

Pospíšil, Ivo

**Typologie šílenství : od sociálně psychologického projevu k existenciálnímu symbolu (F.M. Dostojevskij)**

In: Pospíšil, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1995, pp. 77-103

ISBN 8021010835

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122682>

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.

# XI. Typologie šilenství: Od sociálně psychologického projevu k existenciálnímu symbolu (F. M. Dostojevskij)

## 1. Prameny: mladý Dostojevskij (1846–1849)

Dílo F. M. Dostojevského (1821–1881) je nejrozsáhlejším a nejreprezentativnějším souborem literárních textů, v nichž se kategorie šilenství plně a rozmanitě rozvíjí, působíc na žánr a tvar. Rané dílo Dostojevského vznikalo za silného působení N. V. Gogola: je to patrné i tam, kde Dostojevskij Gogola paroduje (*Село Степанчиково и его обитатели*, 1859).<sup>1</sup> V případě prvních próz ze 40. let však nelze mluvit o parodiích, ale spíše o aluzích, reminiscencích, které jako by byly vyvolávány z hlubin čtenářské paměti a literární tradice. S tímto navazováním souvisí výskyt a funkce motivů šilenství. V rané tvorbě Dostojevského představují různé typy šilenství sociálně psychologickou kategorii; později se vyvíjejí ve svérázný emblém lidského osudu a lidského bytí vůbec a stávají se kategorií existenciálně filozofickou. Syntetičnost a zobecňování je ostatně známým rysem děl F. M. Dostojevského, které byly vícekrát konstatovány.<sup>2</sup> Rané povídky a novely (rus. nejčastěji „повесть“) rozvíjejí ještě poetiku Gogolovu – opakující či variující dokonce vlastní jména (nomen omen), „cizopasi“ na Gogolových modelech drobných úředníků. Raná próza Dostojevského je spjata s poetikou tzv. naturální školy<sup>3</sup>, se špinavými interiéry petrohradských bytů a s přízračnou atmosférou Petrohradu, jejíž proměny jsou signály a reflexemi zvrátů lidské psychiky. Z naratologického hlediska by se na nich jen těžce dokazoval poněkud vyspekulovaný polyfonický princip M. Bachtina.<sup>4</sup> Jsou to naopak vyostřeně monologické konfese, v nichž však jako jistá vícehlasost může působit strategická distance hlavní postavy, vypravěče a autora. Každý, kdo se dnes tak či onak zabývá Dostojevským, musí nutně rezignovat na úplnost registrované sekundární literatury: proto i náš přístup budiž chápán jako výběrový, vztahující se k problému a tématu, které přesahují tvorbu Dostojevského, i když ona – naopak – tvoří jejich přirozené, reprezentativní jádro.

Přítomnost kategorie šilenství – jak zdůrazněno již v úvodu celé studie – však není znamením pouhého tematického výskytu, ale je úzce spjata s literárním tvarem a žánrem – to je zvláště patrné v přechodném období, kdy Dostojevskij po návratu z nucených prací znovu navazoval přetřženou tvůrčí nit a ocital se na nových křížovatkách vedoucích k vrcholným románům. Podoba šilenství u mladého Dostojevského je spjata s povídkou, povídkovým fragmentem, novelou (повесть), resp. s nedokončeným románem. Šilenství – od prvotiny *Chudí lidé* (Бедные люди, 1846) po *Nětočku Nězvanovovou* (Нечотка Незванова, 1. redakce 1849) – je ještě pupeční šňůrou spjata s předchozí vývojovou fází ruské literatury;

nejen s Gogolem (petrohradské povídky), ale také s již zmiňovaným Antonijem Pogorelským (A. A. Perovskij) a s jeho novelistickým cyklem *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* (1828), s románem A. F. Veltmana *Сердце и думка* (1838) a ovšem s prózou *Русские ночи* (1844) V. F. Odojevského. Současně navazuje na vrstvu světové sentimentalistické literatury včetně Rousseaua a Goetha, na anglický „gotický román“ a na překladatelskou aktivitu Dostojevského (V. Hugo, H. de Balzac). V této rané konfesní próze má tedy šilenství individuální sociální a psychologický rozměr, ale již zde se začínají rozvíjet zárodky „ideje“, oné *idée fixe*, která ovládne vrcholná díla: drobný tvar a zárodečná idea vytvářejí drobný prozaický útvar nebo fragment rozsáhlejšího útvaru, který směřuje od šilenství jako individuálního projevu k šilenství jako všelidskému, filozofickému symbolu – tento postup je charakteristický i pro dynamický pohyb celé poetiky včetně dětských postav, přírodního exteriéru a interiéru.

*Chudí lidé* (Бедные люди, 1846) jsou svérázným uměleckým gestem Dostojevského, jímž reaguje na značně limitovanou poetiku přirozené (naturální) školy. Povídka je na ní založena tematicky: život dvou drobných lidí ve velkoměstě, problém chudoby, sociálního a osobnostního útisku a ponížení, poetika v toposu „koutu“ (угол) a chtěné samoty (уединение) i jako lidská izolace a bezvýhodné osamění (одиночество). Současně se však obloukem vrací k senzitivnosti prózy 18. století již svou epistolární formou. I když se zde šilenství de facto nevyskytuje, jsou zde silné depresivní nálady a touha po vymknutí z uzavřeného kruhu drtící civilizace: „Тут же подумал я, Варенька, что и мы, люди, живущие в заботе и тревожении, должны тоже завидовать беззаботному и наивному счастью небесных птиц...“<sup>45</sup> Dopisy Varvary Dobroselovové jsou spíše jen reflexí dominantních sdělení Makara Děvuškina: obě části korespondence zdůrazňují smutek, drobné starosti a vědomí vlastní malosti (заботы, огорчения, неудачи) a trapnosti. Zoufalá odluka korespondentů ještě nespočívá v rozvrácenosti jejich nitra, v destruktivní úloze ideje, ale ve společenské degradaci, chudobě a objektivní nemožnosti tvarovat vlastní životy: „Да вы знаете ли только, что там такое, куда вы едете – то, маточка? Вы, может быть, этого не знаете, так меня спросите! Там степь, родная моя, там степь, голая степь; вот как моя ладонь голая! Там ходит баба бесчувственная да мужик необразованный, пьяница ходит. Там теперь листья с деревьев осыпались, там дожди, там холодно, – а вы туда едете!“<sup>46</sup> Psychologická tragédie korespondentů spočívá v sociální vykořeněnosti: nepatří ani k venkovu ani k městu, nepatří ani k nevzdělanému lidu, jejich smutek a deprese vyplývají ze vzdělání (četba) a citů, které vyjadřují nesoulad se světem.

Zatímco *Chudé lidi* autor označuje jako „román“, novela *Dвойник* (Двойник, 1846) má podtitul „Петербургская поэма“. Je to název gogolovský (Mrtvé duše, jak známo, označil Gogol jako „poému“) a jde tedy o zdůraznění lyrické složky v tom smyslu, že je to „prozaická báseň“ o rozpadu lidské bytosti v tlacích světa. Jakov Petrovič Goljadkin, který jednoho dne objevuje svého „mladšího“

dvojníka, jenž se stává jeho zkázou, uvádí téma „Doppelgängera“: rozpad osobnosti a její dvojnícké zrcadlení je přirozeným pokračováním depresí a tesknoty *Chudých lidí*, materializací vnitřních rozporů a nedosažitelných cílů. Na počátku je nemoc úředníka Goljadkina, který navštěvuje „doktora medicíny a chirurga“ Rutenšpice. Pak se místo do úřadu nechává dovézt k Izmajlovskému mostu na oběd – u známých ho však odmítají přijmout. Při všech akcích jej provází sluha Petruška, mlčenlivý, někdy brblající a drze komentující, mechanická, loutkovitá postava. Vlastnímu Goljadkinovu rozdělení osobnosti předchází duševní ořes spojený s toposem Sankt–Petěrburgu a počasím, které se stává spouštěcím mechanismem deprese a šílenství: „На всех петербургских башнях, показывающих и бьющих часы, пробило ровно полночь, когда господин Голядкин, вне себя, выбежал на набережную Фонтанки, близ самого Измайловского моста, спасаясь от врагов, от преследований, от града щелчков, на него занесенных, от крика встревоженных старух, от оханья и аханья женщин и от убийственных взглядов Андрея Филипповича. Господин Голядкин был убит, – убит вполне, в полном смысле слова, а если сохранил в настоящую минуту способность бегать, то единственно по какому–то чуду, по чуду, которому он сам, наконец, верить отказывался. Ночь была ужасная, ноябрьская, – мокрая, туманная, дождливая, снежливая, чреватая флюсами, насморками, лихорадками, жабами, горячками всех возможных родов и сортов – одним словом, всеми дарами петербургского ноября. Ветер был в опустелых улицах, vzdымая выше колец воду Фонтанки и задорно потрагивая тощие фонари набережной, которые в свою очередь вторили его завываниям тоненьким, пронзительным скрипом, что составляло бесконечный, пискливый, дребезжающий концерт, весьма знакомый каждому петербургскому жителю. Шел дождь и снег рядом. Прорываемые ветром струи дождевой воды прыскали чуть–чуть: не горизонтально, словно из пожарной трубы, и кололи и секли лицо несчастного господина Голядкина, как тысячи булавок и шпилек.“<sup>7</sup>

