

DANUŠE KŠICOVÁ

## POETIKA BESEDY V TURGENĚVOVĚ ROMÁNĚ *DÝM*

Za předehtu ruské moderny lze pokládat poslední díla I. S. Turgeněva včetně dvou významných románů *Dým* a *Novina*, odlišujících se od tehdy vžitého románového tvaru celým souborem znaků, jež dráždily soudobou kritiku.<sup>1</sup> Obě díla byla proto neprávem pokládána za podstatně slabší než čtyři předchozí Turgeněvovy romány. Určitou roli v tom bezesporu sehrál i autorův kritický tón, směřující do vlastních řad. Je charakteristické, že další vývoj dal Turgeněvovi za pravdu jak v odhadnutí situace společenské, tak poetologické. Nekonečnost prázdných rozhovorů, charakteristických pro *Dým*, znásobil později až do absurdity Maxim Gorkij v románě *Život Klima Samgina* (1926–1936).

Užití dialogu v próze či poezii má dlouhou tradici. Již tvůrce znamenitých *Dialogů* Platon si uvědomoval, že je to prostředek, jímž lze čtenáře zaujmout mnohem více než prostým didaktickým výkladem. Antický vzor je patrný i v oblíbených středověkých disputacích o náboženských a filozofických problémech. Jejich struktura ovlivnila morfologii středověkých satir, jako byl např. spor dvou podobně chudých mladíků, chválících přednosti svého stavu v české skladbě ze 14. století *Podkoní a žák*. Dialogickou formu měly ostatně celé romány, jak je tomu v proslulém *Jakubu fatalistovi* Denise Diderota.

V Turgeněvově tvorbě můžeme sledovat užívání dialogu v nejrůznějších žánrech od rané poemy *Stěno* (1834), kterou napsal šestnáctiletý autor pod vlivem Byronovy mystérie *Manfréd*. Žánru středověkých sporů je blízká jeho dialogizovaná poema *Rozhovor* (*Razgovor*, 1844), v níž se dostává do sporu jinoch s mnichem. Poprvé zde tak zaznívá generační konflikt, který se posléze stal námětem známého románu *Otcové a děti*.<sup>2</sup>

- 
- <sup>1</sup> Ju. V. Mann, *Dva posledních romana Turgenjeva*. I. S. Turgenjev, Sobranije sočinenij, t. 4, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1976, 433–479. Týž, *Dialektika chudožestvennogo obraza*. Moskva, Sovetskij pisatel' 1987, 133–154. Oba romány bývají podceňovány i v současnosti. Srov. Anglické dějiny ruské literatury *Handbook of Russian Literature*, ed. by V. Texas, New Haven and London, 489. Studie byla napsána za podpory GA AV ČR, reg. č. IAA91642.
- <sup>2</sup> D. Kšicová, *Romantičeskije poemy I. S. Turgenjeva*. Slavica 23, Debrecen 1986, 213–226. Týž, *Poemy I. S. Turgenjeva*. Sborník prací FF BU D 33, 1986, 45–53.

Počátkem čtyřicátých let Turgeněv napsal dva nezakončené úryvky her *Pokušení Svatého Antonína* (*Iskušeniije Svjatogo Antonina*, 1842) a *Dvě sestry* (1844). Na Gogola navazují jeho humorné hříčky *Bez peněz* (*Bezdeněžje*, 1846) nebo *Rozhovor na hlavní silnici* (*Razgovor na bolšoj doroge*, 1850). Plný rozkvet Turgeněvovy dramatické tvorby nastal, když se sblížil s rodinou francouzské zpěvačky španělského původu Poliny Viardotové. Lásky k této nevšední ženě se stala pro spisovatele osudnou. Byl to zřejmě jeden z impulsů k vytvoření celé galerie „femmes fatales“, jež zasahují do života jeho mladých hrdinů. Za svého francouzského pobytu v letech 1848–1850 Turgeněv napsal deset her, o dalších víme z jeho korespondence a poznámek.<sup>3</sup> Přestože v průběhu tří let napsal řadu zajímavých her a komedií, nestal se z něho dramatik, jehož hry by zaplňovaly hlediště. Nebyl mu nakloněn ani tisk, ani ředitelství carských divadel, takže autor na tento žánr posléze rezignoval.<sup>4</sup> Místo her psal později hlavně libreta oper a operet pro Polinu Viardotovou. Jejich rukopisy jsou uloženy v pařížské Národní knihovně.<sup>5</sup>

