

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA PSYCHOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dostojevskij v pojetí psychobiografie  
Dostoevsky in psychobiographical approach  
Romana Štambergová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc.

Studijní program: Psychologie

Studijní obor: Psychologie a speciální pedagogika

2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Dostojevskij v pojetí psychobiografie* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 8. 7. 2016

.....

Romana Štambergová

## **Poděkování**

Děkuji doc. PhDr. Miloši Kučerovi, CSc. za odborné vedení, trpělivost a zajímavé podněty. Dále všem svým blízkým, kteří mě při práci podporovali.

## **Anotace**

Tato teoretická práce se pokouší o komplexní pohled na osobnost Dostojevského v souladu s principy psychobiografie.

První část práce seznamuje se základním dílem současné psychobiografie od kolektivu autorů v čele s Williamem T. Schultzem, dále pak s některými dalšími směry, které se zabývají psychologií umění či umělců. Nutnou součástí je také biografie Dostojevského jakožto výchozí materiál, ke kterému se analýza vztahuje.

Základním východiskem při rozboru života Dostojevského je eseje Sigmunda Freuda, věnovaná Dostojevskému, která akcentuje především otcovraždu jako klíčový motiv vrcholného románu Dostojevského, který dává do vztahu s jeho životem a vztahem k otci.

Interpretace Freudovy eseje je doplněna názory literárních vědců a dalších odborníků a také podrobnějším rozбором vrcholného díla „*Bratři Karamazovi*“.

## **Klíčová slova**

Psychobiografie, Dostojevskij, psychoanalýza, Nadjá, Oidipický komplex

## **Annotation**

This theoretical thesis tries to make a comprehensive view of the personality of Dostoevsky by using principles of psychobiography.

First part of the work introduces main psychobiographical book written by William T. Schultz et al. and some others fields focused on psychology of art or artists. Biography of Dostoevsky as the initial material we analyze is also necessary part of the work.

Freud's work about Dostoevsky that emphasizes parricide as a key theme of Dostoevsky's final novel and gives it into connection with his life and his relationship with father is starting point of analysis of Dostoevsky's life.

Opinions of literary scientists and others experts and also thorough analysis of "*Brothers Karamazov*" are added to the interpretation of Freud's essay.

## **Keywords**

Psychobiography, Dostoevsky, Super-ego, psychoanalysis, Oedipus complex

## OBSAH

1. ÚVOD.....	7
2. ŽIVOT JEDNOTLIVCE V PSYCHOLOGII.....	8
2.1. Psychobiografie.....	8
2.1.1. Psychoanalytický přístup k psychobiografii umělců .....	11
2.1.2. Narativní přístup k psychobiografii umělců .....	12
2.1.3. Jiné přístupy k psychobiografii umělců .....	12
2.2. Psychologie umělecké literatury .....	14
2.3. Psychoanalytická literární věda.....	17
3. BIOGRAFIE DOSTOJEVSKÉHO .....	20
3.1. Život F. M. D. ....	20
3.2. Dílo F. M. D. ....	23
3.2.1. Hráč.....	25
3.2.2. Bratři Karamazovi.....	26
4. „DOSTOJEVSKÝ A OTCOVRAŽDA“ .....	28
4.1. Rozbor textu .....	28
5. KRITICKÁ ANALÝZA.....	46
5.1. Dostojevskij – etik a hříšník.....	47
5.2. Dostojevskij – epileptik nebo neurotik?.....	52
5.3. Dostojevskij – hráč.....	54
5.4. Bratři Karamazovi – rozbor díla .....	55
5.4.1. Víra, mravnost, svoboda .....	59
5.4.2. Reinkarnace nevědomí a člověk-dvojník.....	61
6. Z POHLEDU DNEŠNÍ PSYCHOBIOGRAFIE .....	63
7. ZÁVĚR.....	65
8. SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ.....	66

## 1. ÚVOD

Práce Sigmunda Freuda ovlivnila vývoj celé psychologie; kdo ji neobdivoval, ten ji kritizoval či se od ní distancoval. Nikoho ale nenechala v klidu. Jeho dílo je neméně důležité i pro rozvoj psychologické disciplíny, o které zde bude především řeč, pro psychobiografii. Jeho esej o Leonardu da Vinci je považována za první psychobiografii vůbec, byť nesklidila jednoznačně pozitivní reakce. Vliv psychoanalýzy na tuto disciplínu je tedy nezanedbatelný.

Freudův další psychobiografický text, ne již tak známý, „*Dostojevskij a otcovražda*“ bude východiskem a jednou z hlavních částí mé práce. Cílem bude ji podrobně představit a dále konfrontovat s názory jiných odborníků a doplnit ji. Dostojevskij jako jeden z nejvýznamnějších literátů vůbec se těšil a těší velké oblibě nejen čtenářů, ale také literárních historiků, filosofů a psychologů. Jeho život a romány vyvolávají celou řadu otázek a spekulací. Není proto divu, že o něm vzniklo množství knih a odborných článků – některé z nich právě v reakci na Freudovu esej. Některá tato díla budou v práci prezentována v její předposlední části, která se zabývá kritickou analýzou eseje.

Na začátku je důležité uvědomit si značnou komplikovanost úkolu, který před námi leží. Chceme osvětlit život (či dílčí aspekty života) člověka – což samo o sobě vyžaduje notnou dávku odvahy – přičemž k dispozici máme „pouze“ biografická data a rozsáhlé umělecké dílo, jehož interpretace je poměrně komplikovaná (co do kvality i kvantity). S ohledem na rozsah práce do ní musíme vstoupit s plným uvědoměním si těchto limitů a s respektem k člověku, kterým se zabýváme a o kterého nám jde především.

## 2. ŽIVOT JEDNOTLIVCE V PSYCHOLOGII

V první kapitole se budeme velice obecně a stručně zabírat tím, které psychologické disciplíny, či disciplíny s psychologií hraniční, lze použít při analýze života konkrétního jedince a uvedeme zde některé abstraktní principy, na kterých tyto disciplíny stojí. Konkrétně budeme rozebírat psychobiografii, psychologii umělecké literatury a psychoanalytickou literární vědu. Budeme tak činit především ve vztahu k budoucí analýze, tedy budeme brát na zřetel, že se zabýváme životem umělce-spisovatele. Z tohoto také vyplývá volba oněch konkrétních disciplín, které jsem pro popis zvolila.

Obecně můžeme říci, že jednotlivec se z vědecké psychologie v poslední době začal vytrácet. Z tohoto faktu vyplynula touha vytvořit psychologickou disciplínu, která by výzkumu osobnosti vrátila jeho původní „předmět“, tedy člověka. Schultz a kol. v knize *„Handbook of psychobiography“* apelují na potřebu podrobit zkoumání život jednotlivce jako takového; nikoli jedince jako součásti nějaké sociální skupiny, kategorie či jedince v nějaké konkrétní situaci. Úkolem psychologie by primárně mělo být porozumět člověku a jeho životu v řekněme čisté, esenciální podobě. Snaha o objektivizaci a co nejširší platnost vyzkoumaných dat odsunula tento primární úkol do pozadí. Ač počítá s jistou „individualitou“, přece jen nutně vede ke generalizaci, která je samozřejmě, snažíme-li se realizovat vědu o člověku na „exaktní“ úrovni, žádaná a nutná. Nelze ale, s odvoláváním se na možnou neetičnost, odstranit původní předmět našeho zkoumání a nahradit jej umělým, univerzálním „člověkem“, kterého podrobujeme výzkumu s cílem nalezení zákonitostí, které pak plošně použijeme na všechny lidské bytosti.

### 2.1. Psychobiografie

Psychobiografie je psychologická disciplína, jejímž hlavním cílem je porozumět jedinci, resp. jeho životu. Prostředkem k dosažení tohoto velice složitého cíle je buď psychologie jako taková (což je ale velmi široké spektrum



metod), nebo (častěji) konkrétní psychologická teorie, případně psychologický výzkum. Nejobecnějším cílem je tedy hledání smyslu (míněno jako smysl chování jedince) za pomoci psychologických teorií a výzkumů (Schultz et al., 2007).