Děšť, vítr, sníh, bláto, mlha tvoří přizračný topos umělého města, které vzniklo jakoby proti přírodě na vysušených blatech Finského zálivu: každé století se opakující zátopy jako by byly mstou tajemných přírodních sil (Puškinův Měděný jezdec). V takových nocích dochází k transformaci lidské bytosti, k rozštěpu jedince – vzniká dvojník Goljadkin mladší, který svůj protipól postupně vytlačuje ze zaměstnání, bere mu dívku a vystavuje ho všeobecnému posměchu. M. Bachtin pokládal za hlavní sémantickou osu díla Dostojevského motiv pranýře a obavy z pranýře, což je přirozená součást středověké karnevalové kultury.<sup>8</sup> Šílenství, rozpad osobnosti jako plod permanentního strachu je výrazem hrůzy člověka z člověka, resp. z mezilidských styků a jejich zákeřnosti: nervní strategie mezilidské komunikace od přehnaného lichocení až k naprostému rozchodu, od tzv. rozumné besedy k hysterickému výstupu tvoří hlavní sémantickou síť novely, včetně pro-

blému lidské tváře a masky, ironie a sebeironie, psychického masochismu a sadismu. Psychické stavy, které tu jsou líčeny, jako nespavost a halucinace, jsou znamením probíhajícího rozkladu: častý výskyt slova stesk (тоска), hrůza (ужас), zběsilost (бешенство), propast (бездна) a popisy psychosomatických stavů (mrtvení hrůzou, mrazení, bušení srdce, smutek jako by vyřizl srdce z hrudi) dotvářejí hrdinovu tragickou proměnu. Neustálý strach z komplikace, obava z nadřizených, totální a permanentní nejistota neobratně maskovaná nervní žoviálností a projevy přehnaného sebevědomí, které se posléze bortí v hrůze, předzvěst zániku a smrti, stejně jako strach z výsměchu („Громкий смех раздался кругом господина Голядкина...“<sup>9</sup>) vyjadřují hrůzu ze samotné lidské existence. Psychologická motivace začíná vytlačovat primárně sociální vrstvy, které převládaly v *Chudých lidech*; strach z výsměchu davu (толпа), strach z davového šílenství lidí je tu projevem krachu mezilidské komunikace a jejího původního smyslu: „Он был бледен, растрепан, растерзан; мутными глазами окинул он всю толпу, – ужас! Зала, все комнаты – все, все было полным-полнехонько. Людей была бездна, дам целая оранжерея; все это теснилось около господина Голядкина, все это стремилось к господину Голядкину...“<sup>10</sup>

Na počátku prosince 1845 četl Dostojevskij některé kapitoly z *Dvojnika* na večírku u Bělinského a měl úspěch (mladý I. S. Turgeněv, který byl přítomen, slyšel podle svědectví Dostojevského jen polovinu čtení, všechno pochválil a rychle odjel, velmi prý kamsi spěchal). Po publikaci se však Dvojník setkal s negativní odezvou. I když novela nepřekračuje model, v němž je šílenství individuálně psychologickou kategorií, objevují se tu také náznaky hrdinova tvarování nějaké ideje – v tom chtěl Dostojevskij pokračovat po návratu z nucených prací a pokusit se o novou redakci *Dvojnika*, „petrohradské poémy“. Mezi scénami, které byly určeny pro novou verzi, je zapojování Goljadkina do politiky (kroužek Petraševského, na který Dostojevskij tolik doplatil), Goljadkinovy sny stát se Napoleonem, Periklem, vůdcem ruského povstání.<sup>11</sup> V 60. letech (1861–65) se již Dostojevskij zabýval tím, že nového *Dvojnika* nasytí ideologií a politikou. Po pravdě řečeno – původní *Dvojník* z 40. let je ještě silnou pupeční šňůrou spjat se sociálními a utopicko-socialistickými kořeny Dostojevského; ostatně již proměna Goljadkina (podle Dalova slovníku голяда, голядка = голь, нищета) na tyto sociální, nikoli čistě psychologické prameny odkazuje. Původní Gogolova myšlenka sociální degradace a touhy člověka naplnit své společenské poslání je tu rozvinuta ve směru psychologizace, ale sociální základna fantastických scén není zcela opuštěna. Rozštěp osobnosti, dvojnictví se více opírá o Gogolovu vizi v *Nosu* (Нос, 1836) než o Hoffmannova Doppelgängera. Gogolovy Bláznovy zápisky (Записки сумасшедшего) se také pohybují kolem „snění o moci“ (Popriščin se cítí být španělským králem), stejně jako uvedená verze Goljadkinova vývoje.

*Román v devíti dopisech* (Роман в девяти письмах, 1847) se stále pohybuje v řečišti Gogolových zdvojených postav (Dobčinskij – Bobčinskij nebo Ivan

Ivanovič a Ivan Nikiforovič): korespondence Petra Ivanyče a Ivana Petroviče je vlastně hledáním nové identity; jako by dva kousky z původního nyní roztrženého celku horečně hledaly samy sebe a své nové spojení. Od vzájemných sympatií až po nenávisť se vyvíjí tón dopisů, které nemohou nepřipomenout komunikační bariéry Franze Kafky: naši Doppelgängeré se stále hledají a nemohou se setkat. Epistolární forma odkazuje k *Chudým lidem*, ale sociální motivace se tu vytrácí, zůstává psychologická a existenciálně komunikativní kostra: „Из вашего последнего письма заключаю, что вас ждут у Славяновых, зовете меня туда, являюсь, сижу пять часов, а вас не бывало. Что же, я людей смешить, что ли, по вашему, должен? Позвольте, милостивый государь... Являюсь к вам утром, надеюсь застать вас и не подражая таким манером некоторым обманчивым лицам, которые ищут людей бог знает по каким местам, когда их можно застать дома во всякое прилично выбранное время. Дома и духа вашего не было.“<sup>12</sup> Pak začíná vyčítání a rozvrat, ale nakonec další vývoj: nechcete jet se mnou jako spolucestující do Simbirsk?<sup>13</sup>

*Panem Procharčinem* (Господин Прохарчин, 1846; autor jej označuje jako povídku, „рассказ“) se Dostojevskij vrací ke gogolovskému úředníckovi, nejprůměrnějšímu průměru („пожилой, благомыслящий, непьющий“<sup>13</sup>), který žije v tmavém a skromném koutku (угол). Tajemná nemoc Semjona Ivanoviče Procharčina (nomen omen: харч = strava, jídlo) projevující se jako nejistota, zmiizení a psychické onemocnění má své kořeny v podivínském způsobu života: „Мы не будем объяснять судьбы Семена Ивановича прямо фантастическим его направлением; но, однако ж, не можем не заметить читателю, что герой наш – человек несветский, совсем смиренный и жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостью и даже как будто таинственностью...“<sup>14</sup> Právě v *Panu Procharčínovi* se již objevují otevřeně motivy „velké ideje“: „Наполеон вы, что ли, какой? что вы? кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет! Говорите же, сударь, Наполеон или нет?... Но господин Прохарчин уже и отвечал на этот вопрос. Не то чтоб устыдился, что он Наплеон, или струсил взять на себя такую ответственность – нет, он уж и не мог более ни спорить, ни дела говорить... Последовал болезненный кризис. Дробные слезы хлынули вдруг из его блистающих лихорадочным огнем серых глаз.“<sup>15</sup> Strach před davem, krize, existenciální nejistota se projevuje v přerývané řeči, v opakování stejných slov, v nedokončených větách, v hořečnatosti a někdy nesmyslnosti promluv – šílenství je mladému Dostojevskému především důsledkem zhroucení komunikace jako možnosti vyrovnávat nadměrné existenciální napětí jedince. Komunikace za každou cenu, tedy i nesmyslná komunikace, komunikace pro komunikaci, je tím, oč jeho postavy zarputile usilují: navázání komunikace však s sebou nese lidský konflikt a nakonec její zhroucení. Současně však – zatím jen v drobných útržcích textu – cení na nás zuby osudová

otázka: a není celá komunikace lidí jen průhledná maska, která skrývá nedozírné, strašlivé hlubiny lidského nitra, do nichž ve vlastním zájmu lépe nenahlížet, ony příšery a hrůzné postavičky, onen skutečný, strašný svět, jehož otevření se tak báli Žukovskij, Tjutčev i Gogol? Ti všichni nakonec našli kompenzaci v nacionální ideji velkého Ruska: Žukovskij v ódách a publicistice, Tjutčev v pozdní reflexivní lyrice, Gogol v Tarasu Bulbovi a Mrtvých duších. Dostojevskij nejprve pracuje s všelidskými idejemi transformace světa skrze velké a mocné (Napoleon): ideje a jejich realizace, jež mohou být východiskem z propasti šílenství, jsou však jen pokračováním a prohlubováním této cesty, na jejímž konci stejně leží rozpad osobnosti. Dílo F. M. Dostojevského se tak z pohledu kategorie šílenství jeví jako neustálé unikání bezvýchodnosti a šílenství, které musí nutně skončit v jednoduchém východisku: v nekomplikované důvěře, víře, odevzdání vyšším silám a axiómům.

V tomto bludném kruhu (od nebezpečí šílenství k ideji Ruska, světa, kosmu a pak k nekonečné důvěře a naprostému odevzdání) se pohybují i postavy dalších raných povídek. *Bytná* (Хозяйка, 1847) geneticky spojená s Gogolovou Strašnou mstou, se obohacuje o detektivní zápletku a folklórní živel, současně však posiluje téma výchozí ideje a systému. Hlavní postava Ordynov na takovém systému pracuje, ale bližší zmínka o něm chybí: Ordynov žije opět ve starém koutě (старый угол) ve zméti chaotických petrohradských uliček, žije jako „malý člověk“, je osamocen, ale současně našel svou vášeň ve vědě, po ulicích se pohybuje jako odcizený poustevník. Děj povídky (повесть) se opět odehrává v Petěrburgu, kde podivín (чудак) Ordynov dumá o své vědě a setkává se s novými lidmi. Jeho výjimečnost („были непохож на товарищей“<sup>16</sup>) ho vede k úvahám o samotě a nedostatku lásky. Existenciální ohroženost a napětí psychiky na sám okraj však vede nejen do propasti šílenství a (ve zralých románech Dostojevského) zločinu, ale také k bolestnému odstraňování nových iluzivních masek, včetně mezilidské komunikace, jimiž lidé zastírají, tabuizují (aby si uchovali alespoň zdánlivou psychickou rovnováhu) skutečnou strašlivou podstatu člověka a světa, dosud neznámou pravdu a hrozivé tajemství, jehož vyslovení by lidstvo zničilo.