Turgeněvův nesporný talent, jenž se projevil především v jeho nejznámějších hrách *Darmo jed* (*Nachlebnik*, 1848) a *Měsíc na venkově* (*Mesjac v derevne*, 1850), našel svůj specifický výraz v románě *Dým* (1868). Nejde ovšem o dialogizovaný román. Dialogy jen lehce dokreslují různě stylisticky odlišené líčení besed, tvořících ústřední námět díla. Vědecká literatura již zhodnotila charakteristické rysy poetiky posledních dvou Turgeněvových románů, nepochopených soudobou kritikou stejně jako tajemná nonrealistická linie jeho tvorby, jako byly *Přízraky* (*Prizraki*, 1863), *Faust* (1865), *Klára Miličová* (1882–83) či *Píseň vítězné lásky* (*Pesň toržestvujuščej ljubvi*, 1881).<sup>6</sup> Ve zcela jiném světle se však tato díla ocitnou, srovnáme-li je s tehdejší francouzskou literaturou, s níž byl Turgeněv ve styku během celého svého života v zahraničí.<sup>7</sup>

Budeme-li z tohoto hlediska číst román *Dým*, pak se stane zjevným, nakolik je v něm obsažen v transformované podobě znakový systém evropské romantiky. Je to patrné hned od prvních vět románu. Stačí si vzpomenout na úvodní část Hugova *Chrám Matky Boží v Paříži* (1831), abychom si uvědomili, že počátek *Dýmu* je s ním typologicky shodný. Dokumentárně přesné určení data počátku líčených událostí patřilo k charakteristickým rysům žánru fyziologie, u jejichž zrodu stál právě Viktor Hugo – autor anonymního díla *Poslední den odsouzeného* (*Le dernier jour d'un condamné*, 1829), které svou domnělou dokumentár-

3 Jsou známy jejich názvy: *Ženich*, *Semnadcatyj*, *Nedorozumenije*, *Sud'ba*, *Drug doma*, Vor. Srov. Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra. T. 4, 1846–1861. Moskva, Iskusstvo, 1979, 99.

4 Tamtéž 98–113.

5 Jejich studiem se zabýval kanadský badatel česko-ukrajinského původu N. G. Žekulin. Srov. jeho knihu: *The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier by Pauline Viardot and Ivan Tourgenev*. Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, Vol. 15, Munich, O. Wagner 1989. Rec. Richard Fresborn, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 69, No. 2, April 1991, 331.

6 Marina Ledkowski, *The Other Turgenev: from Romanticism to Symbolism*. Colloquium Slavicum. Beiträge zur Slavistik, Würzburg 1973. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 44–54.

7 D. Kšicová, *Básník něhy a lásky*. In: I. S. Turgeněv, *První láska a jiné povídky*. Praha, Mladá fronta 1986, 160–174.

