

Dohnal, Josef

**Cesta do nitra lidské duše v literatuře počátku XX. století : (Andrejev, Musil, Kafka)**

In: Dohnal, Josef. *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 91-98

ISBN 9788021059436

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124564>

Access Date: 24. 02. 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.

## ČÁST II

### Kapitola první

#### Cesta do nitra lidské duše v literatuře počátku XX. století (Andrejev, Musil, Kafka)

Snad nikdy nebylo tak aktuální hledat v minulých dobách literární historie snahu dopátrat se toho, jak člověk, jedinec „vypadá“ ve svém nitru. Zdá se, že důvodem je potřeba přeznačkovat naše dosavadní paradigmata, „přehodnotit hodnoty“ (pokolikáté už?) v době, kdy se aktuálními stávají některé hrozby, do této doby obsažené jen v představách autorů antiutopii či katastrofických filmů. V době, kdy už hodně chápeme z toho, jak je vystavěn okolní svět, poznáváme jeho zákonitosti, je lidská duše pořád ještě tajemnou schránkou, do které můžeme jen nahlížet. Je zajímavé, že ani nejmodernější technické možnosti zatím nedokáží vysvětlit, co přesně, jak a zejména z jakého důvodu, popudu se v lidské duši objevuje a ovládá ji. Umění – a literatura zvláště – se tak mohou stát i v době supermoderních technických nástrojů poznání nástrojem dalším, subtilnějším a možná i účinnějším.

Klíčovým pojmem v uměleckém poznávání lidského nitra a v jeho interpretaci při studiu literárních děl je tzv. model světa, tedy abstraktně pojímané přetavení konkrétního, vzhledem k lidskému jedinci a jeho psychice „vnějšího“, věcného i myšlenkového světa do niterného, „vnitřního“ komplexu, zčásti uspořádaného a zčásti neuspořádaného, který můžeme chápat také jako v čase proměnlivý výsledek interakce specifického lidského jedince, jeho obecnějšího „vybavení“ plynoucího z rámce daného dobovými „prerekvizitami“ (tady by možná nebylo od věci použít Taineovu kategorii „morální teploty“, tedy jakousi myšlenkovou úroveň danou stupněm poznání, obecně kulturními normami zpřesněnými dobovým kontextem sociálním i konkrétními normami prostředí, do kterého je daný jedinec zasazen) a konečně čímsi hlubinnějším, čímsi, co je zřejmě vlastní člověku jako genotypu. Je to jeho apriorní vybavenost druhou signální soustavou a jejími vlastnostmi, které dávají potenciál dobírat se poznání na kvalitativně jiné úrovni, než jakou disponují jiné živočišné druhy. V této souvislosti by možná bylo vhodné hovořit o genetické informaci tak, jak ji ve svých pracích pojímá např. brněnský filozof Josef Šmajš<sup>136</sup>.

136 O lidském pojmovém poznání mj. říká, že plní nejen „... důležité funkce intersubjektivně komunikativní, explanační a interpretační; umožňuje širokou škálu spontánní kulturní konstruologie...“. Viz: ŠMAJŠ, J.: Gnoseologické implikace evoluční ontologie. Brno 2001, s. 13.

Konec XIX. a počátek XX. století je období, které je v této souvislosti nesmírně zajímavé právě tím, nakolik literatura začíná díky předcházejícím zkušenostem a díky vypracování „rejstříku“ formálních prostředků reflektovat právě tento konglomerát vznikající střetáváním vnější a vnitřní reality i jednotlivých „úrovní“, na kterých reflexe tohoto střetu v jedincově psychice probíhá. Nejlepší literární díla té doby už předjímají směr, kterým se zanedlouho vydá i věda – spisovatelé díky svému citu pro změny ve společenském vývoji a v relaci společnost-jedinec velmi intenzivně pociťují přesuny, které vznikající sociologie a psychologie budou reflektovat s jistým zpožděním. Důraz začíná být kladen na poznání sebe sama, na poznávání svých duševních pochodů, které byly – a zůstávají – natolik obtížně uchopitelné na ose příčina → důsledek, že se postupně vytrácí tendence sledovat kauzální řetězce a vyvozovat z nich více či méně předvídatelné následky. Tíhnutí k poměrně homogennímu kauzálnímu modelu světa se tak začíná postupně stávat předmětem destrukce, ztrácí svoji sílu a je přehlášováno postupným prosazováním se modelu světa, který jak ve své „niterné“ tak současně i ve své „externí, vnější“ dimenzi homogenitu a kauzalitu postrádá, a to minimálně zčásti.