Zatímco povídka *Polzunov* (Ползунов, 1848) rozvíjí „komunikační model“ šaškovství, jímž člověk připoutává pozornost a navazuje komunikaci, *Slabé srdce* (Слабое сердце, 1848) vychází z autobiografie, konkrétně ze vztahu mladého Dostojevského k prozaikovi J. P. Butkovovi (byl tradičně řazen k tzv. naturální škole), který mu posloužil jako prototyp Vasji Šumkova (také Butkov měl být odveden na vojnu, ale díky vydavateli A. A. Krajevskému se to nestalo): povídkový Vasja však z této hrozby zešílí; s jeho dívkou se pak přítel Něfjodov setkává už jako s vdanou, ale stále znovu prožívající tragédii snoubence. Zešílení však nenastává pouze a výhradně v důsledku hrozby vojenskou službou, ale spíše jako důsledek neustálé hrůzy z potíží a z propuknutí skandálu, který člověka zcela zničí – v tomto tlaku Šumkov podléhá paradoxně poté, co byl vlastně od odvodu osvobozen. Mnohem důležitější je však závěrečná úvaha o Petrohradě jako emblému ne-

skutečného světa, kde lidé „choří srdcem“, lidé se „slabým srdcem“ nemohou žít; svět jako zdání a výplod pochmurné fantazie: „Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоревшей в мглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мирадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или позолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу. Какая-то странная душа посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим клочком крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту... Он сделался скучен и угрюм и потерял всю свою веселость...“<sup>17</sup> Tato pasáž je klíčová: je tu totiž otevřeně proklamován zvrát v pohledu na svět, klíčí tu poetika kalného Petrohradu se zapadajícím sluncem, které se hrdinům Dostojevského objevuje ve chvílích zásadních převratů a prozření. *Podstatná není tragédie přítele, ale pohled na svět jako na přízrak, na dílo d'áblovo, které může kdykoli zmizet – současně tu vzniká idea. Svět je přízrak, snad i dílo zla, a proto do něj může člověk zasahovat, ovládat ho, proto je všechno dovoleno (vše dovoleno) – tato slova tu sice ještě nejsou vyřčena, ale jako bychom z budoucna slyšeli jejich ozvěnu.*

Do popředí se dostávají lidé, kteří si vytvářejí vlastní, uzavřený svět jako obranu před světem přízraků, jenž je obklopuje: jsou to „události“ (Чужая жена и муж под кроватью. Происшествие необыкновенное, 1848), „zápisky“ (Честный вор. Из записок неизвестного, 1848; Елка и свадьба. Из записок неизвестного, 1848) a vzpomínky (Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний Мечтателя, 1848). Hrdina a vypravěč *Bílých nocí* je Snílek (Мечтатель) jako „bytost středního rodu“, o nichž Dostojevskij píše v tzv. *Petrohradském letopisu* (počáteční redakci *Bílých nocí*).<sup>18</sup> Na jedné straně

tu je podivná bytost připomínající zrcadlové dvojníky a navazující tak na A. Pogorelského a V. F. Odojevského, na straně druhé tu končí introvertní linie tvorby Dostojevského: šilenství se už neprojevuje nepřijetím tohoto světa a duchovním izolacionismem, vytvořením světa jiného (Мечтатель), ale manifestací nového psychosociálního labyrintu a především realizací ideje, která svět změní, ideje, která však sama má podvojnou podstatu jako celý přízračný svět a vede znovu k ještě hlubšímu šilenství. Tuto vývojovou linii zahajuje nedokončený román *Nětočka Nězvanovová* (Нечотка Незванова, 1849) s motivem zešilevšího otčima (silněji působí v původní verzi z r. 1849, slaběji v nové redakci z přelomu 50. a 60. let). Současně je zřejmé, že nové transformace kategorie šilenství – nové prohlédnutí a nové vidění člověka a světa ze *Slabého srdce* – vyžadují jinou prozaickou polohu a jiný žánr: místo povídky se objevuje román, v tomto případě jako torzo. Po návratu z nucených prací musel Dostojevskij překonat ještě celou sibiřskou zkušenost, musel se „prokousat“ materiálem, kterým byl zavalen, ale odkud znovu, pomalu, ale jistě prosvítají obrysy toho, k čemu došel v *Slabém srdci* a v románových fragmentech *Nětočky Nězvanovové*: světa jako přízraku, který bude měněn ideou silného jedinice.

## 2. Experiment s tvarem a žánrem (1859–1866)

Hledání tvůrčích souvislostí tvorby Dostojevského, jak se někdy objevuje v odborné literatuře<sup>1</sup>, i když je zcela oprávněné a někdy i objevné, může do značné míry zastínit vlastní originalitu Dostojevského a některé autochtonní kořeny jeho díla. I když nelze popírat, že Dostojevskij patřil k ruským hoffmannistům, některá témata a motivické shluky v jeho tvorbě nelze asi jednostranně vykládat jen jako působení romantismu a přímo E. T. A. Hoffmanna (1776–1822). F. Kautman k tomu v souvislosti s tématem dvojníka velmi případně uvádí: „Téma dvojníka existovalo ve světové literatuře dávno před Dostojevským. V určitých formách se s ním setkáváme v literatuře antické i ve folklóru. V dramatech se dokonce stávalo specificky funkčním dějovým prvkem. I Dostojevskij začínal psát druhou svou povídku *Dvojník* zřejmě pod vlivem literární tradice, zejména E. T. A. Hoffmanna. Ale ‘dvojník’ nebyl ani v tomto díle Dostojevského pouhou literární rekvizitou, přejetou z romantismu.“<sup>2</sup> A dále objasňuje vnitřní význam dvojnictví jako významného estetického prvku. To je ovšem pozice, která zcela odpovídá našim úvahám o kategorii šilenství jako estetickém faktoru, katalyzačním nebo retardačním, jehož fungování je úzce spjato s žánrově morfologickou výstavbou artefaktu. Právě období 1859–1864 spojené s návratem Dostojevského z nucených prací, s navazováním na ranou tvorbu a s hledáním nových vývojových cest prokazuje tuto spojitost velmi výrazně.

Na počátku tohoto období Dostojevskij ještě pokračuje v psaní povídek a novel. Povídka *Malý hrdina* ((Маленький герой, publ. 1859) se původně jmeno-

vala *Детская сказка* (F. M. Dostojevskij o tom píše bratrovi 22. prosince 1849 a 1. března 1858) a vznikala už v Petropavlovské pevnosti. V době, kdy jsou uvězněni petraševeci deportováni na Sibiř (prosinec 1849), byla už povídka dokončena – Dostojevskij ji tedy psal v letních a podzimních měsících 1849, kdy už měl povoleno psát. *Malý hrdina* pokračuje v tématu *Nětočky Nězvanovové*; v úvahách autora se objevují jména Tartuffa a Falstaffa – také ovšem hrdinové F. Schillera (*Der Handschuh*). Pro tuto tranzitivní povídku, stejně jako pro celé toto období, je charakteristické ztlumení motivických trsů šilenství. Zejména *Malý hrdina* je ještě příliš spjat s novosentimentalistickou poetikou *Chudých lidí*: stavy na pokraji psychické normality jsou tu důsledkem citového vypětí a přepětí; dokládají to i duševní poruchy a emotivní gesta, podobná těm, která najdeme například v Karamzinově novelistice: „Я сорвал с себя ее косынку и целовал ее, не помня себя от восторга; несколько минут я был как безумный!...Едва переводя дух, облокотясь на траву, глядел я, бессознательно и неподвижно, перед собою, на окрестные холмы, пестревшие нивами, на реку, извиристо обтекавшую их и далеко, как только мог следить глаз, вьющуюся между новыми холмами и селами, мелькавшими, как точки, по всей, залитой светом, дали, на синие, чуть видневшиеся леса, как будто курившиеся на краю раскаленного неба, и какое-то сладкое затишье, будто навеянное торжественною тишиною картины, мало-помалу смирило мое возмущенное сердце. Мне стало легче, и я вздрогнул свободнее...Но вся душа моя как-то глухо и сладко томилась, будто прозрением чего-то, будто каким-то предчувствием. Что-то робко и радостно отгадывалось искушенным сердцем моим, слегка трепетавшим от ожидания...И вдруг грудь моя заколебалась, заныла, словно от чего-то пронзившего ее, и слезы, сладкие слезы брызнули из глаз моих. Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, невозбранно отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей. Первое детство мое кончилось с этим мгновением.“<sup>3</sup>

Je to jedna z podstatných pasáží z celého Dostojevského ukrytá v samém závěru polozasuté povídky: přepětí kulminuje a přechází v **prozření**. Právě prozření je oním klíčovým slovem, které poznamenává dílo Dostojevského od 50. let 19. století. Příroda je v tomto úryvku nikoli depresivní, sklíčující, není tu přízračný sníh, ovzduší, které štěpí lidskou bytost, ale příroda tu převádí člověka přes nebezpečný most duševního přepětí do jiného světa: podivinství, abnormalita, stavy na pokraji šilenství a šilenství samo se od tohoto momentu stávají nikoli branou k degradaci, k rozpadu lidské bytosti, ale k jinému světu, k novým, nezměrným prostorám, které jsou pro transcendujícího člověka jedině přijatelné – černé šilenství se mění na šilenství světla, šilenství zla se mění na šilenství prozření a dobra.

*Стрычков sen* (Дядюшкин сон, 1859) vznikl už na Sibíři, námět napsat „komický román“ je už z roku 1856. Novela je jakoby zdvojenou reflexí rané

tvorby Dostojevského, jako by se v ní Dostojevskij loučil s „dětstvím“ své umělecké tvorby. V groteskních scénách vystupují postavy, které jsou jakoby absurdními vidinami či stíny postav rané tvorby.<sup>4</sup> Loučení s ranou synkretickou tvorbou však nebylo zdaleka ukončeno těmito tranzitivními povídkami, které ještě svými záhlavími důvěrně připomínají poetiku 40. let (Malý hrdina je označen jako Происшествие необыкновенное). Přece je tu však značný posun – vnějškově sledovatelný i z podtitulů: zatímco ve 40. letech se zdůrazňovala neobvyklost, náhlост (například povídka *Cizí žena a muž pod postelí* je označena jako Происшествие необыкновенное) nebo jako „zápisky“ nebo „vzpomínky“ (Честный вор. Из записок неизвестного. Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя), sílí v pozdějších dílech vzpomínkovost, memoárový odstup, analističnost. Tak se Dostojevskij, tento mezní autor, který svá díla plní slůvky „vдруг“ a „внезапно“, milovník životní intenzity mající kořeny v romantismu<sup>5</sup> – stává načas autorem deskriptivních kronik, jejichž brizantní síla je skryta v statických obrazech prostředí, v postavách a figurkách vesnice a sibiřské káznice. Dokládá moji tezi vyloženou v monografiích o kronice, že statické, zejména kronikové útvary jsou vždy tvůrčí křížovatkou (národní literatury, národního bytí, jednotlivých literárních směrů nebo žánrů, autorů): představují vždy váhání, dílčí návraty a přehodnocování. Teprve od nich vede cesta dál, buď k ustrnutí nebo k dalšímu žánrovému drobení (Leskov) či nové syntéze (Dostojevskij).