ností vzbudilo ve své době poprask. Téma kata – druhého nezbytného hráče po-pravy – pak podobným anonymním způsobem ve Francii zpopularizoval jiný posléze slavný autor – Honoré de Balzac, spoluautor dokumentární prózy o francouzské revoluci, podepsané jménem tehdy známého pařížského kata Sansona.<sup>8</sup> První podnět k zájmu spisovatelů o podrobné studium člověka a světa, který jej obklopuje, však vzešel z díla vědeckého – z *Fyziologických fragmentů* (1775–78) švýcarského fyziologa J. C. Lavatera, které Turgeněv dobře znal a z něhož ve své tvorbě vycházel.<sup>9</sup> Turgeněv v románu *Dým* mistrně kombinuje zdůrazňovanou dokumentárnost s poetikou karnevalu a tajemných masek. Syžet Turgeněvova románu je přirozeně značně odlišný od výrazně romantického díla Hugova. Většina besed, jichž se zúčastňuje jako nestranný pozorovatel mladý návštěvník lázní Baden-Badenu Litvinov, nabývá postupně téměř panoptikálního rázu. Děj *Chrámů Matky Boží v Paříži* se začíná podrobným líčením dvojho svátku – církevní oslavy pokřtěných křesťanů a lidové veselice bláznů, kdy se pálily hranice a v budově Soudního dvora se hrály mystérie. Expozice románu *Dým* připomíná Wittlichovu charakteristiku moderního velkoměsta druhé poloviny 19. století, pro něž se stávalo příznačné „hemžení lidí na veřejných prostranstvích“, které přineslo do umění snahu zachytit kontrast odcizeného prostředí a pocitu úzkosti osamělého pozorovatele.<sup>10</sup> Turgeněv barvitě líčí množství lidí, shromažďujících se před známou restaurací, v parku při zvucích estrádní hudby nebo v sálech kasina. V pestrém kaleidoskopu se míjejí představitelé vysoké společnosti včetně bohaté ruské aristokracie i těch, kteří se snaží vzbudit dojem, že k ní rovněž patří. Již tady, v soustředěném pohledu na pestrou směsici panoptikálních postav, opatřených příslušně karikaturními jmény, jako byl vůdce šlechtické opozice kníže Kokó, proslulý svým výrokem, že princip vlastnictví je v Rusku otřesen, smíšek kněžna Zizi, uplakaná princezna Zozo, či kněžna Babette, v jejímž náručí, podobně jak tomu bylo u tisíce jiných dam v Evropě, zemřel Chopin, je patrné, že jde o vstupní část karnevalu. Podle Bachtina je nejdůležitějším momentem karnevalového obřadu volba krále a jeho závěrečné zbavení koruny.<sup>11</sup> Tento ceremoniel zachovávají jak saturnálie, tak evropské karnevaly či svátky bláznů, jak jej líčí V. Hugo. Kdo však hraje v románu *Dým* roli krále karnevalu, kolem něhož se soustřeďuje veškerý děj?

Badatelé, kteří se zabývali analýzou *Dýmu*, vesměs konstatovali, že v románu chybí hlavní hrdina, nebo upozorňovali na to, že jeho funkce je rozdvojena do dvou osob: mladého, hezkého, avšak nezralého Litvinova a stárnoucího, zane-

<sup>8</sup> K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Čs. spisovatel 1975, 118–124.

<sup>9</sup> J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778). Turgeněv se na Lavatera odvolává ve své recenzi překladu Goethova *Fausta* z pera M. Vrončenka. Srov. E. Heier, *Elements of Physiognomy and Pathognomy in the Works of I. S. Turgenev (Turgenev and Lavater)*. In: *Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs*. Slavische Beiträge, B. 116, München, O. Sagner 1977, 7–52.

<sup>10</sup> Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*. Praha, Artia 1986, 75–86.

<sup>11</sup> M. Bachtin, *Problémy poetiki Dostojevskogo*. Moskva, Chudožestvennaja literatura 1972, 210. Dále citace v textu.

dbaného, zato však moudrého Potugina. Oba se zamilovali do téže osudové ženy Iriny, oba poznali hořkost rozčarování. Jejich postavení je však značně rozdílné. Zatímco Litvinov má všechny předpoklady k tomu, aby hrál roli prvního milovníka, schopného vzbudit lásku, Potugin je blízký Makaru Děvuškinovi z korespondenčního románu F. M. Dostojevského *Ubozí lidé*. Je to záchranec, který však současně pokorně plní všechny příkazy milované ženy. A je i nositelem názorů autora, jemuž je blízký jak věkem, tak málo záviděníhodnou rolí muže, žijícího pouze v blízkosti své milované. Právě on dostane od Iriny úkol, aby k ní přivedl Litvinova, jehož pak později sám přesvědčí, aby upustil od riskantního činu. Mnohdy funguje jako *deus ex machina*.

