

Válková, Vladimíra

Prostor v románech *Idiot* a *Zločin a trest* F.M. Dostojevského

Slavica litteraria. 2013, vol. 16, iss. 1-2, pp. [35]-45

ISBN 978-80-210-6526-0

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129110>

Access Date: 30. 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.

VLADIMÍRA VÁLKOVÁ

**PROSTOR V ROMÁNECH *IDIOT* A *ZLOČIN A TREST*
F. M. DOSTOJEVSKÉHO****Abstrakt**

Článek pojednává o nejrůznějších aspektech prostoru (a rovněž jeho neopomenutelné korelační dvojice – času) v románových dílech *Idiot* a *Zločin a trest* F. M. Dostojevského se zaměřením na samotné vymezování kategorie prostoru v uměleckém díle, na protiklad newtonovského a leibnizovského prostoru a konstituci i rozvíjení petrohradského textu ve 20. a 30. letech 19. století. Jednotlivé aspekty prostoru jsou zachyceny prostřednictvím krátkých tematických úseků: hmyz a hmyzí perspektivy, roztržitost, běh a pohyb městem a dům jako stav duše.

Abstract

The article deals with various aspects of space (including its ever-present correlation pair – time) in the novels *The Idiot* and *Crime and Punishment* of F.M. Dostoevskij, while focusing on defining the category of space in an work of art, the contrast between Newton's and Leibniz's space and the constitution and development of Petersburg's text in the 1820s and 1830s. Particular aspects of space are depicted in short thematic sections: insect and its perspective, absent-mindedness, running and movement through the city and a house as a state of mind.

Klíčová slova

prostor ■ F. M. Dostojevskij ■ román ■ Petrohrad ■ čas ■ chronotop

Key words

space ■ F. M. Dostoevskij ■ novel ■ Petersburg ■ time ■ chronotope

Podle I. Pospíšila¹ si badatelé již na počátku literární vědy zcela zřetelně uvědomovali, že v literárním díle existují kategorie času a prostoru jako bezprostřední a svébytné odrazy reálných kategorií; samotná recepce obou kategorií prošla rozsáhlým vývojem od jednostranného vnímání v pojetí Sainte-Beuveova biografismu, přes Tainovu pozitivistickou

¹ Pospíšil, Ivo. *Ruská románová kronika: příspěvek k historii a teorii žánru*. 1979, str. 19.

triádu, *Sein und Zeit* M. Heideggera², dílo E. Husserla, *New Criticism*, *Das literarische Kunstwerk* a *O poznawaniu dzieła literackiego* R. Ingardena³, v němž je čas chápán jako významný prvek komunikace mezi autorem a čtenářem, po T. Todorova či C. Léviho-Strausse a jeho dílo *La pensée sauvage*⁴, s kvalitativně novou koncepcí přichází M. Bachtin v pojednání *Вопросы литературы и эстетики*⁵: „Bachtin nepovažuje časoprostor za prvek literárního díla, ani za tvárný postup, nýbrž za dominantu, v jejímž rámci se literární dílo realizuje.“⁶ Čas a prostor taktéž prokazují klíčový význam při vymezování hranic literárního směru. „Časoprostorová determinanta má oprávnění gnoseologické i ontologické: na pojetí časoprostoru lze sledovat vývoj lidského poznávání reality, ale také lidskou situaci ve světě, resp. v přírodě a společnosti. Časoprostorové vztahy jako kritérium žánru přitom chápeme jako produkt odrazu objektivní skutečnosti v díle, jako manifestaci autorova vidění světa, jeho východisek filozofických a světonázorových.“⁷ Podle Hodrové⁸ můžeme kategorie času a prostoru charakterizovat prostřednictvím topoi (typu setkání-rozchod, rozpoznání-nepoznání, práh-cesta), k nimž se následně váží jednotlivé postavy, které je rovněž možno vnímat jako topoi svého druhu, například snílka v Dostojevského románech. Ačkoli je kategorie času jednou ze základních kategorií lidského vnímání, její sledování představuje záležitost subjektivního charakteru, která je velmi obtížně zachytitelná, zatímco pozorování prostoru realizované v jednotlivých románech F. M. Dostojevského je značně konkrétnější a uchopitelnější strategií. Kategorie času vystupuje do popředí zejména díky splývání či rozporu s kategorií prostoru: v Dostojevského románech dochází zejména k intenzivním a rychlým časovým posunům, kdy čas „pádí“ dopředu, avšak mnohdy se náhle zcela zastavuje a dochází k okamžikům, v nichž

