

JOSEF DOHNAL

TOLSTÉHO KREUTZEROVA SONÁTA A VNITŘNÍ REALITA LITERÁRNÍ POSTAVY

Konec 19. a počátek 20. století je obdobím, ve kterém dochází k výrazně vyšší míře zátěže literární postavy a jejího zobrazení v literárním díle pohledem do nitra, které ztrácí rysy charakteristické pro literární postavy předchozích významných literárních směrů; patos romantismu spočívající v zachycení individua oddělujícího se ve své jedinečnosti od ostatních v projevech „jinakosti“, nejkuli protikladnosti hodnotové orientace vzhledem k ostatním, ztrácí právě onen důraz na oddělení, resp. na protikladnost konkrétní individualizované literární postavy od ostatních¹ a oproti realismu pak pro změnu dochází k posunu tím směrem, že literární postava přestává plnit roli jakéhosi zástupce daleko širšího počtu reálných postav spjatých společnými charakteristickými rysy, který se na rozdíl od oněch reálných bytostí dostává díky postupu typizace do literárního díla jako jejich „esence“ a plní v něm roli jakéhosi jejich „souhrnného zástupce“.

Změna ve funkci literární postavy nastává především v tom, že v daleko vyšší míře odkazuje k individuálnímu světu jako potencialitě, tedy jako k něčemu, co může, ale také nemusí nutně vzniknout jako výslednice mnoha racionálních či neracionálních faktorů, které se ocitají ve složité interakci s individuálním vědomím a podvědomím. Díky posílení funkce literární postavy jako výrazu potenciality realizované a tematizované v konkrétním literárním díle vzniká možnost bezprostředněji než kdykoli předtím v historii literární tvorby pronikat do hlubin individuálního „já“ a nalézat v něm mnohé, co dosud bylo sice tušeno, nebylo však plně realizováno. V ruské literatuře je to především tzv. gogolovská linie, která tuto linii představuje intenzivněji, a to především v díle samotného N. V. Gogola a F. M. Dostojevského.

¹ O návaznosti ruské moderny na romantismus hovoří např. L. Zadražil, když uvádí, že „...se moderna [...] znovu pokusila prohloubit a až k extravagantnosti rozšřít pocitový rejstřík romantismu experimentálními zapojením jeho znaků do nového, nesporně autentičtějšího umění. Především ve své existenciální linii ovšem moderna navazovala na romantickou éru individuálního vědomí“. Zadražil, L.: Zdroje a perspektivy ruské moderny (Namísto předmluvy). Východoevropské studie I: Východoevropská moderna a její evropský kontext I. Praha 1999, s. 14.

„Rozumění“ takovým způsobem vytvořené postavě při recepci literárního díla je mnohem individuálněji založeno, než tomu bývalo dříve. V době, kdy postava byla – jako např. v kritickém realismu – „reprezentantem“, „zástupcem“ mnoha podobných, výsledkem sociálních procesů, bylo možno vnímat ji právě v tomto kontextu, „odhadovat“ ji. Na přelomu 19. a 20. století to již neplatí. Literární postavy nesou významně jinou náplň – začínají být možností jediného, individuálního niterného uspořádání. To však natolik „vzdoruje“ možnosti být plně uchopeno pomocí slov, že vytvoření takového obrazu literární postavy a jejího světa stejně jako i jeho pochopení není nikterak jednoduchou a vůbec už ne „mechanickou“ záležitostí. Jako by tu platilo to, co později (v roce 1921) formuloval R. Musil: „Chybí konvergence k jednoznačnosti, výraz se nedá komprimovat a vyloučit, jsou to intelektuální opisy čehosi, čeho se člověk lidsky může zmocnit, ale co může znovu vyjádřit zase jen v intelektuálních opisech. Příčinou je, že představy v tomto zájmovém okruhu nemají pevný význam, nýbrž jsou víceméně individuálními prožitky, kterým rozumíme jenom potud, pokud si sami pamatujeme podobné.“²