V kontextu středoevropského literárního vývoje je pak pozoruhodné, nakolik blízká si v reflexi tohoto procesu začínají být jednotlivá kulturní prostředí. To, co platilo v průběhu XVIII. a XIX. století, totiž do značné míry „průkopnická“ role jednotlivých národních literatur, přestalo nejpozději v poslední třetině XIX. století platit. Intenzivní růst kvantity i kvality informací, čilá a mimořádně rychlá kulturní výměna, možnost přímých i nepřímých osobních kontaktů, vyrovnávání životních („ekologických“) podmínek, ve kterých probíhal individuální lidský život, a to včetně kulturní a sociální, někdy dokonce politické integrace státních útvarů, které se řídily podobnými či stejnými principy – to vše vytvořilo podmínky pro do té doby nevídanou možnost vzniku intelektuálního klimatu, jehož směřování se stávalo nadnárodním a bylo sdíleno již nikoli na základě pouze geografických, nýbrž daleko spíše hodnotových a konceptuálních priorit – v evropském prostoru to platí jednoznačně. Představitelé ruské kultury se o dění v západní Evropě intenzivně zajímali a komunikovali s ní, recipovali podněty odtud jdoucí a aktivně na ně reagovali, postupně se pak také do dění angažovali a aktivně je ovlivňovali.

Vznikl tak prostor pro kulturně pluralitní prostředí, v němž základním důvodem pro vzájemné „sympatie“ či „antipatie“, případně pro sdružování či naopak vzájemné protikladné vymezování se bylo propracovávání vzájemně blízkých nebo naopak odlišných kulturně strukturálních modelů, tedy toho, co výše označujeme jako model světa. Není proto divu, že právě na konci XIX. a na počátku XX. století vzniká celá řada uměleckých škol vymezujících se jak proti minulým uměleckým trendům, tak proti současným „konkurujícím“ uměleckým školám, proudům a skupinám, takže bychom se asi nedopočítali

li konečného počtu manifestů a „antimanifestů“, které v oné době vznikly ve všech druzích umění. Také počet takto vymezených -ismů bychom pravděpodobně jen obtížně dokázali vymezit s konečnou platností.

Umělecká seskupení vymezující se oproti ostatním a jejich formální či neformální manifesty jsou dokladem toho, jakou roli při tomto vymezení hrají právě rozdílné modely světa a jejich manifestace v uměleckých dílech; důležité pro vymezení se vůči ostatním se tak stává nejen **CO** je prioritním obsahem modelu světa důležitého pro to které uskupení, ale také **JAK** je tento model světa formálně prezentován v artefaktech. Proto mají některé umělecké směry či školy reprezentanty dvojího druhu: teoretiky a praktiky, někdy vzácně splývající v jednu osobnost, která v sobě dokáže spojit oba tyto aspekty.

Nemusí se však vždy stát, že autoři dospívají k jistému modelu světa ve skupině vymezující se oproti jiným. U vynikajících představitelů umění může docházet k neprogramové shodě, shodě při vnímání světa a jeho zachycování, která je dána nikoli apriorní potřebou vymezovat se, ale niterným založením, specifickým viděním reality, vydělováním podstatných jejích rysů a jejich ztvárněním do prvků, které vytvářejí dojem nezáměrné spřízněnosti, dojem toho, že model světa těchto autorů je mimořádně podobný či stejný, ačkoli tito autoři nepatří do žádné programově se vymezující umělecké skupiny. Jako by tu nacházela uplatnění Veselovského teze o tom, že v sociálně velmi podobném či stejnorodém prostředí mohou vznikat (самозарождаются) tytéž motivy, ba dokonce tytéž jednoduché řetězce motivů (syžety).

Zdá se tedy, že podmínky pro něco podobného vznikají v kulturním prostředí Evropy a že by stálo za to pokusit se některé z jejích příznaků vysledovat v dílech autorů, kteří k sobě nemusí mít programově blízko proto, že patřili ke stejné skupině.