² Heidegger, Martin. *Bytí a čas*. 1. vyd. Překlad Ivan Chvatík. Praha: Institut pro středoevropskou politiku a kulturu, 1996, 477 s. Oikúmené. ISBN 80-860-0512-7.

³ Ingarden, Roman Stanisław. *Umělecké dílo literární*. Vyd. 1. Překlad Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989, 419 str. Ars: literární řada (Odeon). ISBN 80-207-0104-4.

⁴ Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vyd. 2., v Dauphinu 1. Liberec: Dauphin, 1996, 365 str.

⁵ Бахтин, Михаил Михайлович. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975, 504 стр.

⁶ Pospíšil, Ivo. *Ruská románová kronika: příspěvek k historii a teorii žánru*. 1979, str. 20.

⁷ Tamtéž, str. 21–22.

⁸ Hodrová, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H+H, 1997, str. 11.

hodiny přestávají odbíjet a odvíjení kategorie času se zastavuje; komprimace a trhání času představují klíčové průniky, skrze které je podle našeho názoru možné tuto kategorii sledovat. Prostor Dostojevského románu se pak pohybuje na ose vnitřního a vnějšího prostoru, protikladu města (či spíše výřezů města) a pokoje, který často tvoří pomyslné centrum autorových románových děl, pronikání do velkého světa i stahování se do zdánlivého bezpečí; prostor románů F. M. Dostojevského však můžeme charakterizovat rovněž odstředivou i dostředivou silou hlavních hrdinů – pokoj Raskolnikova tvoří kolem dostředivého hrdiny románu epicentrum dynamiky děje, zatímco odstředivý hrdina románu *Idiot* kníže Myškin obývající nejrůznější pokoje a místnůstky z těchto vnitřních prostor zcela jistě centrum veškerého dění nedělá, účinná síla románu *Idiot* tedy působí odstředivě, vychází z klíčového bodu hlavní postavy a rozpíná se všemi směry, tudíž je poměrně problematické charakterizovat střed jako takový.

Newtonovský prostor je chápán jako „prázdný prostor,“ jedná se o cosi prvotního, existujícího nezávisle na hmotě; takto pojmávaný prostor není determinován žádnými hmotnými objekty, je tedy zcela soběstačný a nezávislý, zatímco leibnizovský prostor můžeme chápat jako „zaplněný“ prostor, který je závislý na objektech, jež se v něm nalézají, a jenž je určen řádem koexistence věcí, tedy v zásadě jako prostor velmi relativní. „Relativita ‚leibnizovského‘ prostoru města je přitom, jak se domnívám, dána nejen tím, že se proměňuje vnější, architektonický text města, ale především tím, že tu žijí bytosti, které město prožívají, reflektují, píšou, a konečně pak je dána rovněž texty, které se zde píšou, čtou, schraňují, jejichž úryvky bloudí ve vědomí i nevědomí obyvatel.“⁹ V zorném úhlu našich předchozích i budoucích úvah o městě a prostoru všeobecně bude me prostředím posuzovat jako leibnizovsky pojmávaný prostor.

„Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме.“¹⁰

„Místo je pojato jako 1) kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí; 2) ‚hrací plocha‘, případně ‚políčko ve hře‘; 3) metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru.“¹¹ S kulisovým pojetím prostoru se v námi sledovaných Dostojevského románech

⁹ Hodrová, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 28. ISBN 80-869-0331-1.

¹⁰ БАХТИН, Михаил Михайлович. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература, 1972, стр. 33.

