, а за ним гналась, хохотала тайна, и кричал лес, и падало, как гремучие железные листы, небо, и дыбилась и трескалась земля, и два вихря, один ледяной, другой из огненных искр, обвивались около и дули в щеки, а в глазах все стояла тинистая зеленая человечья голова, фыркающая, плывущая, и тянулись тонкие рухи. Руки были и впереди и с боков, жесткие и липкие, обхватывали, пускали, хватили вновь; это лес кидался на них со всех сторон и загораживал дорогу. ...¹

Podobně i v poezii nacházíme příklady, jež můžeme ilustrovat např. na básni F. Sologuba *Недотыжкомка серая*:

НЕДОТЪКОМКА СЕРАЯ

Все вокруг меня вьется да вертится,-
То не лихо ль со мною очертится
Во единый погибельный круг?

Недотыкомка серая

Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою,-
помоги мне, таинственный друг.

Недотыкомку серую

Отгони ты волшебными чарами,
Иль на отмажь, что-ли, ударами,
Или словом заветным каким.

Недотыкомку серую

Хоть со мной умертви ты, ежидную,
Чтобы она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим!²

V německé poezii pak nalézáme podobné příklady, mj. v básni *Bůh války* Georga Heyma - citovat si dovolíme v českých kongeniálních překladech Ludvíka Kundery:

Zvedl se a povstal ten, jenž dlouho, dlouho spal,
povstal z přehlubokých sklepení a skal.
V šeru tyčí se ta obří postava,
lunu ve své černé dlani zmačkává.

Náhle padá do večerních hřmotů měst
cizí temno mrazným stínům na počest.
Kruhovitý chaos tržišť tuhne v led.
Všechno tichne. Rozhlížet se. Nevědět.

...

Je jak věž. Když močí, jak by žár mu planul z vén,
tam, kde končí den, tok řek je zkrvaven.

V rákosí už leží mrtvol nespočet,
houfec ptáků smrti bíle na ně slét.

Do noci bůh války žene oheň přes pole,
červeného psa, jenž hubu cení zle.
Černý svět se z temna noci vyklání,
lemován je strašivými vulkány. (atd.)³

Ve známé básni téhož autora *Démoni měst* nalezneme podobný obraz:

Toulavé půlnočními městy jdou,
jež pod nimi se příkrčeně tmí.
Lodnické vousy mají pod bradou:
oblaka začernalá sazemi.

Jak stíny obrovitých komárů
zhášejí světla v nočním moři měst.
Jak mlha lezou po trotoáru
na domy šlapou jako na pelest. (atd.)⁴

Kratičkou báseň Augusta Stramma si dovolíme ocitovat celou:

August Stramm / Zteč

Ze všech koutů ječí bázňě chtění
Vřeskné
Život
Před
Se
Žene
Supí smrt
Nebesa Cárí.
Slepě kolem jatčí divě děs.⁵

Ve výčtu příkladů bychom mohli pokračovat, ale pro účel naší práce se spokojíme těmi, které již byly uvedeny. I z nich lze odvodit jisté paradigma, které, zdá se, nabývá poněkud širší

platnosti. Pokud bychom přidali další jména autorů a další názvy jejich děl, jen bychom potvrzovali, že se jedná o širší užití tohoto postupu, který německý expresionismus sblíží s ruskou literaturou počátku 20. století.

Společným jmenovatelem tohoto postupu je snaha o vizualizaci ohrožení, které stojí proti člověku. Nejistota, nekonkrétnost se ve všech těchto příkladech vylévají z abstraktních pojmů do kokrétní personifikované podoby (zelená hlava, nedotýkavka, démoni měst, bůh války, supící smrt), přičemž takto ztělesněné nebezpečí se dává do pohybu, koná skutky, které jsou veskrze negativně vnímány subjektem jako jeho osobní, anebo kolektivní ohrožení, přičemž kolektivní (obecné) ohrožení je současně ohrožením jedince. Zvláště tam, kde je dynamika konání personifikovaného obrazu zesílena na co nejvyšší míru (v našich ukázkách u Sergejeva-Cenského a u Stramma), ústí toto konání v přímou agresi vůči člověku. I v ostatních případech však je sugerována malost, nepatrnost, bezmocnost, bezbrannost člověka, který se buď obrací na pomoc k bližnímu (Sologub), anebo cestu k pomoci nenachází (Heym) a setrvává ve stavu bezbranné fascinace zlem, které se v daném personifikovaném obrazu koncentruje ve své nadlidské podobě. Jako by v tomto postupu nalézal odraz mechanismus vztahu subjektu a objektu - v subjektu dochází k nárůstu pocitu ohrožení, k existenciální tísni, která pak pociťuje potřebu lokalizovat a konkretizovat svůj zdroj. Primární tedy není objektivní svět obklopující literární postavy, ale jejich vnímání tohoto světa, subjektivní obraz světa. Abstraktní nerozčleněná emocionální tenze vede k potřebě dobrat se svého zdroje - ten je tedy realizován zpětně cestou vytváření obrazu, který do sebe bude koncentrovat síly způsobující ono primárně pociťované ohrožení. Odpovídá to modelu světa, který si člověk racionálně utvořil - každý účinek má svoji příčinu. Znamená to, že k účinku (tragický pocit, ohrožení, strach) je podle zákonitosti tohoto modelu hledána jeho příčina. Tato příčina by měla být jedna, protože jen tak se individuum může vyhnout pocitu, že není obrany. Mnohost příčin reálného traumatu je podle navyklého obrazu světa lokalizována do jediného obrazu, který se pro danou chvíli stane nadřazeným všem ostatním (proto onen častý přechod od konkrét k abstraktům, anebo k označením typu démon, nedotýkavka

atp.). V některých případech (Segejev-Censkiij) je ona tolik potřebná jediná souhrnná, původní mnohost v sobě koncentrující příčina nalezena ad hoc v momentálně se k tomu hodicím popudu, tedy induktivně, z logiky vývoje textu, v dalších případech je nalézána spíše deduktivně, je "před textem", předchází mu, je v něm "až" deskribována; ale to je detail, který je podle našeho názoru sekundární, protože logika tvorby literárního textu nutně počítá s tím, že záměr, někdy i obraz je zřejmě ve většině případů "před textem", třebaže ne zcela akceptujeme zásady, se kterými pracovala "poroždajučaja poetika". I v tomto postupu pak literární tvorba velice těsně souzní s tvorbou malířskou a hudební.

Poznámky

¹ Сергеев-Ценский, С. Н.: Лесная топь. В: Сергеев-Ценский, С. Н.: Повести и рассказы в двух томах, т. 1. Моква 1975, с. 57.

² Citováno podle: Baranski, Z., Litwinov, J.: Rosyjskie kierunki literckie. Przelom 19 i 20 wieku. Warszawa 1982, s. 61.

³ Citováno podle: Haló, je tady vichr-vichřice! Expresionismus. Praha 1969, s. 58. Všechny texty citované z této publikace přeložil Ludvík Kundera.

⁴ Tamtéž, s. 67.

⁵ Tamtéž, s. 73.