V psychobiografii má být zdůrazněna jedinečnost každého člověka, bez ohledu na to, do jaké skupiny patří nebo kam je zařazován. Do jisté míry je její vznik reakcí na současné zaměření psychologie, která ztratila ze zřetele svůj prapůvodní cíl a předmět zkoumání, kterým je lidský jedinec v celé své složitosti, která nelze zjednodušit a zobecnit souborem zákonitostí, ale vyžaduje citlivý a individuální přístup ke každému jednotlivci. Je to vlastně případová studie, která vyzdvihuje neopakovatelnost a individualitu jedince. Má sloužit nejen k porozumění někomu jinému, ale jejím vyšším cílem je porozumět sobě skrze poznání druhého – vystoupit ze sebe samého a navrátit se k sobě s tím, co jsme se dozvěděli. To jsou také podle Schultze dva základní cíle psychobiografie: poznat druhé a poznat sebe sama (Schultz et al., 2007).

Není však, jak by se mohlo zdát, biografií obohacenou o psychologické poznatky. Čistá biografie má za úkol popisovat, naproti tomu psychobiografie nemá charakter deskriptivní, nýbrž explanativní. Nesnaží se o chronologické vyložení života osobnosti, hledá důvody, objasňuje smysl a navrácí výzkumu osobnosti jeho původní předmět – osobu (Schultz et al., 2007).

Psychobiografie by neměla být patografií, ač v minulosti docházelo k zaměňování těchto pojmů. Jejím cílem není určit diagnózu, což vede ke kategorizaci a nálepkování, ale pochopit člověka v jeho jedinečnosti. Zařazení do určité kategorie přidělením diagnózy, v sobě zahrnuje hodnotící prvek a představu o člověku jako o příslušníkovi dané kategorie. Tím se však stírají individuální rozdíly a člověk nám mizí ve škatulce, kde se stává jedním z mnoha, tedy stejným jako ostatní. Vztáhneme-li tuto myšlenku na oblast umění, zjistíme, že udělení diagnózy nám nepomůže objasnit smysl uměleckého díla jako takového, ani nevysvětlí, proč daný umělec tvořil právě to, co tvořil (Schultz et al., 2007).

Za první psychobiografii je považována Freudova „*Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*“ z roku 1910. To vede mnohé k představě, že psychobiografie je pouze psychoanalytická a freudiánská. Tak tomu ale není. Je pravda, že mnoho

vzniklých studií je psychoanalytických, ale neznamená to, že psychobiografie musí být aplikovanou psychoanalýzou. Naopak, v současné době se preferuje užití více přístupů k osobnosti, aby vznikl komplexní náhled a tedy co nejcelistvější výsledný obraz. Ten by neměl upozadovat ani kulturní, historický a sociální kontext, ve kterém osoba žila. Jako formující by se tedy nemělo brát jen nejužší okolí jedince, ale širší kontext doby, který má podle Schultze také klíčový význam (Schultz et al., 2007).

Co se týče psychobiografie umělců, jsou psychologové konfrontováni s nejednou složitou otázkou, v první řadě s tou, zda je k porozumění uměleckému dílu skutečně nutná psychologie. S touto otázkou souvisí další ohledně porozumění danému umělci a porozumění jeho dílu. Někteří zastávají názor, že tyto dvě aktivity (porozumění jedinci a porozumění dílu) by měly být ostře odděleny a nemělo by docházet k jejich směřování. Naproti tomu Schultz se domnívá, že tato teorie v případě umělců neobstává. Dokládá to na příkladu malíře Maxe Ernsta, který byl ve svých čtrnácti letech silně zasažen smrtí svého oblíbeného papouška. Ve stejný den, kdy papoušek zemřel, se narodila jeho sestra. Ve své fantazii si tyto dvě události spojil dohromady a obviňoval sestru ze smrti papouška. Zaměňoval ptáky a lidi a tato záměna se tak zafixovala, že se prosazovala v jeho malbách. Došlo to tak daleko, že se ztotožňoval s „Loplopem“ – jakýmsi ptačím tvorem – který je zobrazen na mnoha jeho obrazech. Díváme-li se na Ernstova díla bez znalosti jakýchkoli biografických dat a kontextu, můžeme je vnímat různě – jako krásná, poutavá a tak dál. Ale jsme-li obeznámeni s kontextem, pochopíme to, co vidíme mnohem víc do hloubky. Čili vnímáme stejné dílo, ale něco k němu přidáváme. V případě, že bychom se snažili oddělit umělce od jeho díla, bychom k takovému vhledu nikdy nemohli dospět (Schultz et al., 2007).

### 2.1.1. Psychoanalytický přístup k psychobiografii umělců

Za první psychobiografii je (jak už bylo řečeno) považována Freudova práce o Leonardu da Vinci. Psychoanalytický přístup má tedy jakousi psychobiografickou „tradici“ a dalo by se říci, že stále převládá (Schultz et al., 2007). Avšak tento fakt bychom mohli patrně přisoudit samotnému charakteru psychoanalýzy, zamyslíme-li se nad tím, jakým způsobem pracuje se sny. Podobný přístup se objevuje i při studiu umění, respektive umělců.

Umění má dvojitý obsah – manifestní (neboli povrchní), který je vyjádřen přímo, a latentní, skrytý, jež musí být interpretován. Tento latentní obsah umění je nevědomý a většinou se vztahuje k ranému dětství. Podržíme-li se přirovnání umění ke snům, můžeme říci, že stejně jako člověk obvykle nezná skutečný význam svých snů, umělci neznají skutečné významy svých děl (Schultz et al., 2007).

Základním předpokladem psychoanalytického přístupu tedy je, že povrchový obsah nám neříká nic o daném díle. Naopak je nutné se prostřednictvím interpretace dostat do hloubky díla – najít v díle implicitní prvky, které explicitně vyjádříme, interpretujeme. Hledají se skryté souvislosti, skrývané prvky, které, ač se zdají náhodně použité, vždycky odkazují k nevědomým motivům či představám. Cílem psychoanalytického přístupu k umění a životu umělců je najít skrytý význam symbolů (Schultz et al., 2007).

Schultz uvádí konkrétní aplikaci psychoanalytického přístupu na případ Sylvie Plath, jejímž životem se zabývá. Sylvii otec zemřel, když byla ještě dítě. Na tuto ztrátu reagovalo její Id tak, že odmítlo vzdát se svého prvního milovaného objektu, a tak byl tento znovu vytvořen uvnitř Já a stal se částí Sylvie. Tento zvnitřněný objekt byl Sylvii milován a zároveň nenáviděn za to, že ji opustil. Z toho Schultz vyvodil, že její sebevražedné pokusy byly spíše pokusy vražednými – snažila se zahubit nenáviděný objekt. Ten byl ovšem součástí jí samotné. Motivy vraždy se objevují i v jejích básních. Zvláště pak v těch, kde vystupuje otcovská figura. Schultz se domnívá, že přenesením této vraždy do svého umění, se Sylvia chtěla udržet naživu. Nakonec však touha zahubit onen

objekt, který byl její součástí, vyhrála a ona spáchala sebevraždu (Schultz et al., 2007).

### **2.1.2. Narativní přístup k psychobiografii umělců**

Narativní přístup k psychobiografii nahlíží na život jednotlivce jako na příběh. Naše identita je vyjádřena prostřednictvím tohoto příběhu, za použití scénářů. Při narativním přístupu si všímáme toho, jakou posloupnost mají jednotlivé příběhy, jak ovlivňují zkušenost a jak přispívají sebe-naplnění nebo sebeurčení (Schultz et al., 2007).