Vzniká tak velmi vhodná situace pro vznik literárních děl reprezentujících jakousi sondu do individuálního vědomí bez nutnosti hledat „důvody“, „sociální podmíněnost“, „logiku vývoje myšlení a konání“. Daleko více se tak literární postava může stát realitou (dnes bychom asi řekli virtuální) postačující si „an sich“, tedy jakousi „realitou modelovou“. Neznamená to nutně absolutní rezignaci na sepětí literárního hrdiny s mimoliterární realitou, postačuje však spojení jen velmi úzké dané zasazením literární postavy do jisté reality; dále již postava žije a jedná sama za sebe, aniž by pretendovala na cokoli dalšího. Svědectví literárního díla se tak orientuje výlučně nebo téměř výlučně na individuální zakoušení bytí a na jeho reflexi v individuálním vědomí. Literární dílo tak získává několik nových kvalit, které dříve ve svém komplexu nebyly realizovány v dostatečné míře; máme tím na mysli především

- zachycení vnějšího světa jako objektu dotýkajícího se především individuálního bytí,
- přenos vnímaných faktů vnějšího světa do individuálně utvářeného vnitřního světa literární postavy, tj. do její vnitřní reality, tedy vytváření fikce individuálního a nikoli univerzálně komplexního pohledu na existenciální situaci jedince,
- hledání a dotýkání se toho, jaké niterné individuální psychické „mechanismy“ způsobují, že daný přenos se uskutečňuje právě oním neopakovatelným individuálním způsobem,
- otevírání otázky po možnosti vyjádření psychických stavů a celé vnitřní reality (vnitřního světa) literární postavy jazykem literárního díla, protože „klasické“ nástroje literatury ne ve všem mohou takový pohled skutečně plně a „nezkresleně“ zprostředkovat,
- přechod k synestetickému modelu zobrazení reality, protože do procesu pře-

² Musil, R.: Eseje. Praha 1969, s. 62.

nosu vnějšího světa do vnitřní reality individua jsou ve větší míře zapojovány všechny smysly,

- cesta ke všem strukturním úrovním lidské psychiky, tedy k vědomému, nevědomému i podvědomému, protože niterný svět literární postavy se začíná otvírat literárnímu zobrazení jako vnitřně strukturovaný celek,
- ztráta významu přísně kauzálního propojení vnějšího a vnitřního světa stejně jako jednotlivých jejich konstitutivních faktorů; alogické má stejné místo v literatuře jako logické.

Je pravděpodobné, že bychom při bližším pohledu na tuto problematiku odhalili další možnosti, nicméně spokojme se pro tuto chvíli s vyjmenovanými. Pro některé autory tohoto období pak platí, že se pokoušejí nalézt jakýsi komplexní pohled na životní svět jedince slučováním náhledu zvenčí a zevnitř, jakýmsi prolutím subjektu a objektu natolik, že subjekt (literární postava) se jako subjektem zabývá nejen realitou existující mimo něj, ale činí objekt poznávání i ze svého vnitřního (niterného) světa, ze své vnitřní reality. F. J. Vasiljuk si právě spojitosti vnitřního a vnějšího světa všímá a dochází k maticově vytvořené typologii životních světů, kterou tu stojí za to připomenout³:

		vnější svět	
		snadný	obtížný
vnitřní svět	prostý	1	2
	složitý	3	4

životní svět
↙

Třebaže (anebo právě proto, že) jeho matice vychází z poznatků psychologie, lze ji aplikovat i v interpretaci literárního díla. Tato matice – jednoduchá a spojující obě pohledové perspektivy subjektu – dává možnost hledání typologie životních světů nejen pro ucelené umělecké směry, ale i pro jednotlivé autory či dokonce pro jednotlivá díla. Mohla by nám napomoci nalézt další z dimenzí literárního díla a pomoci tak dobrat se dalších typologických poznatků.