Pro první konkrétní sledování některých prvků realizace podobného modelu světa jsme si vybrali tři autory, kteří do stejné skupiny rozhodně nepatřili, nepokoušeli se vytvořit žádné společné uskupení, pocházeli každý z poněkud jiného prostředí, a přece je pro jejich tvorbu něco společné. Je tím vnímání reality pod do jisté míry společným „zorným úhlem“, tedy takový model světa, který vykazuje blízkost, podobnost, shodnost v některých svých prvcích. Těmito autory jsou Leonid Nikolajevič Andrejev (1871– 1919), Rober Musil (1880–1942) a Franz Kafka (1883–1924). Datem narození se řadí ke stejné generaci narozené v poslední čtvrtině XIX. století a vstupující do literárního dění na samém konci XIX. (Andrejev) a v prvních letech XX. století (Musil a Kafka). Pro všechny z nich je charakteristické to, že patřili jakoby ke dvěma prostředím: v případě Kafky a Musila je to prostředí propojující českou a německou, resp. rakouskou kulturu, pro Andrejeva, u kterého se to tak nemusí na první pohled jevit, je oním kulturním „dvojbytím“ mnohokrát tematizo-

vaný rozdíl mezi Petrohradem a Moskvou, který Andrejev dobře poznal během svých studií, ale i rozdíl mezi dávno v ruské kultuře pocítovaným a i v té době často zmiňovaným rozdílem mezi vnímáním Ruska jako výspy evropské kultury na východě a naopak východní kultury na západě. Výše zmiňovaný rozdíl mezi Moskvou a Petrohradem byl právě projevem onoho hlubšího kulturního včlenění Ruska.

Ani jeden z těchto autorů se dlouhodobě nevymezoval jako člen nějaké umělecké formace (Andrejevovo přátelství s M. Gorkým sice vyústilo v jeho účast ve skupině „znaňjenců“, ale ta byla umělecky natolik různorodá, že nevytvořila vlastní dlouhodobý umělecký program; Andrejev byl navíc od počátků vnímán jako autor, který se převládající realistické tendenci vymyká). Dalo by se říci, že každý z trojice zvolených autorů byl svébytnou osobností, že si každý uhájil svoji specifickou, a to jak lidskou, tak uměleckou.

Není možné na ploše jedné kapitoly sledovat celé dílo zvolených autorů, zaměříme se proto na tři vybraná díla a pokusíme se v nich nalézt prvky, které by, jak se domníváme, mohly svědčit o podobném vidění světa, tedy o sdílení podobného modelu světa jako konceptu manifestujícího specifické pojetí subjektu v objektivním světě a objektivního světa v subjektu zároveň. Jedná se o Andrejevovu povídku *Mlčení* (1900), Musilovu povídku *Tonka* (1922) a o Kafkovu *Proměnu* (1916). Pojednáme je v tomto pořadí, protože tak podle našeho názoru demonstují určitý vývoj; blízkost zobrazovaného modelu světa budeme sledovat na následujících faktorech:

- na roli zlomové události přicházející znenadání a jakoby bez příčiny, nicméně absolutně určující další vývoj lidských osudů
- na oslabení role komunikace či dokonce nemožnost komunikační výměny
- na koncepci sledující ztrátu vřelejšího kontaktu mezi lidmi.

Andrejevova povídka líčí situaci rodiny popa. Jeho dcera odešla „do světa“, zažila tam cosi, co ji navždy poznamenalo a co vnímá jako mravní poklesek, a nakonec se vrací domů. Mravní poklesek – jak se můžeme domnívat, protože z textu povídky to nikde není zřejmé – nemá odůvodnění, je pouhou domněnkou, stává se však základním momentem, od kterého se datuje niterné utrpení mladé Věry. Věra však odmítá rodičům sdělit, co se jí v Petrohradě stalo, třebaže ji o to matka i otec žádají. V komunikační výměně, která je součástí implicitu povídky, se oba rodiče snaží o obnovení duševní blízkosti, přicházejí k dceři do její světnice a snaží se dozvědět, co se jí stalo, aby jí mohli pomoci v jejím žalu, sdílet jej s ní. Cesta do jejího nitra jim však zůstává uzavřena – dcera odmítá cokoliv sdělit. Otec, pop Ignatij, s ní od onoho dne přestane mluvit. V domě tak zavládne mlčení, které prohlubuje nastalé odcizení, ztrátu blízkosti. Týden po rozmluvě rodičů s dcerou spáchala Věra sebevraždu. Její otec to těžce nese, její matku sklátí mrtvice. Pop si nechává manželku u sebe doma, ale nemůže se s ní dorozumívat. Zoufale hledá ztracenou blízkost v rozhovoru