Na rozdíl od psychoanalytického přístupu prezentovaného výše, narativní přístup pracuje s řečnickou vnější stránkou umění (hlavně ve srovnání s přístupem psychoanalytickým). Nesnaží se najít pod povrchem skrytý obsah, ale sleduje to, jak na povrchu vyvstávají předem dané vzorce či schémata, a zda se opakují. Je důležité říci, že narativní přístup se nesnaží zjistit, proč se tato schémata opakují – pracuje vždy s vnější strukturou, v níž objevuje vzorce, vnitřní postavy, opakující se metafory a posloupnost či scény příběhu (Schultz et al., 2007).

Mluvíme-li o psychobiografii umělců, je z hlediska narativního přístupu cílem objevit životní scénář (nebo scénáře, případně i jeden důležitý moment), najít prototypní scény a jejich výskyt v konkrétních dílech daných umělců. Zastánci tohoto přístupu přitom vycházejí z předpokladu, že např. spisovatel do svých děl umísťuje důležité aspekty vlastního života. Existuje-li nějaký významný zážitek v umělcově životě, předpokládá se, že bude rekapitulován v jeho tvorbě. Zároveň je kolem tohoto silného zážitku mimo tvorby organizován i život tohoto člověka. Důležitost se přitom přikládá scénám, kdy se nějaká potenciálně dobrá situace stává špatnou, či naopak. Jako konkrétní případ Schultz uvádí případ skotského dramatika J. M. Barrieho (Schultz et al., 2007).

### **2.1.3. Jiné přístupy k psychobiografii umělců**

Psychobiografii umělce lze organizovat i odlišnými způsoby, než bylo zmíněno výše, a to kombinací synchronní a diachronní analýzy. Schultz uvádí

příklad na hudební tvorbě Elvise Presleyho. Jednou analyzujeme jednotlivé dílo, v tomto případě píseň, a následně pátráme po dalších vzniklých zhruba ve stejné době a zjišťujeme, zda se v nich objevuje podobný motiv, či zda mohou být vyjádřením stejného konfliktu. To je **analýza diachronní**, tedy „časová“. Nebere v úvahu všechnu tvorbu daného umělce, ale zabývá se konkrétním časovým údobím, které se většinou vztahuje k nějakému zvláštnímu dílu tohoto umělce (Schultz et al., 2007).

**Synchronní analýza** naproti tomu nespojuje události z hlediska času, ale z hlediska psychologických souvislostí konkrétních událostí. Jinými slovy synchronní analýza se nezabývá sousledností v čase, vývojem, ale vnitřní souvislostí mezi událostmi. Plného porozumění lze dosáhnout prostřednictvím kombinace obou druhů analýzy, kdy máme nahlížet na danou událost (či dílo) jako na poslední část dlouhodobé série různých událostí, které tvoří život daného člověka, a zároveň máme prohledávat ony předcházející události ve snaze nalézt opakující se témata (Schultz et al., 2007).

Na umělcův život a jeho tvorbu můžeme nahlížet také z hlediska **funkcionalistického** (angl. *Functionalist tack*). Ten se ptá, co umělec získává ze svého umění, jakou roli v jeho životě hraje a jakým způsobem umělci pomáhá s řešením konfliktů či útekem od nich. Schultz zdůrazňuje, že většina lidí má tendenci vidět umění jako terapeutické, ale podle něj tomu tak není, alespoň ne vždycky. Umění má podle něj terapeutický potenciál jenom v případě, kdy je používáno teleologicky (účelně). Většina umělců nevnímá svoje umění primárně jako cestu k pochopení sebe sama, avšak v některých případech může být prostředkem k „propracování“ či překonání nějaké životní události. Měli bychom se tedy vždy ptát, jakou „funkci“ má umění v životě daného člověka, zda je pro něj druhem útěku od životní reality nebo představuje „nápravu“ apod. (Schultz et al., 2007).

## 2.2. Psychologie umělecké literatury

V případě Dostojevského se nemusíme omezovat pouze na psychobiografii jako takovou. Poslouží nám i psychologie umění, resp. psychologie umělecké literatury, která se zabývá uměleckým literárním textem v širším slova smyslu. Rozdíl oproti psychobiografii spočívá v tom, že psychobiografie se zabývá životem jedince, který se snaží pochopit pomocí psychologických prostředků; psychologie umělecké literatury analyzuje text a z této analýzy vyvozuje určité psychické jevy. Osobnost autora ale není jediným cílem psychologie umělecké literatury, jako je tomu u psychobiografie.

Viewegh označil jako obecné cíle psychologického výzkumu umění tyto (Viewegh, 1999):

- a) Objasnit estetické a jiné složky umění
- b) Objasnit prostřednictvím umění určité psychické jevy:
  - autor
  - tvůrčí proces
  - struktura díla (volba určitého materiálu, způsob výstavby, volba uměleckých prostředků...)
  - percepce díla
  - kulturně sociální vliv díla

Viewegh poukazuje na nutnost interdisciplinární spolupráce. Chceme-li porozumět umění, není možné se uzavřít vůči ostatním oborům, právě naopak by se psychologové měli otevřít spolupráci s filozofy, literárními vědci, jazykovědci atd. Nutné je také přijmout historizující hledisko a zkoumaný problém nazírat skrze něj, protože minulé nám mnohdy dokáže velmi dobře osvětlit současné a budoucí (Viewegh, 1999).

Počátky moderní psychologie umění jsou spojeny s francouzským literárněvědným pozitivismem a tzv. analytickou metodou v literární vědě, kterou zpracovali Taine a Hennequine. V této době, tj. ve 2. polovině 19. století tedy

začaly snahy o ustavení psychologie umělecké literatury jako samostatné disciplíny (Viewegh, 1999).

Viewegh popisuje i důležitost psychoanalýzy pro rozvoj psychologie umělecké literatury. Její provázanost s psychoanalýzou byla tak velká, že se v počátku dokonce objevovaly termíny jako „psychoanalýza umění“ místo „psychologie umění“. Ačkoli Freud se velmi zabíral otázkami umění a umělecké tvorby, nikdy explicitně nezformuloval samostatnou teorii fantazie jako klíčového procesu umělecké tvorby. Nicméně byl takovýto výklad podán v souvislosti s neurotickým vývojem a s procesem umělecké tvorby (Viewegh, 1999).

S uměleckou tvorbou souvisí obranný mechanismus **sublimace**, který se vyznačuje tím, že sexuální tendence se vzdává svého cíle ve prospěch cíle sociálního, jež může s tímto cílem geneticky souviset, ale nelze ho již označit jako sexuální. Slouží v podstatě k ochraně ega před konfliktními požadavky Id a Superega tím, že získává kontrolu nad situací. Tento mechanismus funguje i ve fantazii, která dle Freuda spojuje prožitkově dítě a dospělého. Dětská fantazie se odráží ve hře. Dítě plně rozeznává odlišnost reálného světa a světa her. Podstatou jakékoli hry je přání, které u dítěte zůstává odhaleno, stejně jako hra. Nároky na dospělého však zahrnují jednání v reálném světě a proto dospělý, který si nemůže hrát, fantazíruje. Tyto fantazijní obrazy vycházejí z reálných prožitků člověka a vzhledem k tomu, že přání dospělých jsou buď ctižádostivá, nebo erotická, tak je skrývá nebo dochází k jejich potlačení. Fantazie má pak funkci přivádění přání k jistému druhu uspokojení (Freud, 1924 in Viewegh, 1999).

Umělec má dle Freuda větší schopnost sublimace než ostatní lidé a jeho fantazie může být analyzována skrze umělecké dílo. Silný momentální zážitek u umělce vyvolává staré zážitky (většinou z dětství), které tvoří obsah fantazie a mají vliv na uměleckou tvorbu z hlediska volby tématu, způsobu zpracování apod. Fantazie představuje surovinu pro tvorbu, protože její obsahy jsou přetvářeny v situace, které jsou později dosazeny do uměleckých děl (Viewegh, 1999).

