

Pospíšil, Ivo

Naturální škola

In: Pospíšil, Ivo. *Kapitoly z ruské klasické literatury : (nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 91-101

ISBN 978-80-210-7277-0; ISBN 978-80-210-7280-0 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131640>

Access Date: 20. 03. 2025

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.

9. Naturální škola

Třicátá léta v ruské literatuře jsou obdobím prózy: poezie ustupuje a transformuje se buď do lyrickoepických poém s historickými náměty (tak se Puškin posunuje od Ruslana a Ludmily, Kavkazského zajatce a Cikánů k Měděnému jezdcí a Poltavě – doba žádá konkrétní historické zakotvení a fakticitu, autenticitu, historickou dimenzi nebo přenechává místo drobné a střední epice a ovšem románu. Tento posun je primárně dán celoevropsky ústupem romantismu, sekundárně ruskými poměry, především zásadní proměnou čtenářstva, které jako méně kultivované a neznalé básnických tradic lépe rozumělo faktografii prozaických útvarů, jež připomínaly mluvený jazyk více než „řeč vázaná“ často navíc prosycená staroslověnskými „poetismy“. Básně se nakonec pokládaly za zcela staromódní a tehdejší spisovatelé, kteří původně začínali jako básníci, je ukládali do svých próz a jejich autorství připisovali literárním postavám (I. S. Turgeněv).

Předchůdcem prozaizace ruské literatury byl – paradoxně – poeticky založený Ukrajinec, který natrvalo zakotvil v metropoli Ruské říše a který si získal ruského čtenáře folklórními povídkami z Malorusi, které byly zaplněny ukrajinskými slovy a celými větami – **Nikolaj Vasiljevič Gogol** (1809–1852).

Tajemnost a záhadnost Gogolova díla byla zdůrazňována nejednou; dokonce v samotném názvu moderního českého výboru jeho korespondence (Záhadný Gogol, 1972). V dopise matce z 1. března 1828 píše, že „pro všechny je úplnou hádankou, nikdo se ve mně dobře nevyzná“ a v Autorově zповědi uvádí, že nikdy, dokonce ani nejdůvěrnějším přátelům, nechtěl prozradit nic ze svých nejskrytějších myšlenek. Při běžném výkladu se Gogolovo dílo obvykle dělílo na dvě části: ranou tvorbu, v níž se teprve učil být spisovatelem, představují ohlasy ukrajinského (maloruského) folklóru, které mohly přitáhnout čtenářstvo obou metropolí Ruské říše; zralá tvorba stojí již na hlubších základech, jsou tvarována také evropskou literaturou, zejména E. T. Hoffmannem a tradicí evropského románu. Gogol se jako mladý Ukrajinec stal v Sankt-Petěrburgu zajímavým „maloruským“ folklórem a ukrajinskou lexikální vrstvou: jeho Večery na vesničce poblíž Dikaňky (Вечера на хуторі близ Диканьки, 1831–32), stejně jako pozdější Mirhorod (Миргород, 1835) obsahující pseudohistorickou novelu Taras Bulba, nemohou sice zapřít romantické jádro, ale současně je přesahují.

Již sama koncepce **cyklické narace**, kterou rámcuje včelař Rudý Paňko, s odstupem lehce ironizující všechny příběhy, ukazuje na to, že folklór, event. hororové historky, jsou pouze první, povrchovou vrstvou Gogolovy prózy. Západní práce o Gogolovi rády zdůrazňují – kromě působení E. T. A. Hoffmanna – také přítomnost W. Scotta a l'école frénétique. Ruské práce – zejména starší sovětské – naopak akcentují folklórnost, tedy lidovost a z toho přímočaře odvozovanou „pokrokovost“.