s fotografií dcery, později na hřbitově promlouvá k jejímu hrobu, po návratu domů, už zoufalý, snaží se získat jakýkoli náznak komunikace a pochopení od manželky:

„Mlátil hlavou o kraj stolu a bouřlivě, trýznivě plakal. Plakal jako člověk, který nikdy nepláče. Náhle zvedl hlavu a byl v tu chvíli přesvědčen, že se stane zážrak, že žena promluví a polituje ho.

„Má drahá!“

Celým svým velkým tělem se nachýlil k ženě – a setkal se s pohledem šedých očí. Nebyl v nich ani soucit, ani hněv. Možná že mu žena odpouštěla a litovala ho, ale v očích lítost ani odpuštění neměla. Byly němé a mlčely.

A mlčel i temný a zpuštělý dům.<sup>137</sup>

Již tato Andrejevova povídka obsahuje všechny tři námi sledované rysy: zlomová událost je dána jen jejím prostorovým rámcem – došlo k ní v Petrohradě – neznáme však její obsah, důvody, hloubku, rozsah – nic. Přesto právě tato událost odstartovala další běh událostí – nejprve niterné utrpení Věry, poté soucit, snahu pomoci a nakonec utrpení jejích rodičů, mrtvici matky a nesnesitelné „slyšitelné“ mlčení, které týrá jejího otce. Dochází ke ztrátě dřívější blízkosti rodičů a dcery – nejprve jejím rozhodnutím odjet, odloučit se od rodičů vnějškově – poté však podstatně hlouběji v tom, že s nimi odmítá komunikovat právě o jediné, pro všechny podstatné události. Konečně pak tím, že se od nich odloučí navždy svou sebevraždou. Tím však nastane jakési „druhé kolo“: Věřina matka je po mrtvici odloučena od svého muže po všech stránkách kromě jediné – bytí v prostoru a v čase. Sdílí s ním jeho dům, je s to navázat s ním zrakový kontakt, který je však zcela bez obsahu, bez výrazu, bez emocí, které by nahradily slova. Mrtvice je tedy důvodem pro ztrátu možnosti komunikovat, a to nejen verbálně, ale i neverbálně, vzájemná komunikace se dostává na nulovou úroveň zpětné vazby, kterou pop nezbytně potřebuje, pokud se nemá cítit zcela sám, odříznut od jediného blízkého mu člověka.

Všechny tyto okolnosti pak ústí v popovo zoufalství. Dokud existovala možnost komunikace, mohl zaujímat svoji pozici v rodině i v církevní komunitě, v obou byl autoritou. Jakmile se tyto sociální vazby díky absenci plnohodnotné komunikace zprůhledily, jeho strukturovaná představa o světě mimo něj i o světě v sobě, tedy jeho model světa nahradil jiný potenciálně možný model – model samoty lidského jedince, model nekomunikace, model iracionality dění, které však není v lidských silách zvrátit. Nejedná se u Andrejeva o jediný příklad podobného modelu – podobně vyznívá např. jeho delší próza Život Vasilije Fivejského ale i celá řada dalších próz. Ukazuje se v nich, že k nitru člověka vede jediná možná cesta – otevřená mnohoúrovňová oboustranná

137 ANDREJEV, L. N.: Mlčení. In: ANDREJEV, L. N.: Velký slam. Praha 1987, s. 50.

komunikace. Je-li přerušena či znemožněna, přichází samota jako výraz snad už přímo existenciální osamocení člověka.