Podle Freuda má umělec velký sklon k neurotickému vývoji, který však díky zesílené schopnosti sublimace není takový, jako běžný neurotický vývoj, protože umění jedinci zprostředkovává návrat k realitě a splnění přání, jež jsou

buď neuspokojená, nebo potlačena. Freud soudí, že umělec má schopnost své denní sny zbavit osobních obsahů, které by mohly lidi odpudit a tím je zpřístupnit ostatním, a dokáže je zároveň i zmírnit, aby pak nebyl patrný jejich původ. Umělec má zároveň schopnost pracovat se svým fantazijním materiálem tak, že ho ztvárňuje a on se tak stává obrazem jeho představ. S tímto ztvárněním je pro umělce spojena slast, která (alespoň přechodně) převáží nebo zruší vytěsnění (Freud, 1969, in Viewegh, 1999).

Umění je chápáno jako duševní hygiena, protože vyrovnává disharmonii, vznikající mezi kulturně civilizačním vývojem a individuálním vývojem (psychosexuálním). Čtenář údajně prochází při čtení díla stejnými fázemi, jako autor při tvorbě tohoto díla a dosahuje tudíž stejného uspokojení. Umělec na sobě nese bolest ostatních a vyrovnává se s ní tvorbou, která po předání ostatním (publiku), jež se s ní podvědomě ztotožní, tuto bolest zahubí. (Pinkava, 1967, in Viewegh, 1999) Jedná se prakticky o jistý druh identifikace s umělcem (Viewegh, 1999).

Umění v sobě zahrnuje jisté **latentní obsahy**, které jsou odlišné od vnějších významů a jsou přístupné pouze podvědomí. Uspokojení, které autor i čtenář zažívají, potom vychází z uvolnění napětí mezi Nadjá a Já, z překonání kontroly Nadjá. Id se nejčastěji projevuje symbolicky, což lze pozorovat především ve snu, ale i v uměleckých projevech. K umění se tedy v psychoanalýze přistupuje podobně jako k obsahu snů a jejich symbolice. Klíčem k „rozluštění“ uměleckého díla je tedy znalost významu symbolů (Pinkava, 1967, in Viewegh, 1999).

Viewegh však psychoanalytický přístup odmítá. Tvrdí, že umělecké dílo nestojí pouze na psychologických faktorech, ale i na estetických, stylistických, kulturních, sociálně-historických... Patologické faktory by měly být identifikovány jako součást díla (pokud jsou přítomny), avšak nelze je interpretovat samostatně jako určující, nýbrž v kontextu celého díla a musí být dávány do vztahu k dílu jako celku a době vzniku díla (z hlediska sociálně-historického i individuálního). Estetická stránka umění tedy není v centru zájmu psychoanalýzy. Ta uvažuje o uměleckém díle pouze jako o předmětu analýzy a dochází tedy k psychologickému redukcionismu (Viewegh, 1999).



Největší slabinou psychoanalýzy (nejen) při zkoumání umění, je automatické násilné aplikování teorie na dílo, což vede k nebezpečí zkreslení díla v pohledu dané teorie. Freudův postup (jak uvidíme později) vychází z biologického determinismu, který je v souladu s psychoanalytickou teorií a je příčinou hledání „jednoduchých“ kauzálních příčin. Další faktory, jako jsou sociální, kulturní, historické..., tudíž nejsou brány v potaz (Viewegh, 1999).

Přes kritiku, kterou psychoanalýza za svůj pohled na umění a uměleckou tvorbu sklídila, je její přínos pro výzkum umění v psychologii nepopíratelný. Freud odhalil umění jako prostředek a výraz dynamiky psychického života člověka. Promítá neutuchající boj a napětí mezi vnitřními nevědomými silami a tlaky vnějšího světa (Hauser, 1978 in Viewegh, 1999).

### 2.3. Psychoanalytická literární věda

Z psychoanalytického výzkumu umění, resp. literatury se dokonce oddělila svébytná disciplína, která se nazývá **psychoanalytická literární věda**. Jedná se spíše o disciplínu literární, která však při svých rozborech textu využívá poznatky psychoanalýzy. Zaměřuje se především na postavy, které jsou chápány jako sémantické (významové) celky, a na symboly, podobenství, ambivalence, motivy apod. Tyto jazykové projevy jsou totiž pod vlivem nevědomí, které se jejich prostřednictvím prosazuje, ale ne ve vztahu k realitě, ale k imaginaci. Ve vztahu k autorovi ale nemůže být jeho text chápán jako projektivní test; jinými slovy z analýzy textu není možné vyvozovat závěry vztahující se přímo k autorovi – symptom literární postavy nemůže být samovolně přenášený na autora, není-li výskyt symptomu potvrzen u něj samotného. Psychoanalytická literární věda se zabývá zejména tím, jak autor používá jemu blízký motiv v textu, jak s ním pracuje, nikoli tím, co tento motiv vypovídá o něm samotném (z důvodu nevědeckosti takového postupu). Pokud bychom chtěli text rozluštit jako projekci autora, museli bychom mít k dispozici jeho volné asociace k textu (Exner, 2009).

V textu rozlišuje psychoanalytická literární věda strukturu **manifestní a latentní**; ty tvoří analogii bdělé řeči (manifestní) a snové práci (latentní).

Interpretace se vždy zaobírá latentní strukturou, tedy určitými nejednoznačnostmi, ve kterých se skrývá smysl, a ty převádí do manifestní podoby. Uměleckou práci tak nelze brát zcela jako umělecký vědomý záměr, protože vychází vždy z hlubších osobnostních struktur (tedy ze struktur vývojově nižších). **Vědomé a nevědomé vlivy** působí zároveň a nelze tak najít čistě nevědomý, resp. vědomím nedeformovaný motiv, protože při práci neustále podléhají vzájemným tlakům (Exner, 2009).

Exner zdůrazňuje, že literární postavy je nutné vnímat jako součást struktury díla a jako podřízené autorovu záměru. Základ tvůrčího procesu je v podprahových fantazijních kombinacích a v autorském kalkulu. Nejedná se pouze o kombinaci stavebních jednotek textu, jako jsou postavy, metafory, děje..., ale musíme počítat i s autorskou prací s daným materiálem, s autorským kalkulem, který vede nutně k izolaci určitého materiálu, odstranění nebo nahrazení částí atd. Tyto 2 základy tvůrčího procesu lze chápat jako výraz jednotlivých sfér osobnosti – spontánní psaní (z větší části nevědomé fantazie) odpovídá Id a autorský kalkul odpovídá Egu. Dílo tedy nemůže být projekcí neurózy na základě charakteristik jednotlivých postav, byť se jeví „abnormálně“. Freud sám dává umění, respektive uměleckou tvorbu, do protikladu k neuróze, protože neuróza představuje neproduktivní a devalvovaný život, kdežto umělecká tvorba je synonymem produktivní existence (Exner, 2009).

Psychoanalytickou literární vědu nelze chápat jako čistě literární nebo čistě psychologickou, protože literární dílo jako celek zahrnuje sociální, narativní, umělecké a další vlivy. Exner proto teoreticky vychází z pojetí psychoanalýzy literární formy, která analyzuje umělecký (fiktivní) písemný projev (Exner, 2009).

V současné době je literární forma pojímána holisticky, tedy z hlediska tvarové, komunikační a apelativní struktury; formu má nejen jazyk (označující), ale i obsah, význam (označované). Zde je zaznamenán určitý posun od Freuda, který chápal formu jako tzv. předběžnou slast, která vede ke slasti konečné, ta je dána obsahem. Freud tedy uměle odděluje formu od obsahu. Současná psychoanalýza literární formy tyto dvě roviny ostře neodděluje, naopak je chápe jako vnější formu (stylistika, povrchová struktura) a vnitřní formu textu (styl,

hloubková struktura). Exner toto metaforicky přirovnává k „řečové pokožce“ a „řečovému tělu“. K první formě patří např. syntax, kompozice; k druhé symbolická rovina textu, dějová struktury apod. (Exner, 2009)

Na závěr je potřeba říci, že zkoumání psychoanalytické literární vědy je přece jen těžko pojetelné pro člověka bez vzdělání v oblasti literární vědy. Avšak ve smyslu možného způsobu nazírání na literární dílo (a prostřednictvím něj i na osobnost autora), pro nás může být určitým obohacením i tento velmi stručný a jistě zjednodušený náhled.