Pro přelom 19. a 20. století je nejen v literatuře typické vnímání světa jako složitého – pro individuum je skutečně obtížnější vyznat se ve stále komplikovanějších sociálních vazbách, ve stále (a mimořádně rychle) rostoucím množství nových informací snad ze všech sfér světa vnějšího ve vztahu k individuu. Jenže i svět jedince se stává jakoby složitějším – reflektuje nejen změny ve vnějším světě, ale i to, nakolik obtížné je zpracovávat je ve svém nitru, v němž – podněcován informacemi, rozvíjející se psychologií, nezbytností vyrovnávat se s no-

³ Vasiljuk, F. J.: Psychologie prožívání. Praha 1988, s. 98.

vými nároky, hledající rovnováhu v sobě samém – postupně odhaluje stále nové a nové oblasti, které jsou pro něj nové. Tím, že se otevírají v jeho nitru, rozšiřuje či prohlubuje se jeho subjektivita, může však současně narůstat pocit existenciálního strachu, protože mnohdy klesá míra racionálního uchopení či pochopení svého nitra, sebe sama. Pro literaturu to postupně znamená výzvu dobírat se subjektivních poloh literárních postav nejen tradičními zobrazovacími prostředky, ale zdokonalovat je a hledat intenzivnější využívání těch prostředků, které sice existovaly již dávno předtím, nyní nicméně nabývají nové funkce, otevírají nové hloubky v modelu lidského „já“, kterým se literární postava snaží pořád být.

Jakoby – alespoň někteří – spisovatelé tohoto období začínali rozpoznávat, že jedním z prostředků, jak proniknout do hlubinných vrstev svých postav, je širší využití prostředků zachycujících prvky neverbální komunikace. Emocionální hnutí jsou natolik subtilní, že se na jednání postavy mohou neodrazit v jejich verbálních projevech, pokud je postava „zvládá“, v podstatě vždy se však projevují v drobných signálech neverbální komunikace. O to více to pak platí o silných emocionálních hnutích, která jsou natolik prodchnuta emocemi, že jejich volní zvládnutí je již v podstatě nemožné, jejich racionální vyjádření pomocí slov pak je mnohdy zcela mimo možnosti.⁴

Jedním z děl, která se pro pohled na životní světy literárních postav přímo nabízejí, je i *Kreutzerova sonáta* L. N. Tolstého (1891) jako jedno z děl vznikajících na přelomu 19. a 20. století a nesoucí jeho hledačský i moralizátorský patos.

Protože je prostor naší studie pochopitelně omezen, nebudeme si všimnat všech projevů toho, jak s problematikou životních světů Tolstoj pracuje, všimneme si jen jediného aspektu – a tím je role neverbální komunikace ve vnímání vnějšího světa hlavní postavy, Pozdnyševa, zčásti pak rovněž jako prostředek k poznávání toho, co se s Pozdnyševem vlastně děje. Důvodem našeho zájmu je především to, proč Tolstoj k zachycování neverbální komunikace v textu sahá. Je to – podle našeho názoru – především proto, že Pozdnyševovo vyprávění je zarámováno do cestovní „zprávy“ neznámého autora. Pro toho je Pozdnyšev zprvu zcela neznámou osobou, později člověkem, který jej zaujme více a nakonec se stává Pozdnyševovým důvěrníkem, spíše však zpovědníkem, „vrbou“, když mu Pozdnyšev vypoví celý příběh svého manželství spolu s mnoha drobnějšími informacemi o tom, jak se mu jeví některé vybrané prvky lidského života jako takového, a to se zvláštním důrazem na vztah muže a ženy.

Tolstoj jako by právě soustředěním se na neverbální komunikaci vědomě překlenuval propast, která vzniká mezi obsahem vnitřního světa Pozdnyševa a vnitřním světem vypravěče celého příběhu. Vnitřní svět každé osoby je totiž ohraničen jí samou, druzí do něho nemají přístup – mohou sice být v jistém ohledu jeho součástí (a to natolik, nakolik vstoupili do života jiného člověka a on si je jako součást svého vnitřního světa „přisvojil“), nikdy však do něho