Pro Gogola je charakteristická archetypální hloubkovost folklórních motivů; jen málokde se setkáváme se zcela racionalizujícím vysvětlením, s absolutním zlehčením; současně je však Gogolovi také cizí absolutní tajuplnost. Mnohem otřesnější je **noetická nejistota**, kterou Gogolovy vyprávěnky evokují. Skrze lidové legendy a pověsti proniká sem magie spolu s prvobytnou úzkostí člověka ze světa a jeho tajemství, z prázdnoty vesmíru; antropomorfizace kosmických sil, která má vést k odstranění úzkosti a strachu, se u Gogola vyskytuje zřídka a je vzápětí zpochybňována. Svět není zdaleka takový, jak se nám jeví; stojí za ním velký stín, který nemůžeme a snad ani nechceme poznat: K. J. Erben se raději zříkal racionálního vysvětlení jevů a podřizoval je nepoznatelnému řádu, Howard P. Lovecraft líčil úděsné jevy jako reflexi lidské úzkosti ze světa – právě oni mohou představovat další dva možné přístupy.

Zatímco magie a mýtus dávají člověku návod k chování a jednání, k tomu, jak se má vyrovnávat s tajemstvím vesmíru, šílenství je naopak projevem selhání člověka v soukolí neznámých sil, podivínství může být odrazem životního stereotypu, z něhož pramení vražedný smutek a deprese (Starosvětští statkáři, Mrtvé duše); svět se pak jeví jako zakletý zámek, který je třeba vysvobodit – jeho zakletost, začarovanost je prezentována jako zvířecost, mechaničnost, loutkové představení, schematičnost, zkamenělost (J. Mann). Mezi Večery ve vesničce poblíž Dikaňky, Mirgorodem, petrohradskými povídkami, Revizorem a Mrtvými dušemi existuje niterná spojitost, která spočívá v hlubinném pohledu na tragédii lidského života, jenž se jeví jako nepochopitelný, neuchopitelný, nesmyslný a nekonečně smutný. Vědomí tíživosti a propastnosti lidského údělu vede Gogola k nasazování masky, ke skrývání toho podstatného, co jen lehce prosvítá za vnějškovými obrysy: jednou to jsou stylizace lidových povídaček, jindy pseudohumorné a pseudosatirické příběhy (Revizor), jinde komičnost figurek (Mrtvé duše) nebo fantastičnost a grotesknost (Nos). Autor jako by chtěl udržet svět vcelku, ale on se mu pod rukama rozpadá. **Člověk není schopen unést svůj úděl, svou lidskou existenci, jeho schopnost nekonečné antropomorfizace a racionalizace slábne, protože z hlubiny všech jevů prosakuje na povrch jejich kluzkost a přízračnost. Člověk není s to udržet svět ve svém vědomí v rozměrech svého lidského chápání, neboť svět není svou podstatou lidský – tato obludná skutečnost vystupuje z hloubi minulých dějů, z vědomí a podvědomí, z legend a vyprávěnek, které nelze omezit zábavnou funkcí.** V souvislosti s tzv. petrohradskými povídkami západní badatelé často zdůrazňují ruskou realizaci cizích modelů (W. Scott, E. T. A. Hoffmann, littérature frénétique apod.). Gogolovo sblížení s těmito modely je však spíše důsledkem směřování, které lze vidět již v jeho raných povídkách. Gogolova záhadnost spočívá v tom, že před čtenářem simuluje povrchovou vrstvu (variance na ukrajinský folklór), za níž letmo probleskuje směřování k archetypu, ke „stínu“, který leží za lidmi a věcmi. **Vědomí nejistoty, neuchopitelnosti fenoménu světa vede k pocitu smutku a marnosti (pomíjivosti), k depresi z životního**

automatismu, z „mrtvého života“, z „mrtvých duší“. Vede však i jinam: **podloží Gogolovy tvorby je jen odvrácenou stranou „nového vzestupu“, „nového smyslu“, mýtu o člověku, který se obrodí v úsilí o velké, silné Rusko, jež spasí svět.**

Problém „života k neunesení“, který se spolu se snahou proniknout k hlubinám bytí prostřednictvím „vzývání“ mýtů a legend objevuje již v raných povídkách, se znovu v ještě silnější podobě vrací v povídkách se scenérií „umělého“, přízračného města Petrohradu, postaveného reformátorem jakoby proti vůli přírody na mokřinách Finského zálivu. Fyziognomie Petrohradu, například zmíněné Něvské třídy, se stává symbolem přízračnosti, neskutečnosti a záhadnosti světa vůbec. Stává se symbolem nesmyslného běhu, z něhož se noří jednotlivé lidské osudy a zase se do něho vracejí a s ním splývají.