### 3. BIOGRAFIE DOSTOJEVSKÉHO

Ještě před tím, než se pustíme do samotné analýzy, je nutné alespoň ve stručnosti uvést nejdůležitější biografická data Dostojevského. Jednak proto, že je nutné znát „materiál“, ke kterému se naše úvahy vztahují (tj. život Dostojevského) a také proto, že pro nás pak bude srozumitelnější Freudova stať, kterou se budu zabírat v následující kapitole. Biografická data jsem vybírala tak, aby se co možná nejvíce vztahovala k životním etapám, které zmiňuje Freud, a se zdůrazněním momentů, jež mohly mít z psychologického hlediska na Dostojevského největší dopad. Neuvádím proto detaily ohledně jeho literární dráhy, ohlasů na jeho tvorbu apod. Biografická data jsem čerpala převážně z knihy literárního historika R. Pytlíka *F. M. Dostojevskij, život a dílo*.

K úplnému porozumění by bylo zajisté třeba zabírat se biografií Dostojevského do hloubky, a ani v tom případě by se naše úvahy zřejmě nedostaly dál, než na úroveň domněnek či spekulací. I tyto domněnky však mají bezpochyby svou hodnotu a můžou podnítit další úvahy.

V druhé části se budu zabývat Dostojevského dílem, které pro nás je stejně významné jako samotná biografická data. Platí totéž, co v případě biografie – v rámci této práce je nelze vyčerpávajícím způsobem popsat a analyzovat. Pokusím se proto o podrobnější seznámení se alespoň s vybranými díly.

#### 3.1. Život F. M. D.

Fjodor Michajlovič Dostojevskij se narodil 28. 10. 1821 v Moskvě, ale celý jeho život – především život literární – je spojen s Petrohradem. Narodil se do rodiny lékaře, podle všeho velmi krutého a nelítostného patriarchy. Rodina byla početná – Dostojevskij byl z 8 dětí, přičemž nejbližší vztah měl s bratrem Michailem, se kterým i spolupracoval v rámci své literární tvorby při vydávání časopisu *Vremja* a později časopisu *Epocha*. Podle všeho měl velice dobrý vztah se svou matkou, ta však ve Fjodorových šestnácti letech zemřela. Později (v

osmnácti letech) tragicky umírá otec – oficiálně na mrtvici, ale údajně byl zavražděn svými nevolníky při potyčce (Pytlík, 2008).

Dostojevskij byl velmi aktivní a vyjadřoval se k politickému a společenskému dění. Byl členem kroužku tzv. Petraševců (Petraševskij byl utopický socialista, který hlásal revoluční myšlenky), spolku, který vystupoval proti carovi. Jeho účast u Petraševského byla ale podle všeho spíše výsledkem jeho intelektuální zvědavosti a touhy po sdílení některých názorů. Nedá se tedy říci, že by byl hlasatelem revoluce, tak jak je běžně chápána. Vnímал nutnost změny ve společnosti, tato změna však podle něj měla vycházet z vnitřní proměny jednotlivce, nikoli z nějakého vnějšího převratu, který by měl radikální revoluční podobu. Nejvíce se ho, jako autora, dotýkala carská cenzura, která byla také zřejmě hlavním důvodem jeho styku s Petraševci (Pytlík, 2008).

Členové spolku Petraševců byli v roce 1849 odsouzeni k trestu smrti. Dostojevskij byl podle všeho, vzhledem k vysokému intelektu, považován za mozek celé skupiny a měl za to zaplatit životem. Z trestu smrti nakonec těsně před popravou sešlo (všem byla carem udělena milost) a Dostojevskij měl místo toho vykonat desetiletý trest ve vyhnanství na Sibíři, přičemž součástí trestu bylo i zbavení šlechtického titulu. Tato životní etapa ho zcela jistě poznamenala na zbytek života a nepřispěla ani, prý už tak, chatrnému zdraví. Zde také, podle některých zdrojů, začal trpět epilepsií (Pytlík, 2008).

Trest vykonával 4 roky v káznici, poté ve vojenské službě. Jeho silná touha psát ho však táhla zpět do Ruska, kde jedině byl schopen psaní realizovat. Snažil se proto všemožnými silami prostřednictvím svých známých najít omilostnění u cara. V roce 1854 zemřel car Nikolaj I a Dostojevskému svítla naděje, že nový car nechá vyhlásit amnestii. Jeho pokusy o návrat se však nějakou dobu nesesetkávaly s odezvou. Až po nějaké době dostal svolení (hlavně vzhledem ke špatnému zdravotnímu stavu) se do Ruska vrátit; nesměl se však usídlit v Moskvě ani v Petrohradě (Pytlík, 2008).

V té době už byl ženatý se svou první ženou, vdovou, Marií Dmitrijevnu, která měla souběžně s Dostojevským mladého milence a svému manželovi dávala najevo pohrdání, které pramenilo z jeho postavení bývalého vězně. V tomto

sňatku také Fjodor Michajlovič vyženil nevlastního syna. Po přesídlení ze Sibíře do Ruska Marie Dmitrijeva onemocněla (Pytlík, 2008).

Dostojevskij tedy po téměř 10 letech ve vyhnanství měl možnost publikovat. Jeho snahy však ve většině případů vyšly vniveč. Město Tver, kde žil po návratu do Ruska, nebylo kulturně bohaté a Dostojevskij zde neměl dostatečné podněty k tvorbě ani nikoho, s kým by mohl o literárních záležitostech diskutovat. Uchýlil se tedy k dalšímu ponižujícímu kroku – napsat dopis carovi a žádat jej o to, aby se mohl vrátit do Petrohradu. V tomto dopise je plně vyjádřena loajalita carovi a Dostojevskému byl tento krok velmi často vyčítán a hledělo se na něj jako na podrobení se carské moci a vzdání se boje za svobodu. Avšak je nutno jej posuzovat v dané situaci spíše jako nutnost. Bez tohoto ponížení by pravděpodobně nikdy nenapsal svá největší díla a byl by tudíž zapomenut jako autor několika Petrohradských povídek (Pytlík, 2008).

Dalším kritickým mezníkem byl rok 1864, kdy zemřela po dlouhé nemoci jeho první žena Marie Dmitrijeva a zanedlouho i jeho bratr Michail. Pro Dostojevského to znamenalo nejen velkou osobní ztrátu, ale také (v případě bratra Michaila) velké finanční problémy. Jeho bratr totiž obstarával veškeré finanční a administrativní záležitosti týkající se časopisu, který společně vydávali, aby tak dal Dostojevskému prostor soustředit se pouze na tvorbu. Po jeho smrti se zoufalý Dostojevskij topil v dlužích (Pytlík, 2008).

V této době se také zhoršuje jeho zdravotní stav, kterému nesvědčí chladné petrohradské podnebí. Stupňují se i epileptické záchvaty. Neměl v té době nikoho, na koho se obrátit, snad jen posledního věrného přítele Vrangelova, kterému v té době napsal: *„Zůstal jsem tedy sám a padla na mě hrůza... Předě mnou je studené, osamělé stáří – a má padoucnice. – Ó příteli, ochotně bych šel znovu do káznice a strávil tam stejnou dobu, jen abych splatil dluhy a pocítil se opět svobodným! ...“* (Dopisy, 138 in Pytlík, 2008, s. 66)

Po krátkém období, které strávil se svou milenkou Apollinarií v Evropě, kde podlehl hráčské vášni a ztratil všechny peníze, přišel s námětem románu *„Zločin a trest“*. Tento námět mu poskytl od moskevského nakladatele prostředky na návrat domů i na zaplacení dluhů v Německu. Román upoutal nejen svým

tématem – v té době velmi žádanou hrozbou mladé generaci a varováním proti individualismu – ale také nevídaným propracováním psychologie postav. Román vycházel na pokračování a setkával se s problémy s cenzurou. Devětačtyřicetiletý Dostojevskij se v té době znovu oženil a to se stenotypistkou – devatenáctiletou – Annou Grigorjevnu Snitkinovou. Z tohoto sňatku měl 4 děti (Pytlík, 2008).