¹¹ Hodrová, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H+H, 1997, str. 15. ISBN 80-86022-04-8.

setkáváme pouze výjimečně. Pod vlivem míst pojímaných jako projekty, filozofické koncepty či příklady se pak samotné reálné místo ocitá v určité mytotvorné situaci, jež souvisí s jistou představou lidí o daném objektu, tedy v povýšení, sakralizaci, karnevalizaci či profanizaci – Dostojevskij však příliš nevychází z mýtů a některá místa, jako například káznici, zcela mytotvorně přestavuje. „Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, rozvinuto, určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití prosvítají a v něm ožívají.“¹² Rovněž je potřeba zřetelně vnímat fakt, že i ideální město-projekt Petrohrad, které se ve své podstatě rodilo jako nelidské, jelikož se snažilo eliminovat vše „přírodní“, není stabilní a neměnná konstanta, ale spíše živý organismus, který se neustále proměňuje; nejedná se o přesně stanovený souřadnicovitý systém, ale spíše o město, kterému už záhy po jeho „dostavení“ mizí začátek a konec, okraj města je tedy nezřetelný a roztrhaný a taktéž určování středu města v románech nám činí jisté problémy.

Petrohradský text

Ve 20. a 30. letech 19. století vzniká „petrohradský text“, přesahuje subjektivní čtenářský horizont a existuje nezávisle na subjektu autora či čtenáře; za jeho základní prvky jsou považovány hypertrofovaná znakovost, určité typické stavy či pocity, tedy přesněji strach, hrůza či šílenství, jistá modální slova, např. náhle, kdesi, nikdy a samozřejmě jejich zřetelné opakování v rámci určitých scén, ale rovněž slovesa pohybu, mlha, déšť, přízračnost či teatrálnost. Podle V. N. Toporova se v Petrohradu zrcadlí život na samém okraji, nad propastí, na hranici smrti¹³, tedy především v jingovém principu. Pokud bychom chtěli na základě periodizace vytyčené tartuskou školou sledovat vývoj „petrohradského textu“, ubíral by se zcela jistě na ose Puškin-Dostojevskij-Bělyj-Mandelštam, podle Hodrové¹⁴ právě u těchto autorů dochází k silící parodizační tendenci. Typická epiteta, kterými Dostojevskij častuje Petrohrad, jsou: šílený, fantastický,

¹² Hodrová, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H+H, 1997, str. 20. ISBN 80-86022-04-8.

¹³ Топоров, Владимир Николаевич. *Пространство и текст*. In: *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983, стр. 29.

¹⁴ Hodrová, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 113. ISBN 80-869-0331-1.

abstraktní, pochmurný; pro autora je Petrohrad zajímavý ve všech stádiích dne – zaměřuje se na popis petrohradského rána, zároveň umí zprostředkovat atmosféru večera v tomto městě, se stejným zaujetím i časovým určením následně popisuje velké množství událostí, které proběhnou odpoledne i dopoledne. Je zcela na místě připomenout puškinské motivy Petrohradu¹⁵, které velmi jemně souzní s petrohradskými texty Dostojevského; v případě *Měděného jezdce* se podle Hodrové zcela očividně nabízí šílenství, stihomam, mlha, ruka, kůň a jezdec (v souvislosti s neúmyslným zabitím opilce kočím, u kterého se naskytne Raskolnikov několik dnů po dvojnásobné vraždě) i měděnost či bronzovost (především motivy zvonku, zvonění a kovu v bytě staré lichvářky), *Piková dáma* se dá rovněž charakterizovat určitým stihomamem, šílenstvím, luštěním tajemství, úsměšky, inženýrstvím, kartou, dámou či pavoukem (tomuto velmi zajímavému motivu, který se opakuje ve všech velkých dílech Dostojevského a jenž našel svůj největší prostor v pražské německé literatuře prostřednictvím F. Kafky, se budeme věnovat níže). K puškinským petrohradským motivům přibyly podle Hodrové v odkazu Dostojevského a Bělého, u nichž jednoznačně sílí parodizační tendence, vražda a požár, rovněž můžeme sledovat stupňující se horečnatost, šílenost i dynamiku dějů. Již z puškinské a gogolské tradice pochází vnímání Petrohradu jako dvojnásobného města, s nímž se můžeme setkat rovněž u Bělého a Dostojevského. „...v ‚petrohradském textu‘ měla příznačnost, neskutečnost a také dvojnásobnost původ především v samotném rázu Petrohradu, v jeho ‚umělosti‘...“¹⁶

