

Pospíšil, Ivo

Krajnosti intelektu : (L.N. Tolstoj - moderna - asketismus)

In: Pospíšil, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1995, pp. 70-76

ISBN 8021010835

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122681>

Access Date: 28. 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.

X. Krajnosti intelektu

(L. N. Tolstoj – moderna – asketismus)

Velké osobnosti ruské kultury se šilenství vždy alespoň přibližovaly nebo napínaly po nejzazší mez síly rozumu. 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. Za krajnost nelze rozhodně pokládat názory vyložené ve známých traktátech *Исповедь* (1879–1880), *В чем моя вера* (1884), *Царство божие внутри вас* (1893) – spíše to, že známý spisovatel při tom všem do značné míry rezignoval na uměleckou tvorbu a nahradil ji didaktickými – i když působivými – traktáty. Duchovní krize znamená nejen přehodnocení mravních a společenských názorů, ale také názorů na umění. Zde se musel Lev Tolstoj střetnout s modernou (část této kapitoly byla publikována jako příspěvek z konference konané v srpnu 1992 v Nitře: **Individualita a proud: Lev Tolstoj a moderna**, in: *Problémy ruskej moderny*, Nitra 1993, s. 95–103).

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 tehdejšími 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 nevraživost: je to vskutku rozpor nebo vnitřní logika?

Spojitost Tolstého s modernou byla už nejednou konstatována. V. A. Keldyš se domnívá, že jednotliví spisovatelé dávali najevo nedostatečnost realismu a krizovost světa, literatury a estetiky tím, že tihli k publicistice nebo navazovali styky s moderními směry: jedni (jako Čechov) směřovali k impresionismu a symbolismu, jiní k naturalismu, dekadenci a expresionismu.¹ Zdá se, že Lev Tolstoj by patřil spíše k druhé skupině autorů. Ale celá záležitost je ještě složitější a má hlubší kořeny. 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 představitel

moderních směrů: krizi dosavadního myšlení, rozkladný vliv industrializace, intenzitu prožívání času, impakt městské civilizace, bezvýchodnost lidského života, apokalyptické jevy konce 19. věku.² 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 zvrát 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 jednotícího bodu. Zdá se mi nesprávné tvrzení, že Tolstoj podřizoval estetiku etice – spíše v nich viděl nerozlišitelný celek a odmítal je stavět proti sobě. Krásno bylo kdysi totéž, co dobro (ostatně i v dnešní ruštině to dokládají významové varianty adjektiva *хорош – хороший*) – teprve později se z různých příčin začaly tyto póly stavět proti sobě. Vzpomeňme Dostojevského *Idiota* s portrétem Nastasji Filippovny, tedy s krásou, která spasí svět; krása však znamená i dobro, jejich rozklad znamená lidskou tragédií.

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 vševědoucího 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 tihnutí 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 Rousseauovu koncepci osobnosti a spojuje dětství s východisky experimentální prózy L. Sterna.³ 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. Není však náš pohled příliš zautomatizován dobovými klišé? Americký slavista G. S. Morson, autor monografie o Deníku spisovatele F. M. Dostojevského⁴, vydal v druhé polovině 80. let pozoruhodnou knihu o vyprávěcích a tvůrčích potenciálech *Vojny a míru*.⁵ Zdálo by se, že tento román, pro mnohé symbolizující ruský román vůbec, nemůže již být nově analyzován. Morson ukazuje, že je tomu právě naopak, neboť *Vojna a mír* je artefaktem dodnes zamlženým a zůstala do jisté míry hádankou. Zatímco dobová kritika přijala dílo s překvapením jako výtvar podivínského hraběte, pozdější práce model *Vojny a míru* konvencionalizovaly; došlo, jak ironizuje Morson, k „pacifikaci“ *Vojny*

a míru. Na rozdíl od Morsona se domnívám, že román 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.⁶ 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 útěk 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.⁷ Dodejme, že Dostojevskij staví dialog na odiv, obnažené 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, neupřimný vztah⁸.