První z těchto kronik *Vesnice Steпанчикова a její obyvatelé* (Село Степанчиково и его обитатели, 1859) zdůrazňuje deskripci prostředí a charakterologie. Portrét je nejen základní výstavovou jednotkou díla, ale také incipitem a explicitem, východiskem a cílem slovesné struktury. Vše začíná vstupem (invazí) do lokality a končí charakterologickou sumarizací: „Дядя мой, полковник Егорь Ильич Ростанев, войдя в отставку, переселился в перешедшее к нему по наследству село Степанчиково и зажил в нем так, как будто всю жизнь свою был коренным, не выезжающим из своих владений помещиком. Есть натуры решительно всем довольные и ко всему привыкающие; такова была именно натура отставного полковника. Трудно было себе представить человека смиреннее и на все согласнее. Если б его вздумали попросить досерьезнее довести кого-нибудь версты две на своих плечах, то он бы, может быть, и довел: он был так добр, что в иной раз готов был решительно все отдать по первому спросу и поделиться чуть не последней рубашкой с первым желающим. Наружности он был богатырской: высокий и стройный, с румяными щеками, с белыми, как слоновою костью, зубами, с длинным темно-русým усом, с голосом громким, звонким и откровенным, раскатистым смехом; говорил отрывисто и скороговоркою. От роду ему было в то время лет сорок, а всю жизнь свою, чуть не с шестнадцати лет, он пробыл в гусарах.“<sup>6</sup> Vypravěč pokládá galerii postav a jejich popisy, včetně

ústřední postavy – ruského Tartuffa Fomy Opiskina – za tak důležité, že končí touto sumarizací: „Вот, кажется, и все лица...Да! забыл: Гаврила очень постарел и совершенно разучился говорить по-французски. Из Фалалея вышел очень порядочный кучер, бедный Видоплясов давным-давно в желтом доме и, кажется, там и умер...На днях поеду в Степанчиково и непременно справлюсь о нем у дяди.“<sup>7</sup> Potvrzuje to katenální charakter jedné ze syžetových linií kroniky: cyklický čas a uzavřený prostor, které se mohou kdykoli vrátit.<sup>8</sup> Extrémní psychické polohy se z tohoto typu prózy vytrácejí (ale motivicky nechybějí), neboť odporují jejímu klidovému rázu: zkoumání postav představuje návrat, zastavení před dalším intenzivním nápirem – tím je román o čtyřech dílech *Ponížení a uražení* (Униженные и оскорбленные, 1861). Nebudeme brát v úvahu textové varianty románu, které procházely značnými změnami a posuny. V tištěné podobě Dostojevskij nejen koncentroval své vzpomínky na nucené práce, ale také historii své literární tvorby (*Chudí lidé*). Současně však zůstává ještě napůl u svého raného díla naratologicky (ich-Erzählung), přičemž vypravěč Ivan Petrovič je schizoidně jak postava, tak vypravěč (je vlastně „рассказчик–действующее лицо“ a „рассказчик–свидетель“). Incipit románu znovu evokuje chorobnou atmosféru povídek a novel 40. let: začíná podivnou přírodou, nemocí, soumrakem a paprsky zapadajícího slunce – u Dostojevského signál zásadních duševních změn. Příznačné je také rádo by přesné časové určení (vzpomeňme na dataci bláznových dopisů z Gogolovy povídky): „Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие. Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру [...] Еще с утра я чувствовал себя изолированным, а к закату солнца мне стало даже и очень нехорошо: начиналось что-то вроде лихорадки. К тому же я целый день был на ногах и устал. К вечеру, перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту. Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!“<sup>9</sup> Nervozita, neklid, těkavost, permanentní hledání a toulání, chování po městě, nezakotvení (hledání bytu) zdůrazněné slovy „вдруг“, „внезапно“ a častým užíváním neurčitých zájmen a spojení „как будто“ a vše vrcholící myšlenkovým převratem iniciovaným paprsky zapadajícího slunce, vnějškově, modelově připomíná prózu Dostojevského 40. let: místo psychického rozpadu však následuje osvětlení, prozření realizované v fetézcích lidských osudů. Zatímco ve *Vesnici Stěpančikově* Dostojevskij váhá, zastavuje se, obrací se zpět, znovu zkoumá prostředí a charakter v podobě prostorově uzavřené a temporálně cyklické kroniky, v *Ponížených a uražených* jde

znovu k extrémním psychickým polohám, ale současně se rozvíjí do šířky, dekondukuje syžet své prózy: místo do nesnesitelnosti zhuštěného prostoru povídky nebo limitované novely buduje řetězce příběhů, rozředí je napjaté scény epickou šíří. Místo schizoidů jsou zde podivní, hysterici a hysterky; citové scény, vypjaté ličebné již v *Chudých lidech*, jsou zde dovedeny do krajnosti, popisy psychických otřešťů jsou detailnější: „Она была бледна как мертвая. Все время, как разглагольствовал Алеша, она пристально смотрела на него; но взгляд ее становился все мутнее и неподвижнее, лицо все бледнее и бледнее. Мне казалось, что она, наконец, уж и не слушала, а была в каком-то забытьи. Восклицание Алеши как будто вдруг разбудило ее. Она очнулась, осмотрелась и вдруг – бросилась ко мне. Наскоро, точно торопясь и как будто прячась от Алеши, она вынула из кармана письмо и подала его мне. Письмо было к старикам и еще накануне писано. Отдавая мне его, она пристально смотрела на меня, точно приковалась ко мне своим взглядом. Во взгляде этом было отчаяние; я никогда не забуду этого страшного взгляда. Страх охватил и меня; я видел, что она теперь только вполне почувствовала весь ужас своего поступка. Она силилась мне что-то сказать; даже начала говорить и вдруг упала в обморок. Я успел поддержать ее. Алеша побледнел от испуга; он тер ей виски, целовал руки, губы. Минуты через две она очнулась. Невдалеке стояла извозчичья карета, в которой приехал Алеша; он подозвал ее. Садясь в карету, Наташа как безумная схватила мою руку, и горячая слезинка обожгла мои пальцы. Карета тронулась. Я еще долго стоял на месте, провожая ее глазами. Все мое счастье погибло в эту минуту, и жизнь переломилась надвое. Я больно это почувствовал... Медленно пошел я назад, прежней дорогой, к старикам. Я не знал, что скажу им, как войду к ним? Мысли мои мертвели, ноги подкашивались...”<sup>10</sup>

Obrazy špinavých chodníků a depresivního počasí tvoří spojitě nádoby s prudkými psychickými proměnami; krajnosti psychiky se spojují s dobrodružným, atraktivním syžetem, včetně náznaků politických intrik („В иезуиты, говорят, тайно в Варшаве записался?“<sup>11</sup>). Vzušené výpovědi, nápadná gestikulace, somatické poruchy, náhlé akce a hysterické výstupy („Он рыдал как дитя, как женщина. Рыдания теснили грудь его, как будто хотели ее разорвать.“<sup>12</sup>), zuřivé hádky způsobují, že dílo – ač oproti rané tvorbě dosti extenzivní – je přesyceno postavami, událostmi a scénami – sentimentalistická poetika, známá v ruské literatuře například z N. M. Karamzina (jeho postavy pláčou, štkají, padají na zem), je tu překonána psychickými krajnostmi a intenzitou („Он целовал ее руки, ноги; он был как в иступлении.“<sup>13</sup>); od pláče není daleko k šílenému smíchu („Через минуту мы все смеялись как полуумные.“<sup>14</sup>). Zde se dotýkáme motivu, který ve své monografii zachytil v kapitole *Fetišismus nožky* F. Kautman: „Тěžко bychом нашли jiný мотив této категории vybавенý так inten-

živními a bohatými významy [...] V konkrétní smyslové podobě z něho můžeme vytvořit svár smyslů a ducha, krásy pozemské a krásy nebeské, lásky a nenávisti, duše a těla v jejich polarizující dialektické jednotě.<sup>15</sup> Podobný motiv, který se vyskytuje v pozdějších dílech, je líbání země, které podle Kautmana potvrzuje pozemskost „království nebeského“, jež Dostojevskij projektuje – jiný svět, k němuž jeho postavy pronikají skrze psychické krajnosti, smyslovou extázi, hysterii a šílenství, se vytváří transformací tohoto světa.<sup>16</sup> Explicit děl Dostojevského je vždy spojen s průnikem (nebo návratem) člověka do „jiného světa“. Svět extrémních citů a krajních psychických poloh je pouhým snem (explicit *Ponižených a uražených*). Nevíme, kam by se toto narativní pásmo 50.– 60. let vyvíjelo dál: například náčrt povídky *Jarní láska* (Весенняя любовь, 1859–1860) mohl tvořit most k *Idiotovi* a *Výrostkovi*.<sup>17</sup>

Ztlumení kategorie šílenství v tomto přechodném období znamená současně neobvyklé rozhojňování typů psychických krajností až deviací a psychickou intenzitu jako syndrom 19. století: 18. století se vyvíjelo spíše v prostoru, práce s časem souvisí s poetikou romantismu, s urbánní „gotikou“. Město je dějištěm soudobého dramatu lidstva i příčinou jeho zkázy. Strach před chaosem se projevuje neklidem, hysterií a somatickými změnami, láskou k balancování na pokraji propasti, neurotičností a rychlostí: hazardní hrou, masochismem, celkovou mravní zpustlostí, náznaky sexuálních úchylek: „Cultivation of intensity in the self must lead inevitably to that of self's destruction.“<sup>18</sup> Intenzita se projevuje jako kategoričtý imperativ absolutní potřeby, která musí být ukojena.<sup>19</sup> Paradoxní spojení kronikovitosti, tedy spaciality, deskriptivnosti a statickosti s intenzitou vede Dostojevského k vrcholné, syntetické fázi tvorby: od povídek a novel o malé textové ploše se „intenzivní kronikou“ zkříženou s dobrodružně psychologickým románem dostává k velké epice.