Klima Petrohradu

„Petrohrad je nepochybně město zvláštního druhu. Je poměrně mladé, stylově jednotné, je to, zdá se, první umělé moderní velkoměsto. Nevyrůstlo z tradice ani z organických předpokladů, z jakých rostla většina evropských měst. Vzniklo ze strategických důvodů, z vůle absolutistického panovníka. Stylová jednota mu dodávala zvláštní půvab a souměrnost, ale současně vyvolávala pocit neskutečnosti. Klima Petrohradu je jistě

¹⁵ Puškinskými motivy u Dostojevského se zabývá D. Hodrová: HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 117. ISBN 80-869-0331-1.

¹⁶ Hodrová, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 117. ISBN 80-869-0331-1.

tíživé a na zdraví jeho obyvatel působí zlobně.¹⁷ Počasí a klima města zohledňuje Dostojevskij velmi často, ve *Zločinu a trestu* se několikrát setkáváme s dusnými, sluncem zalitými ulicemi, pokrytými prachem cihel, mezi nimiž tančí v jakoukoli denní hodinu opilci; význam slunce je klíčový i pro vnímání času hlavního hrdiny. Zatímco petrohradské ulice *Zločinu a trestu* jsou zalité sluncem, v románu *Idiot* často převládá počasí spíše chladnějšího charakteru: vlhko, tání či bláto; podobné prostředí obklopuje i hrdiny *Uražených a ponížených*: mlžné perspektivy, chabě blikající lampy, špinavé domy, vlhké chodníky, zmoklí chodci či tuší politá klenba petrohradské oblohy. Městské počasí často neslyšně souzní s hlavními hrdiny, podobně jako příroda s Vilémem v lyricko-epickém *Máji*, Raskolnikova upalují paprsky slunce, které však nežhnou tolik jako jeho svědomí, zatímco chladné vnímání a přijetí knížete Myškina petrohradskou společností se odrazí na ustavičné vlhkosti.

Členění prostoru

V díle F. M. Dostojevského je však spíše prostředí determinováno bohatým, až nepřehledným duševním životem hlavních hrdinů, a atmosféra románu tak vyjadřuje jistou symbiózu se samotnou dějovou linií. „Ne tedy Petrohrad Dostojevského, ale Dostojevskij stvořil Petrohrad jako laboratoř pro experimentální ověření vnitřního stavu svých hrdinů – můžeme říci s určitou dávkou jednostranné nadsázky.“¹⁸ Pro Dostojevského neexistuje „neutrální“ pozadí předmětů a kulis, vnější prostředí je odrazem vnitřních prožitků jeho románových postav. „Vnější scénérie Dostojevského děl je tedy antropologizována, věci by v ní mohly cítit, slyšet a mluvit, ale současně v ní splývají s lidmi (petrohradské ulice s jejich prachem, cihlami, blátem, mlhou, opilci, drožkami a spěchajícími chodci tvoří sémantickou jednotu).“¹⁹ Hlavní hrdina *Dvojníka* je dokonce autorem v prostředí takřka rozpuštěn, autor ho pomalu nechává splynout s popisem počasí a charakteristikou petrohradského dne, která se stává důležitým prvkem dvojnického příběhu.

Dostojevského románové prostory připomínají divadelní jeviště, které je v interiérech velmi často strukturováno na dvě zcela oddělené části:

¹⁷ Kautman, František. *F.M. Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992, str. 33. ISBN 80-85336-19-7.

¹⁸ Tamtéž, str. 36–37.

¹⁹ Tamtéž, str. 37.