Mrtvé duše (Мертвые души, 1842) bývají pokládány za počátek ruského realismu, i když tkví ještě hluboce v klasicismu (jména postav jako nomen omen, časoprostorová neurčitost) a romantismu (lyrické digrese). Jak ukázaly některé novější výzkumy (J. Mann), dílo směřuje k oživení mechanického soukolí ruského života: Gogol jednak skrytě navazuje na Bulgarinovo didaktické líčení ruského života (Bulgarin byl již za života prakticky vyobcován z ruské literatury a odkazovat na něho bylo pokládáno za velký morální prohřešek; i kniha Istorija russkogo romana z r. 1962 mu věnuje 10 stran, na nichž je dokazováno, jak je bezvýznamný), ale také na koncepci vzestupu člověka, jeho mravního zrání. V tomto smyslu dochází takřkajíc z druhé strany ke kritice soudobého stavu člověka a lidstva než Lermontov: zde lidská bytost naplňuje svou existenci rozvinutím schopností a přitom v pokoře před Bohem, u Lermontova vyzývá Boha romanticky na souboj.

Mrtvé duše jsou invertovanou pikareskní strukturou, v níž se pícaro Čičikov stává nejprve odhalovatelem hrůzného Ruska jako země „mrtvých duší“ („duše“ jako nesmrtelná substance a „duše“ jako nevolník), ale současně jeho skryté síly, hrozivé velikosti a tajemnosti a pociťuje vlastní prozření. Lidé v prvním dílu Mrtvých duší vlastně lidmi ještě nejsou: podobají se věcem (Korobočka), rostlinám (člověk jako tykev, dýně) nebo zvířatům a jejich fyziologii (prasečí rypáky, Nozdrjov, Sobakevič, přežíraní, nekultivované smrkání a plivání). Zde začíná linie, která pokračuje u Dostojevského (hmyz, apokalyptické zvíře v Idiotovi) a F. Kafky (Proměna). Gogol jako tvůrce románu je nový v tom, že se v Mrtvých duších postavy ani scenérie nemění, mění se jen pohled (vision) prostoupený prozřením – toto prozření „postihne“ román na samém konci. Spočívá v upnutí umělecké vize k utopickému obrazu velkého Ruska, jemuž z cesty ustupují jiné národy. Tato vize mění pohled na ruský svět a sugeruje jeho prosvětlení, vývoj k lepšímu („očistec“ ve fragmentu druhého dílu).

Nemá dnes smyslu spekulovat, jak vypadal (by vypadal) třetí díl, v němž měl Gogol vytvořit podle Dantovy Božské komedie ruský ráj; podstatné je to, že vytvořil nový typ románu, který syntetizuje různé umělecké směry, literární rody, depsychologizuje

a schematizuje postavy (postava-automat), ale neumrtvuje je – do pohybu je uvádí prozření vypravěče, respektive změna jeho hlediska („point of view“ H. Jamese).

Svět Mrtvých duší (nevolníků, neživých, tedy duchovně mrtvých lidí, současně pro ortodoxního křesťana Gogola věřícího samozřejmě v nesmrtelnost duše jako oxymoron) je především světem nehotových lidí, mechanických figurek. Takto je také zobrazil ve svých ilustracích vytvářených v ateliéru U Nováků ve Vodičkově ulici pro české vydání z roku 1968 (přel. Naděžda Slabihoudová) slavný malíř František Tichý, ilustrátor F. Kafky a sedmi ruských autorů: sluhové jsou jako čáry, které se mihnou a rozplynou v prostoru. Uprostřed lidí připomínajících spíše zvířata se již v prvním dílu mihnou náznaky vzestupu (Čičikovovy digrese o krásné blondýnce, probuzení citu a tiráda o výjimečnosti ruského slova). Psychoanalytikové poukazují na Gogolovo neheterosexuální, snad i asexuální cítění (ženy v podstatě nikde nevystupují jako erotický objekt).