Finanční situace Dostojevského však i přes slávu získanou románem „*Zločin a trest*“ nebyla dobrá. S Annou Grigorjevnu se proto rozhodli utéct do Evropy, kde nakonec (nedobrovolně) strávili víc než 4 roky. V případě návratu do Ruska by totiž Dostojevskému hrozilo uvěznění věřiteli. Usadili se proto trvale v Ženevě. Dostojevskij však toužil po návratu do Ruska, aby mohl dále tvořit (Pytlík, 2008).

Jeho život provádělo několik krátkých epizod hráčství, které byly vždy spojeny s pobytem v Evropě. Hráčská vášeň jej přepadla (jak již bylo řečeno výše) při návštěvě Evropy s milenkou Apolinárií a později při pobytu v Evropě se svou druhou ženou. Dostojevskij sám se k tomuto tématu vyjadřuje skrze novelu *Hráč*, kterou stručně rozebereme dále v této kapitole.

Po návratu do Ruska se vrátil i na místa svého dětství do Tulské gubernie, která použil i ve svém největším románu „*Bratři Karamazovi*“, který vyšel o pár let později (Pytlík, 2008).

Fjodor Michajlovič Dostojevskij zemřel 28. ledna 1881 v Petrohradě na rozedmu plic se záchvatem padoucnice (Pytlík, 2008).

### **3.2. Dílo F. M. D.**

Je nutné, abychom se na tomto místě detailněji zastavili i u některých děl Dostojevského a pro potřeby práce je rozebrali. Nelze rozebírat všechna díla, ale je nezbytné prezentovat zde alespoň ta, o kterých se ještě budeme zmiňovat později a tím doplnit Freudovu stať, která se jim v této míře nevěnuje. Proto tu stručně rozebereme novelu „*Hráč*“ z roku 1866 a vrcholný román Dostojevského „*Bratři Karamazovi*“ z roku 1880 (o kterém budeme podrobněji hovořit v předposlední kapitole).

Nejprve obecně k tvorbě F. M. Dostojevského.

Dostojevskij začínal psát v době literárního realismu a naturalismu. Pro toto literární období je typická sociální tematika děl; často jsou vykreslovány extrémní životní podmínky hrdinů, akcentuje se soucit, solidarita a postavy jsou vykreslovány reálně, pokud možno objektivně. Sociální tematika se objevuje i u Dostojevského – zvláště v počátcích jeho tvorby (prvotina „*Chudí lidé*“). Později se však uchyluje k odlišnému vykreslení člověka, které bychom nazvali existenciálním. Člověk v jeho podání už není popisován jako výkvět prostředí, ze kterého přichází, jako příslušník určité sociální vrstvy či skupiny, je popisován jako osobnost, která je jedinečná i se svými problémy. Sociální tematika v jeho dílech zůstává, ale rozšiřuje se o hlubší pohled do nitra člověka (Kautman, 2004).

Hrdina již není idealizován jako oběť prostředí. Nedělí postavy na dobré a špatné. Naopak zdůrazňuje, že nejen ti, pocházející ze „špatného prostředí“, jsou negativně ovlivněni, ale i jejich utiskovatelé jsou určitým způsobem deformováni. Jeho pohled tedy není tak černobílý a kategorický jako pohled jeho současníků (Kautman, 2004).

Co ale Dostojevského skutečně oddělilo od naturální školy své doby, byla determinovanost lidského jednání. Dostojevskij neudává jako skutečnou příčinu osudu svých postav jejich těžké životní podmínky. Postavy, které končí tragicky, jsou často ve svém životě zabezpečené a v podstatě šťastné. Co je tedy vede k jejich jednání, když ne jejich svízelná sociální situace? Je to jakési nepojmenované nutkání, nutnost, vycházející ne z okolností, ale z nich samotných. Dostojevskij dává sociální problematice existenciální rozměr, který jej nadobro oddělil od ruských naturalistů (Kautman, 2004).

Tento pohled na člověka se velmi prolíná s pohledem Freuda. Dostojevskij je často označován jako autor-psycholog, který „objevil“ nevědomé a postavil jej naroveň vědomému. Ony pohnutky, které člověka vedou k určitému jednání, nejsou podle něj funkcí prostředí a reality, ale vycházejí podle Dostojevského z nitra člověka, doslova z jeho hlubin. Vytvořil ve svém díle tedy jakousi implicitní „teorii“ o nevědomí. O tom vypovídá i jeho údajný citát: „*V rohu map*



*z 15. století bývá prázdný prostor bez tvaru a jména, kde jsou napsána tři slova: hic sunt leones. Onen temný kout je i v člověku. Vášně obcházejí a bouří kdesi v nás, a v tomto temném prostoru duše lze oprávněně říci: zde jsou lvi.“*

### **3.2.1. Hráč**

Toto dílo vznikalo v době finanční tísně. Dostojevskij byl zadlužen a novelu přislíbil vydavateli Stellovskému výměnou za finanční výpomoc (Pytlík, 2008).

Při psaní čerpal ze svých vlastních zkušeností z německého Wiesbadenu a Badenu, kde strávil v hernách mnoho času při své pobytu v Evropě. Chtěl zobrazit chování a osud Rusů, kteří se ocitli mimo svou vlast. Ruský člověk je podle Dostojevského člověkem přírodním, kdežto „Západ“ představuje civilizaci. Tento přírodní člověk, jež lpí na tradici, je uprostřed civilizované Evropy vytrhnut ze svého prostředí a jeho spjatost s přírodou náhle mizí, má touhu riskovat a vyhrát. Dostojevskij však neprezentoval v Hráči pouze Rusy, ale i obecnou lidskou touhu po penězích a moci, které chtějí lidé získávat bez námahy, pomocí nevysvětlitelné náhody (Pytlík, 2008).

Paralelu ke hře tvoří láska i samotný život. Ve hře stejně jako v lásce se střídají úspěchy a neúspěchy, výhry a prohry a to může působit člověku rozkoš. Hra připomíná svou náhodností rytmus reálného života a tím se pro hráče stává přitažlivou. Stejně jako v životě, i ve hře se hráči snaží najít onen tajemný mechanismus fungování, onen princip, který hře velí, ale stávají se pouze otroky své závislosti (Pytlík, 2008).

Děj se mimo hloubkové analýzy různých typů hráčů zabývá milostným vztahem hlavního hrdiny a jeho krásné milenky Poliny. Tento příběh byl pravděpodobně (stejně jako celá novela) čerpán z jeho vlastního vztahu k Apollinarii Suslovové. Představuje vztah dvou lidí, kteří se přitahují, ale nedokážou spolu být, nerozumějí si a jejich vztah, mimo přitažlivosti, postrádá souznění. Hráčství a milostný vztah tedy tvoří analogii, která v důsledku nutně vede k prohře. Hra je metaforou skutečného života a lásky (Pytlík, 2008).

### 3.2.2. Bratři Karamazovi

Postupme dále k poslednímu a vrcholnému dílu Dostojevského – „*Bratři Karamazovi*“. V této části uvedu pouze zevrubně děj. Podrobnější rozbor bude prezentován v předposlední kapitole, kde se budeme zabývat kritickou analýzou textu „*Dostojevský a otcovražda*“.

Román byl původně zamýšlen pod názvem „*Ateismus*“, ale ten byl později změněn. Hlavní otázka, se kterou Dostojevskij konfrontuje čtenáře i sám sebe, je existence Boží – ta je ústředním tématem románu a průsečíkem dějových linií. Tématem románu je potom rozpad rodiny, který odráží společenskou a mravní krizi celého národa a je tedy otázkou víry, náboženství (Pytlík, 2008).