Mohli bychom na tomto místě – na rozdíl od Morsona – 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 klišé. *Vojna a mír* je parodií na dobový román (chce být eposem) i historií, úmyslně neformuluje 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 upřimnosti. 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, „šilený“. Autor Ruského románu Melchior de Vogüé ve spisku Lev Tolstoj (1886) uvádí: „Tolstoj připraví nám nové překvapení. Jsa mladší o desetiletí nežli jeho předchůdci, nepodlehli vlivu roku 1848. Není ve styku s žádnou školou, nedbá stran politických, pohrdá jimi spíše, samotářský tento a filozofující šlechtic nezávisí na žádném mistru, na žádné skupině, sám jest zjevem spontánním.“⁹ Nehledě na toto konstatování se Vogüé podivuje, že se Tolstoj nechová jako spisovatel: „Nosí vodu, žne, oře, šije boty. Mluví-li mu někdo o jeho románech, horší se. Vidím podobiznu jeho, na níž zobrazen jest v kroji mužika se šídlem v ruce. Umělče, tvůrče děl mistrovských, to není váš nástroj!“¹⁰ Takto se rozhořčuje znalec ruského románu a má svou pravdu, ovšem neuvědomuje si, že ono 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 Iliče* (1886), *Kreutzerovy sonáty* (1891) nebo dramatu *Vláda tmy* (1887) a *Živá mrtvola* (1911), ukazuje směřování od naturalisticko-dekadentní poetiky k prozření a oproštění v *Otcích* *Sergijovi* (1912) a *Hadži Muratovi* (1912). Červotoč pochybnosti hlodal v díle Tolstého od počátku: pochybnosti o románu, pochybnosti o literatuře, umění a kráse. Sám Vogüé, který „plakal“ nad tím, že tak geniální umělec se obrací k umění zády, maně uvádí Tolstého protiracionalismus, důležitost oněch jakoby nepodstatných banalit, okrajových detailů: „Jediný člověk se těší tajné jeho přízni, generál Kutuzov. Víte proč? Čistě ruská myšlenka! Poněvadž nevelel nikdy, nedíval se na plány, v radě spával a vše ponechával osudu.“¹¹ A studie o neverbálních komunikačních prostředcích ve *Vojně a míru* toto tihnutí ke skrytým detailům, které jsou nositeli významu, potvrzuje.¹²

Tolstoj dochází tedy 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.¹³ Ostré vnímání lidské pro-

blematiky 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.¹⁴

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 tezi Tolstého je, jak známo, myšlenka, že Shakespeare cizopasil na původních dílech, která deformoval a spíše ochudil a zbavil vnitřní motivace. Jazyk Shakespearových dramát je rétorický, nabubřelý, jeho postavy mluví stále stejně, nejtoporněji působí tirády, které se tak často citují – jsou do hry vloženy, 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)¹⁵ 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.

Sblížování, 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.¹⁶ Kromě S. N. Bulgakova, který u Tolstého odlišil prostotu a oproštění¹⁷, a N. Berd'ajeva, jenž prozkoumal úlohu Starého a Nového zákona v jeho díle, zdá se být nejvýraznější esej Andreje Bělého *Lev Tolstoj a kultura*.¹⁸ Nejoriginálnější ruský symbolista vidí Tolstého jako Věčného Žida, Ahasvera světové kultury, který se nevešel do dobových kategorií umění a filozofie, přesaňoval je nebo je nenaplnoval. „Tolstoj před námi stojí jako jakýsi Věčný Žid, jako neuspokojený vyhnanec ze všech míst, kde se usadila současná kultura a stát-nost,“¹⁹ 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* (Смерть Ивана Ильича, 1886) a snad nejprovoktív-něji ve zmíněné *Kreutzerově sonátě* (Крейцерова соната, 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, „šilené“ 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, „šilená“ Kreutzerova sonáta byla v mnoha zemích zakázána, neboť svým extrémismem útočila na samu podstatu životního automatismu: „А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить [...] Выходит, что плотская любовь – это спасительный клапан. Не достигло теперь живущее поколение человечества цели, то не достигло оно только потому, что в нем есть страсти, а сильнейшая из них – половая. А есть половая страсть, и есть новое поколение, стало быть, и есть возможность достижения цели в следующем поколении [...] Если допустить, что бог сотворил людей для достижения известной цели, и сотворил бы их или смертными, без половой страсти, или вечными [...] Высшая порода животных – людская, для того, чтобы удержаться в борьбе с другими животными, должна сомкнуться воедино, как рой пчел, а не бесконечно плодиться; должна так же, как пчелы, воспитывать бесполох, то есть опять должна стремиться к воздержанию, а никак не к разжиганию похоти, к чему направлен весь строй нашей жизни. – Он помолчал. – Род человеческий прекратится? Да неужели кто–нибудь, как бы он ни смотрел на мир, может сомневаться в этом? Ведь это так же несомненно, как смерть. Ведь по всем учениям церковным придет конец мира, и по всем учениям научным неизбежно то же самое. Так что же странного, что по учению нравственному выходит то же самое?“²⁰

Otec Sergij (Отец Сергий, publ. 1912) je pokračováním tohoto „projektu“ – ovšem jen v individuálním měřítku na příběhu důstojníka, který za Mikuláše I. nedlouho před svatbou s dvorní dámou, jež mu slibovala závratnou kariéru v panovníkových službách, požádá o uvolnění ze služby a odchází do kláštera. Zjišťuje však, že život v mnoha formách zasahuje i za zdi cely, že lidské problémy s lidmi zůstávají. Zda je Otec Sergij, který za Tolstého života nebyl vydán, výrazem úsilí o kompromis či jen nezúčastněným líčením askeze a oproštění – zůstává záhadou.