Román začíná vstupem Litvinova do panoptikálního života ruských návštěvníků Baden-Badenu, kam jej přivádí karikaturní postaviceka Bambajeva, „který bloumal s povykem, avšak bez cíle po povrchu naší trpělivé matičky země.“<sup>12</sup> Od okamžiku, kdy se Litvinov setkal s Bambajevem na lavičce baden-badenského parku, dostal se do podivného víru. Lidé, s nimiž se postupně setkává, jsou skryti za maskami a hrají své předem naučené role, takže často nabývají podoby voskových figurín, uváděných do chodu majitelem panoptika. Tak např. mladý švihák Vorošilov ožívá pouze při obědě, když může vyjadřovat vlastní názory „na rozmanité, takzvané otázky [...] Najednou ožil a zrovna se vyřítit kupředu jak bujný oř, směle a ostře vyrážel každou slabiku, každou hlásku jako zdatný kadet u závěrečné zkoušky a mocně, ale trhaně se rozháněl rukama. Každým okamžikem byl výřečnější, výbojnější a byl rád, že ho nikdo nepřerušuje; jako by obhajoval disertaci nebo měl přednášku. Jména nejpobláznějších vědců s udáním roku narození anebo úmrtí každého z nich, názvy právě vyšlých brožur a vůbec jména, jména, jména se mu proudem řinula z úst a jemu samému působila nevýslovnou rozkoš, jak se mu to zračilo v planoucích očích“ (18). Přešel z jedné disciplíny ke druhé, takže Litvinov marně uvažoval, čím se vlastně zabývá. „A tohle všechno z ničeho nic, bez nejmenšího podnětu, před cizími lidmi, v kavárně...“ (18). Setkání s Vorošilovem však bylo jen expozicí žánru besedy. Nejvýznamnější osobností mezi ruskými hosty Baden-Badenu byl jakýsi Gubarjov, jehož všichni pokládali za učenice, neboť uměl mlčet a tvářit se jako skutečný odborník. Říkalo se o něm, že dokonce píše něco velmi významného. To on půjčoval Vorošilovovi všechny ty brožurky. V jeho apartmá se po večerech scházely střední vrstvy badenských hostů: studenti, důstojníci, nebohaté vdovy jako Suhačikovová, jež se zabývala klepy a řešením ženské otázky s pomocí šicích strojů, jež si měly podle jejího názoru poříditi všechny moderní ženy. Hovory těchto daumierovských postavicek jsou čím dál tím absurdnější, jejich tempo je stále rychlejší, takže se zdá, že jsou připoutány na kolotoči, jehož otáčení se stupňuje. Na závěr rozhovor nabývá vlasteneckého rázu. Bambajev líčí budoucnost Ruska růžovými barvami. Jeho nadšení ruskou hudbou, doprovázené falešným zpěvem, vrcholí shodným rozhořčením nad stavem ruské literatury. Tehdy se v románě poprvé objevuje dým jako symbol prázdných řečí a jejich nositelů. Na závěr prvního dne, který Litvinov

12 I. S. Turgeněv, *Dým*. Přel. Taťjana Hašková, Praha, Lidové nakladatelství 1983, 15. Dále citace v textu.

strávil uprostřed nových známých, se mladík v noci seznamuje s Potuginem, který mu jeho nové známé přibližuje z poněkud jiné stránky. Dozví se, že dokonce ani klepna Suchančikovová není tak zlá, protože dala poslední peníze svým dvěma chudým neteřím. Na podobné dobré vlastnosti upozorňuje i u některých jiných osob, s nimiž se Litvinov seznámil. Na závěr však dodává: „...jsou to samí výborní lidé, ale výsledek se rovná nule. Přísady prvotřídní, ale pokrm není k jídlu“ (30). Poměrně dlouhý rozhovor, který vede Litvinov s Potuginem, je jedinou seriózní besedou v celém románu. V podstatě jde spíše o monolog, v němž se Potugin dotýká nejaktuálnějších problémů své doby: planého vlastenčení a nevyrovnaného vztahu Rusů k Západu, který buď příliš haní nebo nekriticky obdivují. Jako západník si všímá, nakolik je ruský pojem vlastenectví spjat s nedávno zrušeným nevolnictvím. Konstatuje, že v Rusku stále ještě všichni potřebují toho bárina, pána, který by se o ně staral. Některé myšlenky, jež Turgeněv vkládá do Potuginových úst, jsou aktuální i v dnešní době. Výš než národnost staví civilizaci, protože národnost a sláva „jsou cítit krví“.