Ještě jeden návrat si však musel dovolit, aby se očistil od zážitků z káznice a současně znovu – jako v „mrtvém záběru“ – pohlédl na extrémní existenciální polohy člověka – to jsou *Zápisky z Mrtvého domu* (Записки из Мертвого дома, 1860). Záměr „zápisků“ vznikl velmi pravděpodobně ještě na Sibíři; vydané dílo pak vyvolává řadu otázek, které osvětlují nacionální a mravní postoje Dostojevského (vztah k Polákům, vnitřní pokání a smíření).<sup>20</sup> *Zápisky z Mrtvého domu* jsou typickou kronikou, v jejímž explicitu je opuštění lokality (кар. Выход из каторги). V rozsáhlém incipitu je tradičně kronikové líčení káznice („Острог наш стоял на краю крепости у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? – и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые часы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого, вольного

неба.“<sup>21</sup>), které je však – jak patrně – existenciálně a psychologicky dynamizováno (dějovost a představa úniku z lokality je vlastní některým kronikám M. Gorkého). Výjimečné prostředí a výjimečné postavy (vrazi, političtí vězni) v krajní existenciální situaci nepropadají šilenství; naopak usilují o znovuvybudování duševní rovnováhy, i když někdy vše končí v zoufalství existenciálního tlaku (kap. Праздник Рождества Христова): „Между тем начинались уж сумерки. Грусть, тоска и чад тяжело проглядывали среди пьянства а гульбы. Смеявшийся за час тому назад уже рыдал где-нибудь, напившись через край. Другие успели уже раза по два подраться. Третьи, бледные и чуть держась на ногах, шатались по казармам, заводили споры.“<sup>22</sup>

Struktura staticko–spaciální prózy (*Vesnice Štěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu*) tvoří podloží pozdních románů; ještě jednou se však Dostojevskij musel ponořit do groteska, absurdity, sarkasmu a intenzity na malé ploše novely v několika útvarech 60. let: nad podloží dynamizované kroniky vyrůstá z psychických krajností ideologická doktrína. Ztlumení kategorie šilenství zvolna končí: šilenství psychiky se transformuje do extrémismu osobní filozofie.

Dostojevskij se vrací k žánrům povídky, poznámky a zápisků a pěstuje „senzační“, atraktivní útvary (neobyčejný příběh, román ze života hazardního hráče) – krajní polohy psychiky se zde projevují v satirě a sarkasmu (Скверный анекдот, Зимние заметки о летних впечатлениях), v myšlenkových konstruktech (Записки из подполья), grotesce (Крокодил) a v životě na ostří бритvy (Игрок).

Povídka *Špatný vtíp* (Скверный анекдот, 1862) je politickou satirou a sarkasmem: na pozadí liberalizace režimu ličí střet liberálních idejí s lidskou přirozeností – Dostojevskij se tu projevil jako otevřený publicista odmítající názorovou stádnost. *Zimní poznámky o letních dojmech* (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863) jsou první zahraničněpolitickou a státně filozofickou koncepcí Dostojevského, který odmítá napodobování západní civilizace a důsledků Velké francouzské revoluce, včetně demokratického pluralismu a kapitalismu: „Что такое либерте? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно. Что же из этого следует? А следует то, что кроме свободы, есть еще равенство, а именно равенство перед законом. Про это равенство перед законом можно только сказать, что в том виде, в каком оно теперь прилагается, каждый француз может и должен принять его за личную для себя обиду. Что ж остается из формулы? Братство. Ну эта статья самая курьезная и, надо признаться, до сих пор составляет главный камень преткновения на Западе. Западный человек толкует о братстве как о великой движущейся силе человечества и не догады-

vaet se, chto negde vzjat' bratstva, kolim ego net v dejstvitel'nosti. "23 Od tohoto vnejškového vyrovnaní jde pŕímá linie k *Zápisům z podzemí* (Записки из подполья, 1864); idea, která už klíčí v Goljadkinovi z *Dvojnika*, se tu plně rozvíjí: k šílenému světu patří šílená idea. *Zápisky z podzemí* jsou dalším uzlovým dílem Dostojevského, které na malé ploše koncentruje v podstatě všechny základní symbolické obrazy, s nimiž si pohrává ve velkých románech: křišťálový palác (polemika s románem N. G. Černyševského *Co dělat?*), mraveniště jako symbol scestné utopie, která přináší zlo a degradaci lidské bytosti, a myšlenka ušlechtilého utrpení, které člověka přetváří k božimu obrazu – myšlenka jdoucí přímo ze zkušenosti sibiřské káznice: „А человек иногда ужасно любит страдание, до страсти, и это факт [...] Страдание, например, в водевилях не допускается, я это знаю. В хрустальном дворце оно и немыслимо! Страдание есть сомнение, есть отрицание, а что за хрустальный дворец, в котором можно усумниться?“24 *Krokodýl* (Крокодил. Необыкновенное событие или Пассаж в Пассаже, 1865) travestuje spory radikálních (revolučních) demokratů s parodovanou postavou úředníka pohlčeného krokodýlem, zatímco *Hráč* (Игрок. Из записок молодого человека, 1866) je studií zhoubné vášně. V architektuře díla F. M. Dostojevského *Krokodýl* a *Hráč* dotvářejí pohyb od fantastických hoffmanniád k extenzivním, speciálním a statickým kronikám a novému průniku k obecné ideji – šílenství *Dvojnika* se rozpadá na množství krajních psychických stavů podivinství (*Vesnice Stěpančikovo*, *Zápisky z Mrtvého domu*, *Ponížení a uražení*) a vtěluje se v obecnou ideu ovládnutí člověka člověkem v *Zápisích z podzemí*.

Model prozření, jímž se temné šílenství transformuje v šílenství jiného světa, však v dalších dílech koexistuje se „zlým šílenstvím“ a dvojnictvím (Ivan Karamazov). Prozření se u Dostojevského – stejně jako u Lva Tolstého – odehrává v jednom okamžiku, prameni z jednoho, často „okrajového“ faktoru.25 Testování rozpětí lidské psychiky, její napínání na samu mez celistvosti vede k novým světům. U Dostojevského toto tihnutí najdeme v mnoha činnostech (mystik Nikolaj Fjodorov, nemanželský syn knížete Gagarina, učitel Ciolkovského; přitahování koránem a jurodivými, zejména ambivalentním konáním Vasilije Blaženého), „jiný svět“ je časoprostorem, kde vládne nesmrtnost – Tolstoj popisuje smrt, Dostojevskij nesmrtnost. I když byl Dostojevskij – oproti Tolstému – pokládán spíše za necelistvého, fragmentárního autora, v nesmrtnosti našel nový princip organizace světa a jeho totality. V tomto smyslu se zdají oprávněné námitky k Bachtinově koncepci polyfonie, která naopak předpokládá sémantický polycentrismus.26 Na jedné straně je Dostojevskij chaotický, na druhé straně je schopen dosáhnout celistvosti a prolnutí všech prvků, v nichž je nesmrtnost: „Zdá se, jakoby sám zival nudou v některých ze svých děl. Jsou nesnesitelně dlouhá, strojená a důvtipná. Čiší z nich šílenství. Rozbor jejich připomíná delirium, vrtochy a vnitřní detail manii nekonečné malosti. Nesouvislost Dostojevského jest žalostná, nenachází-li svého vnitřního řádu. Chechtá se a šklebí se. Jaký vynucený úsměv! Tehdy Dostojevskij

kráčí hrozně zvolna; jest temný, rozvláčný, trudný jako tmavé sklepení! O jeho nezdařených dílech možno říci, že jsou zlomky, nepřebírané poznámky k dílu, je- muž se nedostalo milosti jednoty. Čím jest rozbor zázračnější, tím jest nutnější jednoty: Se všemi podrobnostmi a vnitřními prvky je to jako s hmotou chemickou: třeba by tu byly všechny atomy, jest potřebí jiskry, jež je sdruží a skupí: je třeba, aby krystal potkal svůj tvar. Dostojevskij je podivuhodně neurovnaný, nedovede-li najíti svého řádu. Ale jeho řád je zázrak, jakmile ho dosáhne.<sup>27</sup>

Polohy podivinství a „geometrického“ šílenství rané povídkové tvorby nahra- zuje ztlumení kategorie šílenství, rozšíření a rozptýlení jejich projevů, na jedné straně spění k totálnímu rozkladu, na straně druhé k „jinému světu“ nesmrtelnosti, jež se rodí z detailů našeho všedního života. V tomto smyslu se nabízí srovnání s pojetím nesmrtelnosti u Milana Kundery – Kundera nemá Rusko a Rusy nijak v lásce, ale přesto – jako spisovatel tvořící v kontextu francouzské kultury – se těchto fenoménů nemohl nedotknout. V pasážích o homo sentimentalis píše o Na- stasje Filippovně z románu *Idiot* a cituje dialog o utrpení („Nejsem hoden svého utrpení. Veliká věta. Vyplývá z ní, že utrpení je nejen základem já, jeho jediným nepochybným ontologickým důkazem, ale že je též ze všech citů tím, jenž je nejvíc hodný úcty: hodnotou všech hodnot.“<sup>28</sup>) Současně si uvědomuje, že Rusko, Rilko- va duchovní vlast, je zemí citovosti: „Neboť Rusko je par excellence zemí křes- ťanské sentimentality. Bylo uchráněno jak racionalismu středověké scholastické filozofie, tak renesance. Novověk založený na karteziánském kritickém myšlení tam přišel se stoletým či dvoustoletým zpožděním. *Homo sentimentalis* tam tedy nenašel dostatečnou protiváhu a stal se vlastní hyperbolou, která se běžně označu- je názvem *slovanská duše*. [...] Ó Francie! Jsi zemí Formy, tak jako Rusko je zemí Citu! Proto Francouz věčně frustrovaný, že necítí hořet z hrudi žádný pla- men, hledí se závisti i nostalgii k zemi Dostojevského, kde muži mužům nastavují k polibku našpulená ústa připraveni podřezat toho, kdo je odmítne políbit.“<sup>29</sup> Po- někud mně v těchto poněkud stereotypních výrocích, které spíše reflektují západní mýtus Ruska a Dostojevského než jejich nové poznávání a poznání, chybí spoji- tost, která je mnohem důležitější než senzibilita – totiž právě nesmrtelnost. Každý k ní dochází z jiné strany. Jestliže šílenství definujeme jako nesoulad člověka a zákonitostí tohoto světa, je prozření klíčových postav Dostojevského svého dru- hu šílenstvím. Nebo naopak: lidé jsou pokládáni za šílence, neboť nekonají v sou- ladu s během tohoto světa, představujíce zcela jiný chronotopos; nejsou již uvnitř tohoto světa a tudíž se neprojevují protestem a destrukcí, ale zcela jiným jednáním ze světa věčnosti, nesmrtelnosti. M. Kundera nesmrtelnost racionálně hledá v de- tailech tohoto světa (postavy Dostojevského skládají „jiný svět“ také z prvků toho- to světa), trpělivě skládá její mozaiku (u Dostojevského to je vždy náhle, pod sil- ným citovým nárazem, krátkým spojením, při němž vzniká nová kvalita). Zatímco v Kunderově *Nesmrtelnosti* se zvolna skládají situace, gesta a podrobnosti zasaže- né dechem nesmrtelnosti (Goethe, Hemingway), u Dostojevského je nesmrtelnost

výsledkem výsostně individuálního, náhlého (вдруг, внезапно, как будто) prozření, při němž se lidská bytost ocitá v jiné duchovní dimenzi.