Musilova próza Tonka uvádí příběh mladého muže, který jako mladý vědec prochází obdobím odloučení od rodiny a vstupu do dospělého života provázen tichou a pokornou Tonkou, mladou ženou, ke které necítí ani velkou lásku, spíše něco jako zpětně racionalizovanou odpovědnost, povinnost a zvyk. Jejich společný život, který by možná přetrvával i proto, že rovněž Tonka bere svoji oddanost jako samozřejmý, něčím daný úděl, je přerušen Tončiným těhotenstvím, které, jak mladý hrdina povídky poznamenává, nastalo v takovou dobu, že bylo zřejmé, že on otcem očekávaného dítěte být nemůže. Těhotenství je pak první komunikační bariérou mezi oběma mladými lidmi – Tonka mu nikdy neřekne, jak to vlastně bylo. Spolu s těhotenstvím přichází osudová nemoc – a Tonka nakonec umírá.

Iracionální je v této próze nejen Tončino těhotenství, které nastává, aniž by existovala jeho příčina, iracionální je i komunikační vybavenost Tonky, která v jednom z prvních rozhovorů s mládencem, kdy mu má odpovědět na jeho otázku, konstatuje, že mu rozumí, nedovede však říci, co si myslí.<sup>138</sup> Komunikace se tedy odehrává spíše na neverbální úrovni – na úrovni setkávání, bytí spolu, a to i beze slov. Symptomatická je situace z doby, kdy je Tonka v závěru povídky v nemocnici, mladý muž ji navštěvuje, ale po dobu návštěvy mlčí. Po návratu domů jí pak píše dopisy, aby vypověděl, co se v něm odehrává – dopisy však zůstávají neodeslány; slova jako komunikační prostředek zcela selhávají. Akomunikativnost je doprovázena dalšími prvky, které dokládají niternou vzdálenost obou protagonistů: žijí spolu „na psí knížku“, neuzavírají manželství. V nitru mládence máme možnost díky Ich-formě sledovat náznaky toho, že jeho vztah je slabý, někdy ambivalentní, že i on sám jej a jeho důvody nechápe.

Chlad a smutek vycházející z povídky o soubytí dvou bytostí vedle sebe, aniž by byly schopny se vzájemně otevřít, jeden druhého pochopit je natolik silný, že autor v samém explicitu jakoby kontroval vřelostí, kterou mladý muž pocítí při setkání s malou plačící dívenkou.

I Musilem aktualizovaný model světa je model oslabených komunikačních vazeb, nemotivovaných okolností lidského soužití (vždyť i jeho začátek přichází sám od sebe, bez výraznějšího citového impulsu) až po samo iracionální těhotenství a stejně iracionální příchod choroby. Je to model občasných kontaktů vzájemně si vlastně cizích lidí, lidí, kteří si zčásti vědomě chrání své já, zčásti je nedokáží nebo nemohou vyslovit – jejich „lidské nitro“ je natolik skryto ve svých popudech i jim samým, že mají problém pochopit sami sebe, natož aby jim byla dána možnost chápat druhé. A potenciální cesta – komu-

138 MUSIL, R.: Tonka. In: MUSIL, R.: Povídky/Pozůstalost za života. Praha 1991, s. 177.



nikace – je slabá, neúčinná, chybějí v ní slova, chybí schopnost vyslovit to, co se ve mně, v mém nitru odehrává. Podobně – i když užívá podstatně „objektivnější“ Er-formu – jsou narušeny manželské komunikační výměny v jiné autorově próze, v Portugálce (1923). Ani u Musila se tedy v Tonce nejedná o nahodilé aktualizování takového modelu světa.

Kafkova Proměna vznikla sice o něco dříve, než Musilova próza, trojici námi sledovaných povídek však jakoby završuje. Řehoř Samsa zažívá iracionalitu zlomové události přímo a naráz – probouzí se proměněn v nevzhledný hmyz. Zpočátku je schopen plně sledovat své myšlenkové pochody, je jen neschopen komunikace se svým okolím. I v jeho případě nejprve vezme zasvě verbální komunikační kanál (Řehoř sice má v hovoru s prokuristou pocit, že hovoří, jenže ven doléhají jen zvuky, které prokurista identifikuje jako zvířecí hlas; Řehoř sám však slovům z okolí rozumí), posléze však do značné míry ztrácí na významu i neverbální komunikační prostředky, když kontakt mezi Řehořem-hmyzem a ostatními je postupně omezován na nejnezbytnější minimum. I Řehořova schopnost introspekce a komunikace se sebou samým při reflexi své situace postupně degraduje. Řehoř se nakonec stává přítěží, hovořit o sociálním kontaktu v samém konci povídky již vlastně nelze. Jeho hmyzí skon je vnímán jako osvobození, ztráta kontaktu je tedy pro jeho blízké cennější než jeho zachování, byť i jen na minimální úrovni.