K vykreslení prostředí raznočinců, jak se v Rusku říkalo nešlechtické vrstvě inteligence, se Turgeněv vrací ve dvou besedách, umístěných na nejvyostřeněji vyhrocená satirická místa románu, v nichž představuje vysokou ruskou aristokracii. Autor tak dosahuje svérázné gradace. Na pozadí těchto rozhovorů se totiž rozvíjí vnitřní drama hlavních protagonistů – Litvinova a Iriny. Folklorní doba tří dní, jež odděluje jejich první a druhé setkání, vyplňuje téma lázeňské nudy. Litvinova, jenž zůstal po setkání s Irinou doma, neustále navštěvují nečekani a nechtění hosté. Autor je charakterizuje odpovídajícím způsobem. O Piščalkinovi např. říká, že „neměl soupeře ani mezi mravně nanejvýš bezúhonnými lidmi, vyhlášenými mistry v daném oboru“ (70). Bezduchost ostatních vyjadřuje charakteristikou jejich řeči, které zjevně vedou především proto, že nemají co dělat. Všechny tyto scény jsou však jen výplní mezi dvěma nejdůležitějšími besedami mladých ruských generálů. První se odehrává při pikniku na horách. Litvinov se jí zúčastňuje nerad, poté co se poprvé setkal s Irinou, jež jej představila svému muži jako přítele z dětství. Toto první Litvinovo setkání s vysokou aristokracií tvoří expozici. Účastníky besedy jsou mladí lidé, z nichž většina, včetně přítomných dam, nabyvá opět tvářnosti loutek. Rozhovor je veden výhradně muži. Začíná se, jak je tomu u Turgeněva vždy, nic neříkajícími frázemi. Záhy se však tempo hovoru zrychluje, protože se soustřeďuje na problém v té době v Rusku zvláště palčivý – na postavení ruských šlechtických sídel po zrušení nevolnictví. V závěru se do konverzace vměšuje nešlechtic Litvinov, jehož popudil vyhraněný konservativismus generálů. Liberální pozici zastává jediný z přítomných, Irenin muž Ratmirov. Celá jeho kariéra je totiž založena na tom, jak dobře dovede poskytovat svoje služby vysokým kruhům společnosti. Liberálními názory naznačuje, že by se dobře mohl uplatnit ve vysoké politice. Za jeho elegancí se však skrývá schopnost vypořádat se s každým, zvláště pak s podřízeným protivníkem. Antipatie k nešlechtické inteligenci, především k žurnalistům a spisovatelům, je patrná ze všech projevů přítomných. Civilista Litvinov si uvědomuje svoje trapné postavení v dané společnosti a nemínil se již s Irinou setkat. Na Irinino přání však do jejich vztahu zasáhne Potugin a mladý muž se proti vlastní vůli dostává do víru událostí. Jestliže ještě při prvním setká-

ní s generály je Litvinov schopen střízlivého a kritického úsudku, pak v další besedě se jeho postavení zcela mění. Třebaže se ocitá v téže společnosti, jen ještě rozmnožené o další panoptikální postavy včetně starých dam, je schopen vnímat již jen Irenin půvab. Právě tato okolnost jej přiměje, aby zůstal déle než ostatní, třebaže autorův satirický tón dosahuje v této scéně svého vrcholu. Vše pohlcující láska zahaluje všechno, co by jej normálně popuzovalo – nepřijatelné politické názory i povýšené chování generálů. Podle pracovních poznámek, které si Turgeněv dělal na čistopise *Historie poručíka Jergunova (Istorija lejtnanta Jergunova)* doplňoval právě tyto části svého románu důležitými detaily. Týkalo se to i tzv. „temného příběhu“, který byl příčinou přátelství mezi Irinou a Potuginem.<sup>13</sup>

Besedy tedy tvoří pozadí, na němž se rozvíjí milostná zápleтка. Charakter besed vypovídá posléze i svou strukturou o chování obou hlavních protagonistů. Jejich rozchod, který lze spojit se závěrem karnevalové hry, kdy je král zbavován koruny, je nezbytný, protože patří k zákonitostem karnevalu.