Děj románu se odehrává v Tulské gubernii. Nejprve je čtenář stručně seznámen s rodinnou historií Karamazových. Otec Fjodor Pavlovič je vylíčen jako nízký šašek, který nevychoval ani jednoho ze svých synů. Nejstarší Dmitrij byl vychován sluhou Grigorijem a jeho ženou, zatímco jeho otec se oddával opilství a smilstvu. Dva mladší synové Ivan a Alexej byli vychováni příbuznými. Stane se však, že se všichni setkávají opět v rodném městečku. Vnější linie se točí kolem sporu o peníze mezi Dmitrijem a „starým“ Fjodorem. Tento spor je ještě podpořen milostnou rivalitou, protože oba (syn i otec) touží po Grušeňce, místní prostopášnici.

Další linií, která hraje v knize důležitou roli, je situace okolo Kateřiny Ivanovny. S ní se měl původně oženit Dmitrij, který však vzplanul pro Grušeňku a chce tudíž Kateřinu Ivanovnu opustit.

V průběhu děje se postupně seznamujeme se všemi třemi bratry a vztahy mezi nimi. Jako hlavní postava je už od začátku prezentován nejmladší z bratrů, Aljoša, který je v knize líčen jako ideál, jako krásný, čistý člověk. Hlavní zápletkou je vražda Fjodora Pavloviče, ke které se schyluje od počátku knihy. Ačkoli vraždu spáchal nemanželský syn a lokaj Fjodora Pavloviče Smerďakov v době, kdy předstíral epileptický záchvat, je z ní obviněn nejstarší syn Dmitrij, proti kterému mluví četné důkazy.

Dostojevskij pracuje s motivy rozdvojení, které vidíme jak v nitru jednotlivce, tak v protikladech postav. Dostojevskij sám toto rozdvojení považoval za typicky lidský rys. Byl toho názoru, že abnormality, či extrémní situace (vraždy, sebevraždy), které ve svých dílech popisuje, jsou mnohem častější, než si myslíme, pouze si jich nevšímáme. To, co je podle jiných výjimečné a extrémní, je pro Dostojevského podstatou skutečnosti. (Pytlík, 2008)

Jednotlivé charaktery vyjadřují konkrétní typy ruských lidí. „Starý“ Karamazov je živočišně smyslný, nízký a oplzlý, první syn Dmitrij představuje vášeň a prudkost, druhý syn Ivan rozumářství a cynismus. Z této linie vypadává třetí syn Alexej, který je ztělesněním ideálního, krásného a dobrého člověka – podobně jako kníže Myškin v románu Idiot (Pytlík, 2008).

## 4. „DOSTOJEVSKÝ A OTCOVRAŽDA“

V této, zásadní, části práce, se budu podrobně zabývat Freudovým textem „*Dostojevský a otcovražda*“ (v originále *Dostoewski und die Vätertötung*; dále jen „*Otcovražda*“) z roku 1928 (In Sebrané spisy 14, s. 309-326). Při analýze si budu pomáhat i dalšími pracemi Freuda, o které se budu opírat při vysvětlování některých mechanismů či jevů, jež jsou v textu prezentovány. Bude to zejména práce „*Já a Ono*“ z roku 1923 (In Sebrané spisy 13, s. 189-229) a „*Ekonomický problém masochismu*“ z roku 1924 (tamtéž, s. 295-306).

### 4.1. Rozbor textu

Freud svou analýzu začíná rozlišením 4 částí v osobnosti Dostojevského – básníka, neurotika, etika a hříšníka (*Otcovražda*, 1928).

Důvod, proč rozlišuje právě tyto části Dostojevského osobnosti, však neuvádí. Hovoří pouze o „bohatosti“ Dostojevského osobnosti, ze které je vyčlenil. Hned na počátku tak vyvstává otázka, z jakého důvodu volil zrovna toto rozdělení, které navíc působí zdánlivě nelogicky či protichůdně; jako by byly jednotlivé složky Dostojevského osobnosti k sobě v protikladu – básník protikladem k neurotikovi a etik k hříšníkovi. Můžeme předpokládat, že ho k tomuto konkrétnímu rozdělení vedla biografická data, ze kterých čerpal; lepší vysvětlení tohoto počínu nám snad nabídne další text.

O **básníkovi** v Dostojevském nelze podle Freuda pochybovat. Jedná se o jednoho z největších velikánů světové literatury – jak ukazuje zejména jeho vrcholný román *Bratři Karamazovi* (z něhož Freud cení zvláště vysoko příběh velkého inkvizitora, který považuje za jeden z největších literárních výkonů) – a je pokládán za předchůdce moderní psychologické prózy. Nakonec musí uznat, že „*bohužel musí analýza před problémem básníka složit zbraně.*“ (*Otcovražda*, s. 311)

Toto prohlášení můžeme zřejmě chápat tak, že se nechystá analyzovat Dostojevského-básníka. Psychoanalýza nemá prostředky k tomu, aby rozkryla

tajemství umění Dostojevského. Možná si tedy jen vypůjčuje jeho příběh k dokázání některých svých závěrů, jež se v podstatě jeho umění netýkají, pouze s ním souvisí. Možná nám Freud v tomto odstavci chtěl říci, že jeho ambice nejsou tak veliké, a bude se zaměřovat na jiný aspekt (nebo jiný moment) života Dostojevského. To ale zatím nevíme.

Nejprve tedy nahlíží na Dostojevského jako na **etika**. Tato stránka jeho osobnosti je podle Freuda nejnáze zpochybnitelná. A hned vysvětluje proč. Označení Dostojevského jako mravného člověka se opírá o tvrzení, že nejvyšší mravnosti lze dosáhnout pouze skrze nejhlubší hříšnost. Tuto tezi však Freud odmítá s tím, že člověk skutečně mravný, se chová mravně již v reakci na pokušení, nikoli v reakci na hřích, kterému se poddává a poté se kaje. *„Připomíná barbary z doby stěhování národů, kteří vraždí a činí za to pokání, kde se pokání stává přímo technikou, jak umožnit vraždu. Ivan Hrozný se také nechová jinak, ba toto vyrovnání se s mravností je charakteristický ruský rys.“* (Otcovražda, s. 311)

Freud naráží na ruskou povahu, jež je prezentována samotným Dostojevským jako povaha vášnivá, ale zároveň pobožná a mravnost je tudíž jejím velkým tématem. Ruský člověk – toužící po hřichu a zároveň neschopný se s tímto hřichem vyrovnat – nenachází jinou cestu, než dosáhnout mravnosti skrze pokání za svou slabost. Dostojevskij zde obstává jako etik-teoretik, mravokárce, nikoli jako mravný člověk. (Dostojevský a otcovražda, 1928). Konkrétní příklady jeho mravního selhání ale Freud neuvádí a tak dále nechává čtenáře v nejistotě. Jisté vysvětlení však nacházíme níže, při analýze Dostojevského – hříšníka.

Ani výsledek mravního zápasu Dostojevského necení Freud příliš vysoko. *„... končí retrogradně podrobením se světské a duchovní autoritě, hlubokou úctou k carovi a křesťanskému Bohu a úzkoprským ruským nacionalismem, což je výsledek, k němuž dospěli menší duchové s menší námahou.“* (Otcovražda, s. 311) Na základě jeho intelektu by mu, jak soudí Freud, náležela cesta učitele, osvoboditele lidstva. Jeho chování vůči státní moci (carovi) a církvi ostatně Freud rozebírá i později v jiné souvislosti. Tento konec byl údajně výsledkem působení jeho neurózy. *„Kdyby to záviselo na výši jeho inteligence a síle jeho lásky k lidem, byla by před ním bývala otevřena jiná, apoštolská životní cesta.“* (Otcovražda, s.