Gogol nazval svůj román **poémou** a na titulním listě prvního vydání z roku 1842 jsou Mrtvé duše uvedeny jen v podtitulu (Полождения Чичикова или Мертвые души). Již tímto žánrovým určením dává autor najevo důležitost pikareského žánrového podloží a lyrickoepický charakter díla: lyrický proud představují digrese (liričeskije otstuplenija), které známe ze Sternových sentimentálních románů a z Evžena Oněgina. Týkají se různých tematických okruhů: mládí a stáří, cest, ale především Ruska a jeho poslání. Najdeme tu také známou pasáž o údajném „smíchu skrze slzy“: ve skutečnosti zní tento úryvek takto: „Ještě dlouho je mi divnou mocí souzeno jít bok po boku s mými podivnými hrdiny, obzírat celý nesmírný, prudce se ženoucí život skrze viditelný smích a neviditelné, nepoznané slzy. A daleko je ještě doba, kdy hrozná vichřice tvůrčího zanícení naplní někoho posvátnou hrůzou a dá mu prohlédnout, takže pocítí v zmateném rozechvění velebné hřmění jiných slov...“ (přel. N. Slabihoudová, 1968).

Gogol jde v Mrtvých duších ve stopách Fieldingova pojetí románu jako **komického eposu**: velké a vznešené jevy se ocitají ve směšném kontextu a jsou snižovány; to se týká především literatury (Ovidius, Wertherův dopis Charlottě, Youngova báseň Noční rozjímání, Žukovskij aj.), ale také vsuvné novely Povídka o kapitánu Pětníkovi (Kopejkinovi). **Gogolovo rozpětí mezi komikou, groteskou, absurditou a nově získanou vznešeností a patosem pohlcuje všechny digrese, ale také popisy a dialogy: od směšných rysů, jako je drbání za uchem, žravost, šimrání na patách, shromažďování věcí na hromadu, se dílo prostírá k vizionářství.**

Zatímco tiráda z explicitu prvního dílu Mrtvých duší (dantovské Peklo) o Rusku jako trojce, jíž z cesty ustupují jiné národy z explicitu prvního dílu je psána ještě v podobném kódu vizionářství a mesianismu, u vědomí zvláštního osobního poslání, které Gogol pocítoval, v druhém dílu (dantovský Očistec) je pasáž o Rusku konkrétní a je zakotvena do pojetí postupných reforem, nikoli náhlých skoků a prozření. Básnická síla Gogolovy prózy tu však zřetelně slábné, převažuje deskriptivnost, za níž se tají

sílící autobiografismus (statkář Těťětnikov píše dějiny Ruska, sny o osvobození Ruska, posuny v Čičikovově chování, seznámení s myslícími statkáři-hospodáři, přesvědčení o obrodě člověka skrze slovo, statkář Kostanžoglo má v sobě jistou dávku důstojnosti).

Směřování Mrtvých duší od osvícenského klasicismu libujícího si v komice, groteskně a absurdně k realitě, popisu a fyziognozii přivedlo revolučně demokratického kritika N. G. Černyševského ve studii *Nástin gogolovského období ruské literatury (1855–1856, Očerki gogolevskogo perioda russkoj literatury)* k pojmu „gogolovské období ruské literatury“ a v samotném názvu, jak je patrné, použil žánr, který byl pro toto období charakteristický – **črtu** (rus. очерк, resp. „физиологический очерк“). Ta byla dominantním útvarem tzv. **naturální školy** a její poetiky.

Naturální škola (rus. натуральная школа, čes. také „přirozená škola“) je skupina ruských prozaiků čtyřicátých let 19. století, jejímž orgánem byl časopis **Vlastenecké zápisky**, resp. **Domácí zápisky** (Отечественные записки) a **Současník** (Современник). Stoupcenci naturální školy se představili v původních manifestech-almanaších: **Fyziologie Petrohradu** (Физиология Петербурга, 1845) a **Petrohradský sborník** (Петербургский сборник, 1846), které vydával **Nikolaj Někrasov** (1821–1878), pozdější ruský sociální básník a veršový experimentátor. Autorem původně pejorativního označení byl již zmínovaný Fadděj Bulgarin (1789–1859). Pro prozaiky naturální školy byl charakteristický zájem o velkoměsto a stinné stránky jeho života, o společenskou spodinu a lidi zakřiknuté, o zapadlé kouty periferie, o popis, portrét a biografii.