Beseda je obvykle provázána kulinářskými atributy. Turgeněv, jenž byl vynalézavý při líčení ženské a někdy i mužské krásy a dovedl citlivě vnímat přírodu, byl na rozdíl od Gogola velmi zdrženlivý při výběru a tím spíše popisu jídelníčku. Zdá se, že k jídlu byl Turgeněv zcela lhostejný. V celém románě je poznámka jen o mizerné zmrzlině, kterou si objednal unavený Litvinov po prvním rozhovoru s raznočinci. Spíše nalezneme zmínky o nápojích. Po výletu do hor Litvinov pije v restauraci, kam přicházejí na piknik generálové, kávu s mlékem. Potugin si dává za prvního rozhovoru s Litvinovem višňovou šťávu. Nešlechtická mládež pije během besedy pivo a kouří tabák. U aristokratů jako by jídlo ani neexistovalo. Při pikniku se pije jen pivo. Kulminací druhé generálské scény je rak, přinesený v syrovém stavu z kuchyně. Není však určen ke konzumaci, ale k vědeckému experimentu. Na rozdíl od Bazarovových lékařských pokusů v románě *Otcové a děti* se pokusné zvíře stává prostředkem satiry. Rak má totiž dokázat sílu spiritismu. Akce však končí fiaskem. Ani spiritista, ani znalec apokalypsy a talmudu raka nepřiměli k tomu, aby se vzpřimil. Podobně končí všechno ostatní – květnaté fráze i nekonečně se větvící trsy slov se mění v týž dým, který provází Litvinovův odjezd po nezdařeném románu s Irinou. Fakt, že se v podtextu románu skrývá struktura karnevalu, je potvrzen ještě jedním symbolem, který se dostává několikrát do popředí – karnevalovým defilé masek. Poprvé se vynořuje ve snu Litvinova, omámeného silnou vůní heliotropů, které se záhadně objevily v jeho pokoji. Když na chvíli zamhouří oči po bezesné noci, spatří průvod nových lázeňských známých: vidí Piščalkina, Bindasova i Bambajeva – všechny ty podivné postavy, které se tak snadno proměňují ve figuriny. Obdobná scéna se třikrát opakuje. Když k tomu dojde posléze i na nádraží v Heidelbergu, je dojem rozostřen natolik, že čtenář zůstává na pochybách, zda nejde o halucinační výjev. Kdyby se nejednalo o nezbytnou součást třetího aktu karnevalového obřadu, bylo by zcela nepochopitelné třetí Litvinovovo setkání

<sup>13</sup> I. S. Turgenev, *Voprosy biografii i tvorčestva*. Leningrad, Nauka 1982, 13–19.

s toutéž skupinou lázeňských hostů, k níž dochází v epilogu poté, co vystřízlivělý Litvinov, který se již stačil uklidnit, jede zpět za svou nevěstou. Cestou se zcela nečekaně setkává se svými bývalými známými, kteří se rovněž změnili. Věčně nadšený Bambajev zchudl a stal se sluhou Gubarjova, kterého z jakéhosi podivného důvodu všichni baden-badenští hosté pokládali za velmi moudrého člověka. Od jeho podivného bratra se Litvinov dozvěděl o ostatních: skandalista Bindasov zahynul ve rvačce, vdova Suchančikovová, kterou Gubarjov vyhnal, odjela z hoře v doprovodu svých dvou stoupenců do Portugalska. Podivný karnevalový král Litvinov, kterého si na počátku románu všichni předcházeli a který postupně přišel o všechno, čeho si dříve vážil, projde martyriem, aby si tak vykoupil nové štěstí. Scéna jeho setkání s Taťjanou připomíná návrat ztraceného syna: „...podala mu ruku. On však před ní padl na kolena... – Táňo – opakoval – Táňo! odpustila jsi mi, Táňo?“ V epilogu se dozvídáme také o osudu Iriny. Poté, co ztratila svou lásku, stala se z ní zlá královna. Kruh karnevalové hry se uzavřel. Stalo se tak v duchu Bachtinovy formulace: „jeden život se skončil a druhý se počíná. Takové jsou všechny karnevalové symboly: je v nich buď perspektiva negace čili smrti, nebo jejich protikladu. Narození je těhotné smrtí a smrt novým zrozením“ (212).

Některými rysy své poetiky: ozvláštněním žánru besedy, groteskně panoptikálním viděním reality, začleněním charakteristických rysů karnevalové hry včetně maskování, proměnou postav v loutky, ovládané skrytým principálem a vůbec výraznou teatralizací pásma postav, jež mnohdy hrají hru, kterou se sami ve společnosti prezentovali a která se proto od nich očekává – tím vším, co bylo pro tehdejšího čtenáře vzdálené a těžce přijatelné, Turgeněv předchází stylizační postupy moderny.