ústřední scéna a kout; ve venkovních prostorech není podle našeho názoru zcela možné prostředí charakterizovat podobným způsobem, jelikož se mění s každým hrdinovým krokem na základě jingového dynamického principu; výraznou úlohu při pohybu v exteriéru tak podle našeho názoru zastávají zejména setkání, zastavení, pozorování, ztracení se, klopytnutí, běh (sloveso „běhat“ Dostojevskij v mnohých svých románech cíleně opakuje) či malátné vrávorání. „...v případě citlivého, posedlého a zavrženého chodce představuje zástup publikum nežádané a ulice nebo jiný městský veřejný prostor se stává nechtěnou scénou. Na ní dochází proti jeho vůli ke zdivadelňování jeho cesty, nemilým či trapným příhodám, což mu přináší další trýzeň (záchvaty knížete Myškina). Zástup, toto ztělesněné veřejné mínění sunoucí se ulicemi nebo shlukující se v dav, funguje ve městě jako svého druhu kráčející chór. Hlasitě se vyjadřuje k ‚pouličnímu divadlu‘ – komentuje, kritizuje, reptá, hanobí – zvědavě přihlíží v němém údivu či hrůze.“²⁰

Chůze a běh

Dostojevského postavy se velmi často pohybují rychlým během z jednoho místa na druhé, jejich běh charakterizuje vnitřní nepokoje, stihomam, blouznění, horečnaté stavy i stavy určité osudovosti. „Pohyby postav jsou vesměs prudké, převažuje vybíhání, vbíhání, pádění po schodech (‚vyřítil se z domu‘, ‚vyrazil z pokoje‘, ‚rozběhl se ode mne rovnou‘, ‚utíkal jsem domů‘ apod.); charakteristický je v souvislosti s pohybem výraz ‚jako smyslů zbavený‘. V podání příběhu vládne modalita nejistoty, klamu, předstírání.“²¹ Podobně chaotickým a nekontrolovatelným způsobem se šíří další fenomén povrchu v díle Dostojevského, a to pomluvy, řeči, určitá slovní deformace událostí či samotné vyjadřování – nejistá, blouzněním ochromená a velmi myšlenkově nestabilní řeč.

Hmyz a hmyzí kouty

Se stahováním se hrdinů do vnitřních prostor, pokojů či na divany úzce souvisí další charakteristický motiv pečlivě protkaný románovým dílem

²⁰ Tamtéž, str. 193.

²¹ Hodrová, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 252–253. ISBN 80-869-0331-1.

Dostojevského, který se následně stal zásadním prvkem *Proměny* F. Kafky, a tudíž k Dostojevskému nepochybně odkazuje, tedy hmyz. V románu *Zločin a trest* se neustále vrací motiv mouchy, která poukazuje na samotnou vraždu obou žen, ale zároveň na strach vraha a nejružnější obavy z jeho prozrazení; moucha rovněž symbolizuje cosi nutkavého, neodbytného a obtěžujícího, přesto neustále přítomného. „V *Idiotovi* se zdá Ippolitovi sen o podivném zvířeti – plazivém švábovi a vidí obrovského, odporného pavouka.“²² Při první návštěvě Japanečnických se kníže Myškin rozhovoří o smysluplném životě, který lze prožít za jakýchkoli příkoří a v jakýchkoli podmínkách, a věnuje se rovněž pavoukovi, který představuje pro vězněného člověka určitou formu přítele či života samotného: „– Насчет жизни в тюрьме можно еще и не согласиться, – сказал князь, – я слышал один рассказ человека, который просидел в тюрьме лет двенадцать; это был один из больных, у моего профессора и лечился. У него были припадки, он был иногда беспокоен, плакал и даже пытался раз убить себя. Жизнь его в тюрьме была очень грустная, уверяю вас, но, уж конечно, не копеечная. А всё знакомство-то у него было с пауком да с деревцем, что под окном выросло...“²³ Motiv pavouka jako jediného důkazu spřízněného života uprostřed vězeňských zdí působí v zásadě velmi mírným a zklidňujícím dojmem, který je takřka protikladný k pozici pavouka v románu *Běsi*. „V *Běsech* se motiv pavouka objevuje v souvislosti se Stavroginem. Hmyz jako by nebyl jen ‚nízkým‘ realistickým detailem ‚kouta‘, ale i ztělesněním démona, běsa v nitru postavy, miniaturním netvorem, líhnoucím se z atmosféry města, ba dokonce jako by byl ‚nízkou‘ personifikací města. Zveličením ve snu, vizi je tento jeho význam ještě posílen.“²⁴ Hrdina *Zápisů z podzemí* Zvěrkov charakterizovaný slovy „ani hrdina, ani hmyz“ sleduje město ze svého koutu a snaží se na něj svým způsobem zaútočit. „Sní o ‚kráse a vznešenosti‘, ve skutečnosti spíš o svém povýšení a moci, ale jeho příběh je sérií trapných, ‚nemilých‘ příhod. Je ponižován a ponižuje.“²⁵

²² Tamtéž, str. 248.