Poetika fyziologické črtý (franc. physiologie) se stala základem velkých děl ruské literatury: k naturální škole se v její vrcholné fázi hlásili tehdy začínající ruští prozaici **Alexandr Gercen** (1812–1870), **Fjodor Dostojevskij** (1821–1881), **Alexandr Ostrovskij** (1823–1886), **Ivan Turgeněv** (1818–1883), **Nikolaj Někrasov**, **Michail Saltykov-Ščedrin** (1826–1889), **Ivan Gončarov** (1812–1891) a **Lev Tolstoj** (1828–1910), tedy nejvýznamnější ruští a evropští spisovatelé 19. století. Jejich kořeny tkví právě v této poetice, která je jako základní stavební kostka snadno rozeznatelná i v jejich pozdní a vrcholné tvorbě. Hyperbolicky bychom mohli dokonce říci, že zralý ruský román, jímž ruská literatura získala definitivně přívlastek světová, vznikl na **žánrovém podloží** skládanek fyziologických črt. Český slavista Karel Krejčí nacházel fyziologickou črtu takřka v každé významné próze, která vznikla ve slovanských literaturách (Fyziologická črta v české literatuře, Slovanské literatury I, Brno 1979).

Dílo **F. M. Dostojevského** (1821–1881) je nejrozsáhlejším a nejreprezentativnějším souborem literárních textů, které z naturální školy vycházely. Vznikalo za silného působení N. V. Gogola: je to patrné i tam, kde Dostojevskij Gogola paroduje (Vesnice Stěpančikovo a jeho obyvatelé, Село Степначиково и его обитатели, 1859). 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. Syntetičnost

a zobecňování je ostatně známým rysem děl F. M. Dostojevského, které byly vícekrát konstatovány. Rané povídky a novely (rus. nejčastěji „повесть“) rozvíjejí ještě poetiku Gogolovu – opakují či variují dokonce vlastní jména (nomen omen), „cizopasí“ na Gogolových modelech drobných úředníků. Raná próza Dostojevského spjatá s poetikou tzv. naturální školy přináší přízračnou atmosféru Petrohradu, jejíž proměny jsou signály a reflexemi zvratů lidské psychiky.

Z naratologického hlediska by se na nich jen těžce dokazoval poněkud vyspekulovaný polyfonický princip M. Bachtina. 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. Raná tvorba Dostojevského – od prvotiny *Chudí lidé* (Бедные люди, 1846) po *Nětočku Nězvanovovou* (Неточка Незванова, 1. redakce 1849) – je ještě pupeční šňůrou spjata s předchozí vývojovou fází ruské literatury; nejen se zmíněným Gogolem (petrohradské povídky), ale také s Antonijem Pogorelským (A. A. Perovskij, 1787–1836) a s jeho novelistickým cyklem *Dvojník aneb Moje večery v Malorusku* (Двойник или Мои вечера в Малороссии, 1828), s románem A. F. Veltmana *Srdce a myšlenka* (Сердце и думка, 1838) a ovšem s prózou *Ruské noci* (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 autora (V. Hugo, H. de Balzac).

Tato raná konfesní próza má individuální sociální a psychologický rozměr, ale již zde se začínají rozvíjet zárodky „ideje“, oné idee fixe, která ovládne vrcholná díla: motiv a zárodečná idea vytvářejí drobný prozaický útvar nebo fragment rozsáhlejšího útvaru, který směřuje od poetiky konkrétního k filozofickému symbolu; tento postup je charakteristický i pro vývoj 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 toposu „koutu“ (угол) a chtění samoty (уединение) i jako lidská izolace a bezvýhodné osamění (одиночество). Současně se však obloukem vrací k senzitivnosti prózy 18. století již svou epistolární formou. 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. 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 Dvojník (Двойник, 1846) má podtitul Петербургская поэма. Je to název gogolovský 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 dvojníkové zrcadlení je přirozeným pokračováním deprese 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 rozdvojení osobnosti předchází duševní otřes spojený s toposem Sankt-Petěrburgu a počasím, které se stává spouštěcím mechanismem deprese a šílenství.