⁴ Na tuto skutečnost rovněž odkazuje R. Musil, když tvrdí, že člověk není tak „vypočitatelný“, jak předpokládal Taine a jeho následovníci, že lidské jednání a nitro nemusí být racionální, že jejich obsahy nemusí nutně být intencionální: „Člověk zkrátka není jenom intelekt, nýbrž taky vůle, cit, nevědomí a často jen skutečnost jako putování mraků po nebi.“ In: Musil, R.: Eseje. Praha 1969, s 71.

nemohou libovolně sami vstupovat a zase vystupovat. Vypravěč Kreutzerovy sonáty je ve specifické situaci – před ním je někdo, kdo se potřebuje plně ze své situace vypovídat, chce a zřejmě i pod silným vnitřním tlakem musí vypovědět celý obsah svého vnitřního světa, který je přetížen mnoha úvahami, zážitky, teoretickými zobecněními reálných fakt i hypotézami, které nemohly vzniknout jinak než jako myšlenkové konstrukty částečně s oporou ve vnější realitě a částečně zřejmě bez takového reálného podkladu (to se týká například všech úvah o motivaci ve vnitřním životě žen, o motivech chování doktorů atp.), ale do jeho vnitřního světa ho mohou zdánlivě uvádět jen slova. Vypravěč jako by cítil, že slova nestačí, že je třeba sondovat jejich věrohodnost, že je potřeba slovní sdělení něčím doplnit, a to konkrétně jakousi validací: může Pozdnyševovi věřit? je to, co říká, také tím, co se v jeho nitru opravdu odehrává? jak má vnímat Pozdnyševovy úvahy – vážně, nebo jako podivínské až vyšinuté? nakolik stojí za to dostávat se s Pozdnyševem do sporu? Vypravěč tedy jako by hledal komunikační kanál, na kterém tyto informace lze získat – a nachází neverbální komunikaci, v níž nalézá něco jako oporu pro posuzování celého Pozdnyševova doznání. Vytváří si tak své pojetí Pozdnyševa – zvnitřňuje si ho, činí z něho faktor svého vnitřního světa, své vnitřní reality. Postupuje tak již od samého počátku – Tolstoj vypravěče vede od vnějšího popisu (značně krátkého) v samém implicitu novely přes mnoho vnímaných projevů neverbální komunikace až po podání ruky a nepatrný úsměv v jejím samém explicitu. O Pozdnyševovi se tak již na první stránce dozvídáme, že kromě ostatních byl ve vlaku i „...ještě jakýsi pán, který se držel stranou; byl ještě mladý, – bylo zřejmé, že zvlhčené vlasy mu zbělely předčasně – menší postavy, prudkých gest a nepřírozeně lesklých očí, které ustavičně tékaly z místa na místo. Měl na sobě starý plášť s beránčím límcem, ušitý prvotřídním krejčím, a vysokou beranici. Kdykoli si rozepnul plášť, zahlédl jsem vestu a vyšívanou ruskou košili. Měl ještě jednu zvláštnost – občas totiž vydával podivné zvuky, podobné zakašlání nebo náznak smíchu, který je vzápětí přerušen“ (kurzíva – J. D.).

Pozdnyšev se po celou dobu úzkostlivě vyhýbal jakémukoli styku a seznámení s cestujícími. Pokud na něho soused promluvil, odpověděl krátce a stroze, a buď četl nebo se díval z okna a kouřil, jindy si vyndal jídlo ze starého tlumoku, pil čaj nebo jedl.

„Měl jsem dojem, že je tou osamělostí sklíčen a několikrát jsem se pokusil o rozhovor, ale kdykoli se naše zraky setkaly – a to se stávalo velmi často, protože jsme seděli šikmo proti sobě – pokaždé se odvrátil a zahleděl se do knihy nebo se díval z okna.“⁵

Podobně i o něco později si všímá Pozdnyševových neverbálních projevů a ty mu slouží k dokreslení toho, co se s ním při vyprávění děje: „Několikrát vyloudil ty podivné zvuky a pak se napil čaje. Byl to strašně silný čaj – neměli jsme dost vody, abychom jej mohli rozředit. Cítil jsem, že ty dvě sklenice čaje, které jsem vypil, mne mimořádně rozrušily. Snad i na něho čaj působil, protože byl stále rozčilenější. Jeho hlas nabýval na síle a zněl stále zpěvavěji. Ustavičně měnil