Tranzitivní pás děl Dostojevského z 50.–60. let, ve kterých se experimentuje s tvarem a žánrem a hledá se poloha velké epiky skrze náznaky travestie rané tvorby, deskriptivní, dynamizované kroniky a spění k obecné ideji, vytváří morfológico-žánrové podloží, které dalo N. Berďajevovi právo, aby později v letech po velkém světovém a ruském kataklyzmatu napsal: „Ныне Западная Европа, вступающая в ритм катастрофического процесса, результаты которого еще не видимы, обращается к Достоевскому и более способна понять его. Волей судьбы выходит Западная Европа из состояния буржуазного самодовольства, в котором до катастрофы мировой войны надеялась, повидимому, пребывать вечно. Европейское общество долгое время задерживалось на периферии бытия а довольствовалось внешним существованием. Оно хотело устроиться на веки веков на поверхности земли. Но и там, в устроившейся ‘буржуазной’ Европе обнаруживается вулканическая почва. И неизбежно откроется у народов Европы духовная глубина.“<sup>30</sup>

### 3. Od šilenství k niternému životu (1866–1881)

Prvním dílem zralého období F. M. Dostojevského je román *Zločin a trest* (Преступление и наказание, 1866): náznaky obsažené v raném díle i v přechodné fázi 50.–60. let jsou tu syntetizovány tak, že šilenství se transformuje do realizace ideje (vzpomeňme na východiska z deprese v podobě národní ideje mocného Ruska u Žukovského nebo Tjutčeva). Těžká deprese je tentokrát reprezentována obrazy městské scenérie a dusného letního počasí (vnitřní rozklad ústící například v rozštěpení osobnosti je u raného Dostojevského, například ve *Dvojníkově*, anticipován nevlídným podzimním a zimním počasím): „На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможность нанять дачу, – все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши. Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьянные, поминутно попадававшиеся, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины. Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека.“<sup>1</sup> Temné interiéry se sporým osvětlením a především chaotická změň ulic, nepřijemné somatické pocíty a nervní bloudění po Petrohradě jsou dalšími znaky psychické tenze, v níž se rodí idea: „С замиранием сердца и нервною дрожью подошел он к преогромнейшему дому [...] Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его

сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей [...] Просто физическое расстройство!“<sup>2</sup> *Temné pivnice (v jedné se Raskolnikov seznámí s Marmeladovem)* jsou dějištěm sdělování životních osudů, které ve své sociální komplikovanosti připomínají *Ponížené a uražené*: psychický stav se tu pohybuje v extrémních polohách. Interiér Raskolnikovovy komůrky dotváří psychický stress: prostorová omezenost, neútlunost lákají k odchodu, k toulkám a hledání: „Он проснулся на другой день уже поздно, после тревожного сна, но сон не подкрепил его. Проснулся он желчный, раздражительный, злой и с ненавистью посмотрел на свою каморку. Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашеный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей...“<sup>3</sup> *Návštěva lichvářky, deprese z pobytu v komůrce, v tmavých pivnicích a rozpáleném chaosu ulic a zejména sestřin dopis* katalyzují dotváření ideje, v níž se vtěluje Raskolnikovovo „šilenství“ coby neklidný, rozvášněný stav mysli: „Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он предчувствовал, что она непременно ‘пронесется’, и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя.“<sup>4</sup>

Raskolnikovův sen o mláčené a ubité kobylice nese všechny rysy vrcholného nervového vypětí překračující hranice psychické normality. „Vypuklost“ snu, jeho naprostá zřetelnost a výraznost se násobí životními detaily dětství, krčmy, opilých a černého prachu (u Dostojevského představuje symbolický obraz psychického napětí, počátek epileptického záchvatu). Raskolnikov nejprve bloudí po Petrohradě, pak se mu zdá sen a pak znovu bloudí: v těchto vypjatých momentech se „šilená idea“ blíží realizaci: „Нервная дрожь его перешла в какую-то лихорадочную; он чувствовал даже озноб; на такой жаре ему становилось холодно [...] Он пошел домой; но дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в эту минуту заснул. В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенной выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятными и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев.

Такie sny, болезненные sny, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека.<sup>5</sup> Dvojnásobnou vraždu provádí Raskolnikov zcela racionálně a věčně. Rodion Raskolnikov v horečnatých snech, rozhovorech s Razumichinem a dalšími dotvrđí svou ideu lidské elity jako materializaci řilenství, které vzniklo ze sociálně psychického tlaku: „Я только в главную мысль мою верю. Она именно состоит в том, что люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенный), то есть, так сказать, на материал, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово.“<sup>6</sup> Teorie společenské elity směřuje až k renesanci (titánství) a liberálnímu osvícenství, které bývá spojeno s deismem nebo až ateismem: pro Raskolnikova je v existenci elity dostatek důvodů, které ospravedlňují násilí na „materiálu“: postava Napoleona je častou ilustrací. Vyšetřování, přiznání, soud a cesta na Sibiř je – jako u Dostojevského takřka vždy – doplněna epilodem, který přesahuje vlastní příběh a ukazuje do budoucna: Raskolnikovova nemoc, přemýšlení a evangelium, jež mu dala Soňa a z něhož mu četla o Lazarově vzkříšení – vrah a prostitutka spojení slovem božím. V epilogu *Zločinu a trestu* ještě není patrné, co se vzkříšením myslí: zda jde o náboženský význam nebo o osvicenský mravní růst člověka. Vzkříšení se ocitá mimo vlastní strukturu příběhu (epilog) a vytváří most k další ideji: řilenství znamená putování slepými uličkami psychického rozvratu (dvojnictví) a zločinných idejí, ale může být také počátkem prozření, vzkříšení a nesmrtelnosti: „Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен.“<sup>7</sup> Přechod z jednoho světa do druhého jako vyústění extrémních psychických poloh je pak dominantní v dalších románech Dostojevského.

Jiný svět může vstupovat do tohoto světa přímo a srážet se s ním. Tato srážka bývá tragická. Kniže Myškin z románu *Idiot* (Идиот, 1868) ve střetu se světem neuspěje: jeho řilenství je středem posměchu; dvě ženy, které miluje, od něho odcházejí (Nastasja Filippovna, femme fatale, již se týká zmíněný výrok o kráse, která spásí svět; Aglaja Ivanovna, která se od něho odvrací jako od blázna). Myškinovo jméno a otčestvo nejsou náhodné („Lev Nikolajevič“ s narážkou na hraběte Tolstého): v souvislosti s ním se často mluví o rytíři smutné postavy Donu Quijotovi a o Kristovi. Myškin přijíždí do Ruska ze Švýcarska, kde se léčil z duševní choroby. Jeho naprostá otevřenost a kristovsky čisté jednání vyvolávají nejdřív nelíčený údiv, pak zděšení, posměch, otevřené nepřátelství a nakonec smrtelnou nenávisť. V *Idiotovi* se posiluje téma dětství a dětí jako pramene vzkříšení: od

konkrétních sociálně začleněných postav (*Nětočka Nězvanovová*, *Ponižení a uražení*) se dětství a dítě stávají symbolem očištění: „Через детей душа лечится.“<sup>8</sup> Myškin jako Don Quijote, jako dítě a Kristus naráží na nezralost člověka, který se zalyká v hrůzách svého bytí, s nimiž se nemůže vyrovnat: láska, vražda, pálení peněz dokládají neschopnost člověka vměstnat se do tohoto světa, ztotožnit se s ním; současně však není ani připraven na „jiný svět“ a „jiný život“, jehož prvky s překvapením sleduje, pak odmítá a bojuje proti nim. Nakonec se všechny postavy *Idiota* ocitají na pokraji duševní normality a šílenství. Epileptické záchvaty, jimiž kníže trpí, jsou pramenem strádání, ale také velkého prozření, jasného vidění a krásy: „Он знал, что в такое предприсадочное время он бывает необыкновенно рассеян и часто даже смешивает предметы и лица [...] Что ж в том, что это болезнь? – решил он наконец. – Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни?“<sup>9</sup> Jestliže psychology a psychiatry tu zajímá brilantně popsany průběh epileptického záchvatu, pro literárního teoretika a historika jsou popisy nemoci především prostředkem k vyjádření existenciálního stavu i výzvou k opuštění situace existenciální úzkosti, k útěku z vězení vlastní psychiky. Příchod a jednání Myškina vnášejí do světa chaos, aniž vytvářejí nový život; nikoli náhodou označuje Aglaja Ivanovna dům Jepančinových za blázinec (дом сумасшедших). Kníže Myškin se otevřeně a bez zábran baví ve vlaku s neznámou společností, dříve než je vpuštěn k Jepančinovým, baví se se sluhou jako se sebou rovným, ani nečekaně dědictví nezmění jeho chování prostáčka – spíše je vystupňuje. Román končí zešílením Myškina i vraha Rogožina. Střet Krista – Dona Quijota – Myškina s tímto světem byl jen drobným prohlédnutím mezi dvěma stavy šílenství. V kratičkém Závěru (Заклучение), který tu má funkci oblíbeného epilogu, informuje autor o osudech dalších postav.