Děšť, vítr, sníh, bláto, mlha tvoří přízračný 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 pokládá za hlavní sémantickou osu díla Dostojevského motiv pranýře a obavy z pranýře, což je přirozená součást středověké karnevalové kultury. 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 problému 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 vyřízl 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 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.

Na počátku prosince 1845 četl Dostojevskij některé kapitoly z Dvojníka 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 sociálně psychologického románu, 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 Dvojníka, „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. V 60. letech (1861–65) se již Dostojevskij zabýval tím, že nového Dvojníka nasytí ideologií a politikou. Po pravdě řečeno – původní Dvojník ze 40. let je ještě silnou pupeční šňůrou spjat se sociálními a utopicko-socialistickými kořeny Dostojevského; ostatně již proměna Goljadkina (podle Dašova 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 však 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. Panem Procharčinem (Господин Прохарчин, 1846; autor jej označuje jako povídku, „рассказ“) se Dostojevskij vrací ke gogolovskému úředníčkovi, nejprůměrnějšímu průměru, který žije v tmavém a skromném koutku (угол). Tajemná nemoc Semjona Ivanoviče Procharčina (nomen omen: харча = strava, jídlo) projevující se jako nejistota, zmizení a psychické onemocnění má své kořeny v podivínském způsobu života. Právě v Panu Procharčini se již objevují otevřeně motivy „velké ideje“ napoleonského ražení. Strach před davem, krize, existenciální nejistota se projevuje v přerývané řeči, v opakování stejných slov, v nedokončených větách, v horečnatosti a někdy nesmyslnosti promluv. 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 zhroutil. 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 nenahlízet, 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.

V tomto bludném kruhu (od psychicky narušené osobnosti 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 změti 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 ho vede k úvahám o samotě a nedostatku lásky. Existenciální ohroženost a napětí psychiky na sám okraj však vede nejen do propasti šílenství, 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 Polzunkov (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 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.

Do popředí díla F. Dostojevského 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) a vzpomínky (Белые ночи. Сентментальный роман. Из воспоминаний Мечтателя, 1848). Hrdina a vypravěč Bílých nocí je Snílek jako „bytost středního rodu“, o nichž Dostojevskij píše v tzv. Petrohradském letopisu (počáteční redakci Bílých nocí). 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: **velká epika již nevyjadřuje jen**

nepřijetí tohoto světa a duchovní izolacionismus, ale manifestuje nový psychosociální labyrint a především realizaci ideje, která svět změní, ideje, která však sama má podvojnou podstatu jako celý přízračný svět. Tuto vývojovou linii zahajuje nedokončený román *Неточка Незванова* (1849). Současně je zřejmé, že nové transformace spjaté s novým prohlédnutím a novým viděním člověka a světa 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 jedince.

Oproti mladému Dostojevskému²⁵ je románová tvorba **Ivana Sergejeviče Turgeněva** tradičně evropská, vyrůstající z povídkového a novelistického tvaru a neustále se k němu vracející. Trs jeho románů vzniká jako by pod tlakem politické reality: Turgeněv – stejně jako jeho vrstevníci řazení k „*naturální škole*“ – vychází z fyziologické črty (physiologie) v Lovcových zápiscích (*Записки охотника*, souhrnně 1852), v novele *Rudin* (1856) a dospívá ke generačnímu románu *Otcové a děti* (*Отцы и дети*, 1862).