⁵ Tolstoj, L. N.: Kreutzerova sonáta. Praha 1974, s. 9.

polohu těla, smekal čepici, znova si ji nasazoval a také jeho obličej se podivně měnil v šeru, které nás obklopovalo (kurzíva – J. D.).“⁶ Tady je však Tolstého léčka na čtenáře – čtenář cítí, že nemusí jít o vliv čaje, ale že důvodem Pozdnyševova rozčilení možná bude jeho vnitřní stav, kdy se – stále více rozhorlený – postupně dobírá stále hlubších vrstev svého skrývaného vnitřního světa.

Nebyl by to však Tolstoj, kdyby celá věc neměla háček – Pozdnyšev je nejen pozorovaným, ale sám v rámci svého pásma vyprávění také pozorovatelem – velmi často sahá k tomu, že sleduje neverbální komunikaci své ženy a Truchačevského, houslisty, o kterém se Pozdnyšev domníval, že svedl jeho ženu. Z ní mnohem více než ze slov odvozuje „reálný stav věcí“; onen stav je však reálný jen natolik, nakolik je součástí, specifickým konstruktem jeho vnitřní reality, nikoliv (možná) vnější reality (pokud bychom se přiklonili k názoru, že jeho žena nelhala). Svědčí o tom např. následující pasáž: „On se jí zřejmě zalíbil na první pohled. Navíc ji potěšilo, že bude doprovázet houslistu, měla to velmi ráda, najímala si kvůli tomu houslistu z divadelního orchestru, a tu radost jí bylo vidět na obličejí. Ale sotva se podívala na mne, ihned si domyslela mé pocity, změnila výraz a znovu začala stará hra na vzájemné klamání. Já se přtjemně usmíval a tvářil se, že mne to velice těší. On hleděl na mou ženu tak, jak hledí na krásné ženy všichni sukničkáři, tvářil se, že má zájem pouze o předmět našeho rozhovoru, totiž o to, co už ho vůbec nezajímalo. Ona se snažila o lhostejný výraz, ale můj falešný úsměv žárlivce, který tak dobře znala, jí zřejmě rozčiloval stejně jako jeho smyslný pohled. Všiml jsem si, že hned od první chvíle, kdy se s ním seznámila, se jí nějak zvláště zatřpytily oči, a jako důsledek mé žárlivosti proběhl mezi ní a jím jakýsi elektrický proud, který v nich probouzel tytéž výrazy, pohledy a úsměvy. Když zrudla ona, zrudl i on, když se usmála ona, usmál se také. Rozprávěli o hudbě, o Paříži, o všelijakých hloupostech. Vstal, aby se rozloučil, a stál s úsměvem, klobouk opřený o stehno, které sebou cukalo. Stál, díval se na ni, pak na mne, jako by očekával, co uděláme (kurzíva – J. D.).“⁷

V podstatě totéž pak platí i pro dramatický okamžik těsně před vraždou, který se v Pozdnyševově podání opět projevuje jako zmocňování se reality a její individuální interpretace, přenos do vnitřního světa hrdiny na základě nikoliv slov či fakt, ale na základě interpretování neverbální komunikace, která se projevuje jako nejsilnější komunikační kanál, kterého Pozdnyšev používá: „Utkvělo mi v paměti, jak se oba zatvářili, protože ten výraz mi způsobil trýznivou radost. Byl to výraz hrůzy. Právě to jsem potřeboval. Nikdy nezapomenu na to šílené zděšení, které se v první vteřině vtisklo do jejich obličejů. On seděl asi u stolu, ale když mne zahlédl nebo snad uslyšel, vyskočil a postavil se zády ke skříni. Jeho obličej naprosto neomylně vyjadřoval hrůzu. I v jejím obličejí jsem zahlédl hrůzu, ale bylo v něm zároveň ještě něco jiného. Kdyby její tvář vyjadřovala pouze onu hrůzu, nebylo by možná došlo k tomu, co se stalo. Ale její obličej – tak mi to aspoň v první chvíli připadalo – vyjadřoval navíc ještě roztrpčení, nespokojenost s tím, že jsem přerušil její milostné okouzlení a štěstí. Jako by nestá-