V Proměně tak i Kafka modeluje svět jako prostor, ve kterém jsou lidé vzájemně odděleni (ne náhodou je „jiný“ Řehoř oddělen od ostatních zdmi a dveřmi, které se zabouchávají, uzavírají zástrčkou a zamykají), nefunguje mezi nimi komunikace a to, co se s nimi děje, není ani zcela racionální, byť to zcela a zásadně ovlivní jejich život – nevědí, proč to nastalo, nemohou to ani nikterak ovlivnit. V obou ostatních povídkách nastávají v podstatě tytéž momenty, jen jsou manifestovány jinými detaily, většinou ne tak razantními, jako je tomu u Kafky – v nich se ještě postavy střetávají, sdílejí stejný prostor a čas, zatím ještě nedošlo k tomu, aby své niterné oddělení manifestovaly naplno i ve fyzickém oddělení pomocí hmotných překrad. Kafka tento přerod dovršuje a k bariérám postupně narůstajícím ve vnitřním světě svých postav, které do té doby jakoby nemohly žít bez systému vztahů, pravidel, norem dává jasné prostorové oddělení, která nabývá definitivní platnost i tematizováním „jinakosti“ jako iracionálně vzniklé, leč neodpuštělné a nepřekonatelne bariéry pro sdílení světa s ostatními. Soudíme, že mimořádně zdařilým dokladem dobírání se tohoto modelu světa je Kafkův Zámek.

Svět iracionality tak v novém modelu světa, který, jak se snažíme ukázat, se prosazuje v evropské literatuře nehledě na geografické místo působení konkrétních autorů, nahrazuje předchozí značně racionální svět realistické a naturalistické literatury. Děje se tak nikoli s ohledem na národní historické tradice, nikoli s ohledem na geografickou polohu, nikoli ve spojení s národnostními



specifiky – i když žádný z těchto faktorů nehodláme vylučovat – nýbrž primárně ve spojení s tím, jak je reflektována situace lidského jedince v postupně se unifikujícím světě, pro který začíná být reálným nebezpečím odtrhování individua od ostatních, omezení plnohodnotných sociálních kontaktů a vazeb i ohrožující, reálnou příčinnou podstatu nevyjevující, leč osudy jedince predestinující události.<sup>139</sup>

Ačkoli prvky tohoto modelu světa nastupují postupně, ačkoli si jich nevíšimají všichni autoři ve stejnou dobu, přesto lze tvrdit, že se ve středoevropském či evropském prostoru objevují v přibližně shodnou dobu a v situaci, kdy senzitivní jedinci mezi spisovateli zachycují signály, jež ostatní začínou vnímat o něco později. Zdá se tedy, že modelování světa v literárních dílech – minimálně v těch, jež jsme sledovali – vykazuje rysy blízkosti vnímané v kontextu překonávání rozdílů mezi menšími kulturními jednotkami a tendující k vytváření větších kulturně blízkých entit. Pro ně se stává jednotícím prvkem shodná nebo velice podobná interpretace pozice jedince ve „velkém a nepřátelském světě“ rozkládajícím se mimo jejich „já“.

---

139 V této souvislosti pak stojí za zmínku fakt, že jako *událost* začíná literatura v daleko větší míře než dříve chápat nejen z hlediska jedince vnější okolnosti, tedy to, co nastává s ním a s jeho okolím v jeho sociálním, civilizačním a přírodním okolí, ale postupně se takovou okolností stále více stává to, co se odehrává v jeho nitru; vnější děje se stávají událostmi až při jejich reflexi v nitru individua, přičemž racionální reflexe není ani zdaleka určujícím prvkem.