Romány Dostojevského jsou zaplněny varovnými znameními: depresivní městská scenérie, šikmé paprsky zapadajícího slunce, klaustrofobní komůrky, špinavé pivnice, varovné sny. V *Idiotovi* je nejhruznějším motivem líčení apokalyptického zvířete ve snu, který se zdá Ippolitu Terent'jevovi: „Комната больше и выше, лучше меблирована, светлая; шкаф, комод, диван и моя кровать, большая и широкая и покрытая зеленым шелковым стеганым одеялом. Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет, и что оно нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре,

у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что все животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упирався лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище и лапы извивались как змейки, с необыкновенною быстротой, несмотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть. Я ужасно боялся, что оно меня ужалит; мне сказали, что оно ядовитое, но я больше всего мучился тем, кто его прислал в мою комнату, что хотят мне сделать и в чем тут тайна?<sup>10</sup> Právě tuto pasáž pokládal za stěžejní D. S. Merežkovskij. I z našeho pohledu jde o důležitou pasáž, která ukazuje, že šílenství proniká ze sféry sociálně psychologické do teologické a filozofické, zvedá se ze střetu tohoto a jiného světa k vyšší, zobecňující kosmologické rovině.

V *Běsech* (Бесы, 1872) je destruktivní šílenství nahlíženo jako prostředek politického boje; člověk se mění v ďábla kultem násilí a realizací věty, která se objevuje až v *Bratrech Karamazovových*: „Все дозволено“ (Všechno je dovoleno). Nikolaj Stavrogin se ve stručném závěru (заключение) oběsí, všechny zločiny jsou vyšetřeny a objasněny: šílenství překračující hranice života lidské komunity, démonství vylučnosti společenských elit končí ve slepé uličce tragédie nevinných i viníků.

V *Bratrech Karamazovových* vrcholí úsilí Dostojevského transformovat kategorii šílenství v niterný život a nesmrtnost na této zemi odpovídající příběhu o Ježíšově vzkříšení Lazara. Žánrovým půdorysem románu je rodinná či rodová kronika (dynastie Karamazovů), ale na ní je budována již zcela jiná stavba. Zatímco v předchozích románech dění nevychází za hranice vymezené jednáním postav a únik, východ z tohoto obklíčení se pouze nabízí (epilog *Zločinu a trestu*), zde Dostojevskij směřuje již po úvodní kapitole *История одной семейки* jinam – do kláštera, i když i klášter tu může být jevištěm Karamazovova šaškování. Později – po smrti starce Zosimy – se sem vracíme (poté, co Ivan Karamazov vypráví v hospodě Aljošovi Legendu o Velikém inkvizitorovi). Aljoša se nejprve diví, že se nestal zázrak, že se tělo starce rozkládá a zapáchá; pak však pochopí, že nesmrtnost je obrazný, nikoli konkrétní pojem a že spočívá ve vnitřním, ikonickém klidu a jasu, nikoli v rozpadu či uchování materie.

Rozsáhlý román, který bývá tradičně pokládán za vrchol a syntézu celé tvorby Dostojevského, slíbil autor čtenářům již v Deníku spisovatele roku 1877. V červnu 1878 podnikli Dostojevskij s Vladimírem Solovjovem cestu z Petrohradu do Moskvy a pak se za čtyři dny vydali do Optiny pustyně (kláštera). Podstatnou část

kapitoly *Ruský mnich* (Русский инок) psal Dostojevskij v Staré Russe a v Emsu – Skotoprigoněvsk – jak potvrdila Anna Grigorjevna Dostojevská (roz. Snitkinová), kam je román situován, je v podstatě scénérie Staré Rusy.

Motiv otcovraždy (daný biograficky ve vztahu Dostojevského a jeho otce i v připomínce báňského učiliště, kde byl zabit car Pavel I. spiklenci, s nimiž byla pravděpodobně spřážen i jeho syn, budoucí car Alexandr I.) představuje v románu staleté ruské úsilí vymanit se z pout představ, o nichž jinde mluví sám Dostojevskij v sepětí s nadějemi vkládanými do ruské mládeže, která však „несет на себе ложь двух веков нашей истории. Не в силах, стало быть, она разобратить дело в полноте...“<sup>11</sup> Každý ze tří bratrů se v románu prezentuje jednou vrcholnou scénou, která je dějem připravována: v ní se odhaluje jeho podstata i úloha v osudu Ruska. V kapitole Blouznění (Бред) se líčí „пир во весь мир“, živočišně plný, pudový život Míti a Grušeňky: „Голова горела у Мити. Он вышел в сени на деревянную верхнюю галерейку, обходившую изнутри, со двора, часть всего строения. Свежий воздух оживил его. Он стоял один, в темноте, в углу и вдруг схватил себя обеими руками за голову. Разбросанные мысли его вдруг соединились, ощущения слились воедино, и все дало свет. Страшный, ужасный свет. Вот если застрелиться, так когда же как не теперь? – пронеслось в уме его. Сходить за пистолетом, принести его сюда и вот в этом самом, грязном и темном углу и покончить. Почти с минуту он стоял в нерешимости. Давеча, как летел сюда, сзади него стоял позор, совершенно содеянное уже им воровство и эта кровь, кровь! ...“<sup>12</sup>

Jádrum Ivanovy osobnosti je vyprávění o Velikém inkvizitorovi a zejména obojevení jeho dvojníka, „čerta Ivana Karamazova“. Veliký inkvizitor, který diskutuje s Kristem, jehož dal uvěznit, je pokušením ateismu a snad i kritikou katolického traktování křesťanství – inkvizitor, který víru převádí na rozměry tohoto světa, je již sám de facto ateistou. Legendu nemohl ignorovat nikdo, kdo se Dostojevským zabýval: kromě Dmitrije Merežkovského (1865–1941) a zejména Vasilije Rozanova (1856–1919)<sup>13</sup> to byl Nikolaj Berďajev (1874–1948). Rozsáhlý syntetický exkurs o legendě obsahuje Berďajevova kniha Světový názor Dostojevského.<sup>14</sup> Filozof tu shrnul své moskevské přednášky z počátku 20. let a dřívější úvahy. Na počátku vykládá legendu jako vrchol celého díla Dostojevského, jako doklad nezralosti lidstva k ideji svobody a jako souboj Krista a Antikrista–pokušitele. Životní osudy Dostojevského a Berďajeva byly sice odlišné, ale v jednom se podobají; oba dospěli k náboženské filozofii skrze socialismus. Dostojevskij byl za činnost v utopicko–socialistickém kroužku Petraševského odsouzen roku 1849 k trestu smrti (ten byl, jak známo, doslova v poslední minutě změněn na nucené práce a vyhnanství na Sibiři), Berďajev byl marxista a pobyl si tři roky v severské Vologdě. Oba vlastně prošli pokušením sociální rovnosti, oba však toto učení opustili, ale ne zcela: stále se k otázkám sociální spravedlnosti vracejí, ale nyní již v jiné poloze. V *Chudých lidech* se rozpadá vztah dvou milenců kvůli mužově

chudobě, chudoba sužuje dvojnásobného vraha Raskolnikova. Nespravedlnost a její náprava je hnacím motorem *Zločinu a trestu* i *Běsů*. Dostojevskij se tu nemohl vyhnout problému svobody. V řeči o Puškinovi, kterou pronesl na sklonku života, Dostojevskij spatřil typ nemorálního individualisty v Alekovi z *Cikánů*: je opravdu všechno dovoleno? Touha po sociální spravedlnosti budí nové nespravedlnosti, svobodný obchod a trh se mění v tyranizaci pracovní síly, demokracie v diktaturu a deklarovaná rovnost v novou formu nerovnosti. Berd'ajev k tomu poznamenává: „Revoluce odhalila protiklady, které se obnažovaly po celé 19. století a definitivně dokázaly lživost veškeré ideologie francouzské revoluce. Místo rovnosti, bratrství a svobody se objevily nové podoby nerovnosti a vzájemné nenávisti. Přesně tak lze s jistotou říci, že se nepodaří uskutečnit ony základní ideje a úlohy, jimiž žije naše epocha, že se nikdy nepodaří socialismus, který se pokoušejí realizovat a který bude zjevně hrát velkou úlohu v tom úseku dějin, do něhož vstupujeme. Socialismus ze zkušeností své realizace nebude zdaleka tím, k čemu socialisté směřují. Odhalí nové rozpory lidského života, které znemožní uskutečnit ta předsevzetí, která si dalo socialistické hnutí [...] Koneckonců plodná bývala jen velká zkušenost z historických nezdarů, neboť právě v nich se zjevovalo pro lidstvo něco nového. Obvykle se vůbec nedosahovalo toho, co lidé předpokládali a oč usilovali. Revoluce obvykle končí reakcí, v níž se odhaluje něco nového, v níž se hledá smysl prožité zkušenosti.“<sup>15</sup> Všimněme si dvou skutečností: všechno, co lidstvo dosud ve svých dějinách podnikalo, se nezdařilo a často se měnilo ve svůj opak. Nejcennější je zkušenost z těchto nezdarů a katastrof, ale ani ona nevede ke kýžené spravedlnosti. A nakonec: socialismus jako touha po nové dějinné spravedlnosti je tu sice chápán jako negativní zkušenost lidstva, ale jako zkušenost nevynutelná.