6 Tamtéž, s. 28

7 Tamtéž, s. 78–79.

la o nic jiného než o to, aby právě teď jí nikdo nepřekážel ve štěstí. Výraz *oněch pocitů utkvěl na jejich obličejích pouze okamžik. Hrůzu v jeho obličejí ihned vystřídala otázka: je možné lhát nebo ne? Pokud to možné je, pak by se mělo začít. Pokud ne, pak tedy vypukne ještě něco jiného. Ale co? Tázavě se na ni podíval.* V jejím obličejí se *výraz hněvu a roztrpčení proměnil ihned, sotva na něho pohlédla – tak mi to alespoň připadalo – a vystřídala jej starost o něho.*

Na okamžik *jsem se zastavil mezi dvěma s kinžálem za zády. Truchačevskij se v téměř okamžiku usmál a tónem až komicky lhostejným začal: My jsme tak trochu muzicírovali...*

Nečekala jsem tě, začala ona – zjevně *se přizpůsobila jeho tónu.*

Ale ani jeden, ani druhý *nedomluvil.* Zachvátila mě táž zběsilost, jakou jsem poznal před týdnem.

Znovu se mne zmocnila potřeba rozbít, potřeba násilí a opojného šílenství, a já se jí oddal (kurzíva – J. D.).⁸

Právě v tomto úryvku je patrná tendence k propojování neverbální komunikace a její interpretace s obrazem vnitřní reality – impulsy, které v rámci tohoto komunikačního kanálu Pozdnyšev přijímá, interpretuje tak, aby v jeho nitru vytvářely logicky propojený, jeho chorobnou žárlivostí propojený celek vnitřní reality, která odpovídá jemu, nemusí však nutně odpovídat vnější realitě jak ji zakoušejí, prožívají a zvnitřňují jeho manželka a Truchačevskij. Zatímco vnitřní svět Pozdnyševa je složitý svou rozporností, emocionálností, problematickým ventilováním směrem navenek (nenachází před činem nikoho, komu by o své situaci a svých podezřeních vyprávěl, vypovídal se ze svého žárliveckého utrpení), jeho soudy o vnějším světě jsou rázné, jasné, až zjednodušující. Vnitřní realita se tu při „individuální konstrukci“ vnějšího světa opírá nikoli o komplexní pojmání komunikace, ale především o komunikaci neverbální, zčásti pak i o komunikaci paraverbální („...komicky lhostejný tón, přizpůsobila se jeho tónu...“ atp.), a to pojímanou jako doklad o správnosti svých vlastních tezí.

Zdá se pak, že tento mechanismus nás opravňuje k tomu, abychom tvrdili, že Tolstoj modeluje svoji literární postavu tak, že její vnitřní svět, ve kterém se pohybuje naprostá většina toho, co vypráví, je ztvárněn jako složitý. Vnější svět, v němž se pohybují ostatní, je a priori komplikovaný, ale pro Pozdnyševa jasný, jednoznačný a průhledný – domnívá se, ba je nezvratně přesvědčen, že rozumí jeho nástrahám, že poznává, co má kdo na mysli, že v něm odhalí všechny léčky a „háčky a kličky“, takže je vzhledem k němu jednoduchý, jednoznačně poznatelný. Od světa složitého tak díky jeho zvnitřnění, domnělému snadnému a úplnému dešifrování (nalézání „pravého významu, pravého stavu věcí“) tak Tolstoj v postavě Pozdnyševa směřuje k vnitřnímu světu „jednoduchému“, nerozpornému, tak těsně korespondujícímu s Tolstého tendencí k mravnímu maximalismu až didaktismu.

8 Tamtéž, s. 106–107.