²³ Достоевский, Фёдор Михайлович. *Идуом*. Москва: Азбука, 2012. Мировая классика, стр. 58. ISBN 987-5-389-04730-3.

²⁴ Hodrová, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 248. ISBN 80-869-0331-1.

²⁵ Tamtéž, str. 281.

Roztržitost

Roztržitost vyčleňuje člověka do samoty, činí jeho text přinejmenším obtížně čitelným a problematicky zmapovatelným zorným úhlem pohledu dalších postav či působí jako maska nejrůznějších skrytých okolností. Bludům i vnitřním neklidům podobným duševnímu vypětí Dostojevského hrdinů podléhají na ploše sevřenějších i rozsáhlejších děl i postavy F. Kafky: podle Hodrové se jedná o obecně lidské situace, které „souvisí s úzkostí z konečnosti a s pocitem stísněnosti – příznaky ‚nemoci‘ existence. To ovšem nic nemění na skutečnosti, že roztržitost zároveň více-méně vždy ohlašuje proměnu – dílčí a přechodnou v případě záchvatu, zásadní v případě procesu.“²⁶ Roztržitost tedy můžeme chápat nejenom jako výše popsaný pocit vyčleňování a osamocení či vymykání se normám šrafované společnosti, ale rovněž jako cestu či zahájení určitého procesu pohybu směrem k novému stavu. Změny²⁷ jsou z psychologického hlediska charakterizovány jako reakce spojené s celým řetězcem emocí, jež se v různém sledu a intenzitě provázené překvapením, ochromením, neschopností akce, vztekem či odmítáním, bojem proti změně, odevzdáním se, smutkem s depresiemi zpravidla střídají v silných či slabých fázích (některé z uvedených fází samozřejmě nastat nemusí), jejich cykly se opakují a periody aktivity se pravidelně přelévají do období pasivity.

„Dům je údajně ještě víc než krajina stavem duše.“²⁸

„Topos domu se v evropské literatuře začíná výrazně rýsovat počínaje 19. stoletím, bezpochyby v souvislosti s vzestupem a pádem buržoazie, ale zároveň s určitým stavem lidského bytí a vědomí, které po fázi expanze do světa (té odpovídal topos světa) směřovalo opět dovnitř a významu nabývaly toposy zdůrazňující vnitřek, oddělenost od světa, soukromí.“²⁹ Z výše uvedených úvah vyplývá, že samotný dům tvoří vnitřní prostor

²⁶ Tamtéž, str. 339.

²⁷ Patterson, Kerry, Grenny, Joseph, Maxfield, David. *Mistři ovlivňování aneb umění změnit téměř vše*. 1. vyd. Praha: Management Press, 2012. 240 s. ISBN 978-7261-245-1. Nakonečný, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia, 2009. 624 s. ISBN 978-80-200-1680-5. Heath, Chip, Heath, Dan. *Proměna: jak věci změnit, když je změna zdánlivě nemožná*. Přeložil David Krásenský. Brno: Jan Melvil Publishing, s. r. o., 2011. ISBN 978-80-87270-09-7.

²⁸ Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1994, str. 72. ISBN 80-859-1703-3.

²⁹ Tamtéž, str. 69.

(útočiště, zdánlivě bezpečné a klidné prostředí) a zároveň na prahu dveří otevírá hrdinům prostor vnější, nebezpečný svět města. Uzavírání do vnitřních prostor známe především z *biedermeieru*, zatímco naturalismus akcentuje prostotu, chudobu a bídu vnitřních prostor.