Legenda o Velikém inkvizitorovi z *Bratrů Karamazovových* se tak stává průsečíkem okruhů, které spojují spravedlnost, etiku, filozofii dějin a teologii. Klíčem k pochopení Kristovy a inkvizitorovy spravedlnosti je citovaný *Smysl dějin* (Смысл истории, 1923). Zde – v návaznosti na úvahy ze Světového názoru Dostojevského – si filozof klade otázku po smyslu lidských dějin a zastává názor, že dějiny mají smysl právě jen v tom, že směřují ke svému konci, k apokalypse, po níž se objeví nový počátek a nová lidská existence. Počátek historicity nachází Berd'ajev v judaismu – helénismus historii v našem smyslu neznal, neboť neznal svobodu a její tragickou cestu. Teprve křesťanství přineslo myšlenku svobody, ale ve středověku ji realizovalo jako vynucenou svobodu k dobru, nepřipustilo zkoušku svobodou zla. K tomu dochází až v renesanci a humanismu, které Berd'ajev chápe nikoli jako jednorázový jev, ale jako dlouhou etapu, jejíž konec ve 20. století prožíváme. Individuální a racionalistická vzpoura proti bohu vede ke svobodě dobra i zla a obnažuje v plné nahotě tragickou cestu člověka odsouzeného k svobodě volby. Veškeré návraty kultury ke středověku, Východu a exotice (romantismus, mystika, moderní umění), v naší době například totální znejistění, hravost a ambivalence postmodernismu, o nichž Berd'ajev ovšem nevěděl, mohou

být projevem protestu proti humanismu, který se obrátil ve svůj protiklad: signály krize humanismu jsou F. Nietzsche v koncepci silného jedince a nadčlověka a K. Marx v pojetí mesianistického kolektivismu. Historicita a její pocitování je pocitováním konce dějin: představa Mesiáše, apokalypsy a dějinného kataklyzmatu ukazuje na to, že si lidstvo uvědomilo nezbytí vyjít z bludného dějinného kruhu, v němž se všechno převrací ve svůj protiklad – je to proto, že tento svět není světem pro člověka, člověk byl do něho zasazen zvnějšku, ze své původní vlasti, byl nucen se ponořit do přírody a prožít všechny naznačené fáze až ke konečnému vysvození, vystoupení z dějin. V Legendě o Velikém inkvizitorovi chce inkvizitor spravedlnost pro lidstvo nikoli mimo dějiny, ale v nich. Základní překážkou je ovšem svoboda, která je výsostným lidským právem a současně obrazem lidské tragiky stejně jako tragiky dějin: proto se většina lidí této svobody ráda vzdává oplátkou za materiální zajištění. Proto vítězí inkvizitor, nikoli Kristova idea nevnucované svobody k dobru a zlu: Mesiáš krvácející na kříži nemůže být hrozným vládcem a nemůže k ničemu nutit. Právě on však otvírá pro člověka hroznou propast volby a odpovědnosti. Cesta inkvizitora ke spravedlnosti je cestou ke spravedlnosti ještě zde, na zemi, v dějinách, cestou k utopickému ráji. Vítězství inkvizitora nad Kristem je vítězstvím lidské nezralosti. Církev, kapitalismus a socialismus vytvářely a vytvářejí systémy, které lidi nutí k určité formě spravedlnosti: Kristovy spravedlnosti bude však dosaženo až na konci dějin, vystoupením z dějin (viz gnósi), mimo tento čas a prostor – proto je Kristus nepochopen.<sup>16</sup> Hrstka „inkvizitorů“, kteří ponесou své tajemství, udělá šťastnými lidské stádo, ale nikoli sebe: „Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками. О, мы разрешили им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас как дети за то, что мы им позволим грешить. Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения [...] Самые мучительные тайны их совести – все, что понесут они нам, и мы все разрешим, и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного. И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме сотни тысяч управляющих ими. Ибо лишь мы, мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны [...] Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем мантих их наградою небесною и вечною.“<sup>17</sup> V čem spočívá ono tajemství: Aljoša se domnívá, že v inkvizitorově bezvěrectví, ateismu (inkvizitor před lidmi utají, že bůh vlastně neexistuje, že mírou všech věcí je člověk, kterému je všechno dovoleno a který je sám sobě jediným soudcem) – a Ivan souhlasí. Ale pravda je možná ještě hlubší a hroživější: jsou to ti vyvolení, kteří znají skutečný počátek a chod tohoto světa a jeho vyústění – proto je jejich tajemství strašné. Vše směřuje ke svému konci, k apokalypse. Ten, kdo chce užít **strašné tajemství** naznačené ve Zjevení Janově, musí je vyvolat ze dna bytí. Toho se, jak víme, báli jak Žukovskij,

tak Tjutčev a Gogol, i když si s tím pohrávali; nechtěli budít příšery, které se zjevují ve snech jako reflexe osudu vesmíru a Země (viz sen Sofie z *Hoře z rozumu*). Sama Apokalypsa (Zjevení Janovo) je složitý textový útvar s šifrovaným poselstvím: je tu sedmkrát zapečetěná kniha a hrůzné tajemství těchto pečeti, hrůzy, které zachvátí Zemi, je tu velký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami, který má na každé hlavě královskou korunu: „A strhla se bitva na nebi. Michael a jeho andělé se utkali s drakem. Drak i jeho andělé bojovali, ale neztvídali, a nebylo již pro ně místa v nebi. A veliký drak, ten dávný had, zvaný ďábel a satan, který sváděl celý svět, byl svržen na zem a s ním i jeho andělé.“<sup>18</sup> Jsou tu i brány sedmi nádob, dravé šelmy vládoucí zemí a nakonec „nové nebe a nová země“: „Blaze těm, kdo si vyprali roucha, a tak mají přístup ke stromu života i do bran města.“<sup>19</sup>

V Legendě o Velikém inkvizitorovi je v samém závěru přerušovaném Aljošovými replikami důležitý detail: Kristus jako by schvaloval počínání inkvizitora, líbá jej na ústa a ten ho propouští z vězení: „[...] когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза, и видимо, не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое и страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. Что-то пошевелнулось в концах губ его; он идет к двери, открывает ее и говорит ему: Ступай и не приходи более...не приходи вовсе...никогда, никогда! И выпускает его на темные стогна града. Пленник уходит.“<sup>20</sup> Inkvizitor, skrytý ateista a nositel tajemství, devadesátiletý stařec, není totiž v Kristově pojetí nepřitelem, ale nezbytným článkem v dějinách, které spějí k vlastnímu konci. Tedy i on, i když se snaží realizovat lidské štěstí již zde v dějinách, přispívá vlastně k oné „jiné spravedlnosti“, která bude nastolena mimo dějiny, mimo bludný kruh tragického lidského osudu. Proto je jeho konání a jeho dočasné vítězství nad Kristem zcela nutné a proto je v tomto smyslu paradoxně Kristovým spojencem. Nositeli strašného tajemství jsou u Dostojevského starci, šílenci a děti, resp. starci a děti s příznaky šílenství. Šílenství, které se projevuje nejprve jako neurotický neklid, bezcílné blouzení, hypersenzitivita, později rozštěp osobnosti (dvojnici) je bránou k pochopení kosmického tajemství, které o sobě dává vědět v podobě hada (гад, змий, змей) nebo škorpiónovitého zvířete Ippolita Terent'jeva: vzpomeňme na hada, který proniká duši člověka u A. S. Puškina.

Ateista a cynický hledač podstaty kosmu Ivan Karamazov onemocní a rozmlouvá s čertem (кар. Черт. Кошмар Ивана Федоровича). Čert rozvíjí Ivanovo šílenství do podoby vize o nadčlověku, který nahradí neexistujícího boha: „Люди совокупаются, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится

человеко–бог. Ежечасно побеждая уже без границ природу, волею своею и наукой, человек тем самым ежечасно будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно заменит ему все прежние упования наслаждений небесных. Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог.“<sup>21</sup> Rozhovor Ivana a čerta přeruší svým příchodem Aljoša.

Právě on je skutečným hrdinou románu; alespoň to tak charakterizuje sám Dostojevskij v prvních řádcích díla. Aljoša je ještě sám nevinné dítě: opírá se o starce Zosimu, prochází pochybnostmi po jeho smrti, kdy se mu idea nesmrtnosti a zázraku vzdaluje, a novou záštitu nachází ve společenství chlapců (pohlavní, mravní čistota), s nimiž také uzavírá jakoby novou smlouvu a jimž adresuje poselství, v němž se neodvrací od „slzavého údolí“, naopak již v něm vytváří cestu k „novému nebi a nové zemi“. Motivy chlapeckého kolektivu připomínají dobrodružně laděné dobové prózy (anglický „námořnický román“, Hugovy Bídňiky; a snad to nebude opovázlivé, když z 20. století připomenu přísahy hochů z próz Jaroslava Foglara – ovšem bez nároku na umělecké hodnocení), zde ovšem posunuté do mravní roviny: „Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое–нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда–нибудь нам во спасение. Может быть, мы станем даже злыми потом, даже пред дурным поступком устоять будем не в силах, над слезами человеческими будем смеяться и над теми людьми, которые говорят, вот как давеча Коля вскрикнул! Хочу пострадать за всех людей!“<sup>22</sup>

Šílenství je projevem nesouladu člověka a lidí, člověka a světa, disharmonie, která vede k rozkladu osobnosti. Dmitrijovo šílenství vede ke zločinu, Ivanovo k duchovnímu rozkladu, Aljošovo k zvnitřnění, senzibilitě, duchovnosti. Budoucí život vykoupí děti, které na Zemi vytvoří oázu nesmrtnosti. Budoucí život nebude zvířecí, živočišný ani rozkladně racionalistický, ale niterný, citový, slabý, měkký: slabosti a měkkosti skrytými pod proudem dnešního brutálního života, patří budoucnost. Nesmrtelní nespěchají, zrají pomalu. Ostatně podobný motiv najdeme u M. Kundery: „Don Quijote byl panic. Bettina poprvé pocítila mužskou ruku na svém prsu v pětadvaceti letech, když osaměla s Goethem v hotelovém pokoji lázní Teplice. Goethe poznal fyzickou lásku, mohu-li věřit jeho biografům, teprve na své cestě po Itálii, když už mu bylo skoro čtyřicet.“<sup>23</sup>

Šílenství jako svorník osudů všech tří bratrů je znakem nesnesitelnosti tohoto světa. Kategorie šílenství tak u Dostojevského nachází vyústění – plánovaný *Život velkého hříšníka* (*Житие великого грешника*), který měl obsahovat autorovu niternou zpověď, kde chtěl vyjádřit svůj smutek po tom, co proudí („тоска по текущему“), již nestihl napsat. Kategorie šílenství tak po dlouhé dráze od polo-

hy individuálně psychologické a sociální (rané dílo) přes polohu kolektivní sociální zkušenosti (přechodné období) dospěla k symbolu niterného života a kosmického dění: mikrokosmos lidské duše se vžil do makrokosmu „nového nebe a nové země.“<sup>24</sup>