Struktura fyziologické črty však prosvítá i zde, a sice v poetice schematického protikladu, přičemž syntetičnost románu tento protiklad překonává, podobně jako **Ivan A. Gončarov** ve *Všedním příběhu* (*Обыкновенная история*, 1847). Turgeněvovy romány mají dynamickou strukturu, Gončarovovy dospívají k statickému modelu a k apoteóze klidu a pasivity (*Oblomov*, 1859) – nikoli nadarmo se o Gončarovovi mluví jako o novoklasicistovi (působení Winckelmannova pojetí řeckého umění). Dokonce i dynamický žánr cestopisu ve *Fregatě Pallada* (*Фрегат Паллада*, 1858) je u Gončarova statickou, deskriptivní strukturou. Jádrem Turgeněvových románů je naopak milostná zápletka známá z francouzského románu, například ve *Šlechtickém hnízdě* (*Дворянское гнездо*, 1859), i když jde o kronikový prostor, tedy přesně vymezenou lokalitu (ruská provincie, vesnický statek). Románům *Dým* (*Дым*, 1867) a *Novina* (*Новь*, 1876) se někdy říká „*politické*“: Turgeněv jimi vstoupil do okruhu, který vytvářely **romány o „nových lidech“** (N. G. Černyševskij, A. V. Slepcev) a on sám (*Vpředvečer*, *Накануне*, 1860) a „*antinihilistické romány*“. Tato díla reprezentují na ruské půdě **model výchovného románu** (*Erziehungsroman*): v románu o „*nových lidech*“ ideje přetvářejí člověka k lepšímu, v **antinihilistickém románu** tytéž ideje vedou člověka ke zlu, proti božímu řádu a tradici. Turgeněvův román je románem ideové deziluze: ideje ve střetu s realitou ztrácejí sílu, ukazuje se, že to jsou jen ušlechtilé přeludy.

Mladý **Lev N. Tolstoj** také vycházel z poetiky *naturální školy*, ale více se od samého počátku soustředil na problematiku lidského individua, jeho senzitivnost a vyspívání. Lidská komunita pro něho není neřešitelným, křečovitým pokusem vyjít z úzkostí svého

25 Viz V. Terras: *The Young Dostoevsky. A Critical Study*. Mouton, Hague 1969.

já, ale přirozeným prostorem toho, co člověka přesahuje: prý právě moravští bratři zaujali mladého hraběte motivem bratrství všech lidí.

Poetika jeho raných próz je preromantická nebo ještě přesněji předromantická v tom, jak navazuje na Sterna a Rousseaua; to jí umožnilo nechtěně **anticipovat modernu a snad i postmodernu** (popis jednoho dne jednoho člověka, deskripce interiéru a jeho reflexe v psychice – to vše může připomínat Marcela Prousta nebo Jamese Joyce; s těmito vzdálenými ohlasy Tolstého stylu souvisí i hypotéza o „postmodernismu“ A. Solženicyna v *Jednom dni Ivana Děnisoviče*²⁶).

Volně spojená autobiografická trilogie *Dětství* (Детство, 1852), *Chlapectví* (Отрочество, 1854) a *Jinošství* (Юность, 1857) vycházejí z mortivů, které kultivoval již v rané črtě *Historie včerejšího dne* (История вчерашнего дня, 1851): minuciózní popisy smyslově zatížených detailů, které – nepostřehnuty – jsou často klíčem k velkým událostem. Tuto metodu využil v črtách *Vpád* (Набег, 1853) a *Kácení lesa* (Рубка леса, 1855) a dále v *Sevastopolských povídkách* (Севастопольские рассказы, 1855), *Statkářově jitru* (Утро помещика, 1856), *Luzernu* (Люцерн, 1857), v *Markérových zápiscích* (Записки Маркера, 1855) a jinde.

Tyto rané prózy, jimiž si mladý autor připravoval půdu k románovému tvaru, mají charakter črt, deníkových zápisů nebo dokonce reportážních fragmentů. Z nich staví žánrové podloží svých románových staveb – tři románů, které ho proslavily (*Vojna a mír*, *Anna Kareninová*, *Vzkříšení*).²⁷

26 Viz R. Porter: Solzhenitsyn's *One Day in the Life of Ivan Denisovich*. Bristol Classical Press, Critical Studies in Russian Literature. Bristol 1997)

27 Viz kapitulu *Naturální škola jako východisko z naší knihy Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s.