„Na obou místech – na rohu i v koutě – se člověk ocitá v situaci, kdy se mu může něco zjevit: za rohem uvidí něco, co dosud neviděl, z kouta se vynoří něco jiného. Roh a kout do sebe zapadají, jeden bez druhého je nemožný, jsou to dva aspekty téhož: roh v sobě uvnitř tají kout, kout je zvnějšku tvořen rohem.“³⁰ Roh souvisí s aktivitou, asertivním pohybem vpřed, nakročením do světa a touhou po jeho poznání a mapování, zatímco kout je charakterizován spíše pohybem choulení: „kout vybízí k opuštění světa – člověk v koutě sedí, klečí, případně leží schoulen, stočen do klubička, aby z kouta nevyčníval. Kout je na míru těla, tělo na míru koutu.“³¹ Napínání prostoru na ose roh – kout patří k dalšímu z velmi silných a přesvědčivých prvků autorova díla.

Útek do samoty a cesta ze samoty k lidem se dá nalézt na ploše všech sledovaných Dostojevského děl, jedná se mnohdy o pohyb, který není zcela markantně realizován v prostoru a čase, jelikož se odehrává spíše ve vnitřních záhybech duší hrdinů a na povrch často vyvěrá právě líčením přírodních podmínek, stísněností pokoje, nadměrným slunečným osvitem atd. Versilov z románu *Výrostek* dokonce zastává tvrzení, že člověk byl stvořen s jakousi fyzickou nemožností milovat druhého; bližního svého lze podle Kautmana³² milovat pouze, pokud je nám nepřítomný, vzdálený či pokud ho chápeme v kategoriích člověk-abstrakce či člověk-pojem. Dostojevského romány zachycují plejádu osamělých lidí, a to ve městě a jeho ruchu i ve zdánlivě bezpečném prostředí domova, kde mnohdy člověk začíná vnímat i osamělost věcí a existenciální pocity ho vedou k hluboké frustraci a depresi.

Základem motivu ‚podzemí‘ u Dostojevského je také samota; kout, komůrka, nezávislost na ostatních lidech i za cenu polodivoké a polonuzácké existence. Pro ‚podzemního člověka‘ a celou plejádu postav z něho odvozených je samota synonymem svobody. Samota je ‚odpočínutí‘ od ostatních lidí, které přerůstá v nenávist a lhostejnost k nim. Je to exis-

30 Tamtéž, str. 315.

31 Hodrová, Daniela. *Chvála schoulení*. Praha: Malvern, 2011, str. 316. ISBN 978-80-86702-91-9.

32 Tamtéž, str. 25.

tenciální osamění.³³ Dostojevskij podobně jako Kierkegaard či Nietzsche pracuje s existenciální samotou člověka ve „společnosti bez lidí“.

„Prázdnota a vyprázdněnost, stejně jako ticho, mlčení, bílá plocha, jsou v Evropě hodnoceny vesměs nepříznivě – v sepětí se smrtí, s nedostatkem smyslu, s deprivací všeho druhu, ale také s neskutečností: skutečnost musí být pevná, plná, hlasitá, viditelná, hmatatelná – tedy smysly vnímatelná. Všechno, co se vyprazdňuje, utichá, hasne, mizí z dosahu smyslů, bývá zde tradičně spojováno se zánikem a v tom smyslu se stává neskutečným.“³⁴ Vyprázdněnost Dostojevského interiérů tedy směřuje k zanikání, frustraci a deprivaci; na prázdných místech na člověka zpravidla doléhá i pocit osamění a dotírají mnohé existenciální otázky. Interiér u Dostojevského zcela odpovídá vnitřním stavům jeho hrdinů, kteří jsou často velmi vratcí, sotva viditelní a čtenář má obavu, že by se při dotyku mohli rozplynout. Není však na místě se domnívat, že Dostojevského romány se odehrávají ve vakuu za přítomnosti několika postav a předmětů doličných, autor nás seznamuje do nejmenších detailů s interiéry obydlí Gaňi i Rogožina v románu *Idiot*, nevynechává jediné místečko a velmi ilustrativně zaplňuje prostor.

³³ Tamtéž, str. 182–183.

³⁴ Tamtéž, str. 235.