312) Ale, jak jsme viděli v předchozí kapitole v biografii Dostojevského, možná by nebyl dospěl ani k cestě velikého literáta, kdyby se carovi nepodrobil a zůstal hrdě v Tveru, kde by podlehl nedostatku podnětů; toto „podrobení“ tak možná bylo nutností. To zůstává otázkou. Mohlo ostatně být i výsledkem jeho setkání s evropskými revolucemi, které považoval v podstatě za neplodné, protože nebyly revolucemi lidských srdcí.

Tento poslední odstavec týkající se Dostojevského-etika vyznívá, že Freud velmi silně spojuje mravnost s inteligencí. Soudím, že zřejmě z toho důvodu se zabývá Dostojevským jako etikem, protože vidí v jeho intelektu možnost dosáhnout mnohem lepších „výsledků“ na tomto poli. Jako by mu do jisté míry vyčítal, že nedosáhl tak vysokých cílů, kterých by mu umožnila dosáhnout jeho inteligence. Kdyby se nejednalo o tak velkého ducha, patrně by tato „výčitka“ nebyla vůbec vyřčena.

Text pokračuje analýzou další části Dostojevského osobnosti, **hříšníkem**. Freud soudí, že označení Dostojevského jako hříšníka či zločince je rozporuplné a přirozeně v nás vyvolává odpor. Obecně se zločinec vyznačuje dvěma rysy a to neomezeným **sobectvím** a silnou **destruktivní tendencí**, přičemž oba tyto rysy jsou spojeny **projevem bezcitnosti, chybějícím afektivním hodnocením** (především lidí). U Dostojevského však Freud takovéto rysy nenachází, naopak. *„Vzpomeneme si ihned na protiklad k tomu u Dostojevského, na jeho velkou potřebu lásky a jeho ohromnou schopnost lásky, jež se projevuje dokonce přesprávnou dobrotou a nechává jej milovat a pomáhat tam, kde by měl sám právo na nenávisť a na pomstu, např. ve vztahu ke své první ženě a jejímu milenci.“* (Otcovražda, s. 312) Nakonec jeho označení jako zločince opírá o volbu látky pro jeho literární díla. Ta podle něj nejvíce zobrazují násilnické charaktery, zabývají se zločinem, jeho příčinami a důsledky, pocity viny, utrpení atd. To nasvědčuje tomu, že tyto sklony se objevují i v něm samotném. Dále se domnívá, že onen hříšník v Dostojevském podléhá hráčské vášni, o které hovoří ještě zvlášť a podrobněji ke konci textu. Zmiňuje i údajné zneužití nezletilé dívky, které je prezentováno v jeho „Doznání“ (Freud, Otcovražda).

Jistě vnímáme, že etika a hříšník v Dostojevském od sebe nelze oddělit – je-li jedním, nemůže být druhým. Důvod, proč jej Freud neshledává etikem, může být zároveň důvodem, proč jej shledává hříšníkem či zločincem.

Rozpor, který vyvolává Dostojevskij-hříšník, vysvětluje Freud silným destruktivním pudem, který je ovšem v Dostojevského případě obrácený dovnitř (tedy proti jemu samotnému), a tudíž se ve svých důsledcích projevuje jako masochismus a pocit viny, nikoli zločinností Dostojevského. V osobě Dostojevského jsou zachovány i sadistické rysy, jež se projevují např. v jeho trapičství, netolerantnosti; „*tedy v drobných věcech sadista směrem navenek, ve větších sadista směrem dovnitř, tedy masochista, to znamená ten nejměkčí, nejdobromyslnější, k pomoci nejochotnější člověk.*“ (Otcovražda, s. 312)

Takové vysvětlení v nás vyvolává řadu otázek. Jakým způsobem mohla taková destruktivní respektive masochistická tendence v Dostojevském vzniknout? Na jakém mechanismu funguje? A jakým způsobem vůbec můžeme vysvětlit masochismus, vycházíme-li (po vzoru Freuda) z toho, že pud smrti je v mnohobuněčném organismu neutralizován, aby byl místo proti vlastní osobě, zaměřen proti objektům vnějšího světa?

Odpověď se nám v „*Otcovraždě*“ nenabízí, proto, abychom dokázali tyto otázky zodpovědět, musíme sáhnout po eseji „*Ekonomický problém masochismu*“ (dále jen „*Masochismus*“). Freud v ní rozeznává 3 druhy masochismu – erogenní (primární), femininní a morální. První z nich tvoří základ dvou zbývajících – základem jakéhokoli masochismu musí jistě být libost doprovázející pocity bolesti či nelibosti. Tento primární masochismus vysvětluje Freud pomocí infantilního fyziologického mechanismu, kdy jako vedlejší účinek u určitých intenzivních vnitřních pochodů (tedy i u bolesti) vzniká sexuální vzrušení. „*Toto libidinózní spoluvzrušení při napětí souvisejícím s bolestí a nelibostí by bylo infantilním fyziologickým mechanismem, jenž později přestane působit. U rozdílných sexuálních konstitucí by došlo k jeho různě velkému rozvinutí, ...*“ (Masochismus, s. 300) Je tedy patrné, že někteří lidé jsou „náchylnější“ k rozvinutí masochistických sklonů na základě jejich „sexuální konstituce“. Co si pod tím představit? Může být onou sexuální konstitucí míněn konstituční faktor

bisexuality, který Freud později rozpoznává i u Dostojevského? A jak tento faktor ovlivňuje vznik případného masochismu? Na tyto otázky snad dostaneme odpověď v dalším textu.

Nyní potřebujeme pochopit, jak může dojít k rozvinutí infantilního mechanismu, který jsme popsali výše. Budeme předpokládat, že nějak souvisí s pudy života a smrti, které působí v každé lidské bytosti. Jak jsme již zmínili, za normálních okolností jsou pudy smrti obráceny ven a projevují se destruktivní tendencí či agresivitou. Tento mechanismus tedy zřejmě v případě masochismu plně neplatí. Freud vysvětluje, že část pudu smrti je neutralizována, slouží pudu sexuálnímu a je obrácena ven. *„Jiná část se na tomto přeložení směrem ven nepodílí, zůstává v organismu a je tam za pomoci zmíněného sexuálního spoluvzrušení libidinózně vázána; v ní můžeme rozpoznat původní, erogenní masochismus.“* (Masochismus, s. 301)

Femininní masochismus v sobě nese nejen femininní, ale i (a možná především) infantilní charakteristiky. *„... objevíme, že tyto /masochistické/ fantazie uvádějí příslušnou osobu do nějaké situace charakteristické pro ženy, znamenají tedy být vykastrován, být podroben souloži anebo porodit.“* (Masochismus, s. 299) Zároveň se v masochistických fantaziích objevuje provinění, které má být odčiněno tímto bolestným způsobem. Freud tento počíná vnímá jako racionalizaci obsahů masochistických fantazií, ve skutečnosti je oním proviněním dětská masturbace, ke které se konec konců dostaneme i v *Otcovraždě*. Zmíněný pocit viny tvoří podle Freuda přechod k morálnímu masochismu (Freud, Masochismus).

Morální masochismus je úzce spjat s oidipským komplexem a postavením Nadjá. K morálnímu masochismu vede „nevědomý“ pocit viny (fakticky je toto spojení nesprávné, protože pocit je vždy vědomý, Freud tedy přichází s vhodnějším spojením „potřeba trestu“), který je vytvořen napětím mezi chováním Já a požadavky Nadjá. Nevyhovuje-li Já požadavkům svědomí (Nadjá), vyvolává to v něm úzkost. Pro pochopení toho, proč má Nadjá tak výsadní postavení a takový vliv na Já, se musíme vrátit k textu *„Já a Ono“*, který nám situaci osvětlí (Freud, Masochismus).



Vznik Nadjá je výsledkem první identifikace, která si jako taková uzurpuje důležitou roli v životě jedince. První libidinózní objekty, tedy rodiče, byly introjiovány do Já, došlo k desexualizaci vztahu k nim a získaly výsadní místo v Já. Já tímto dostalo Oidipa pod kontrolu, ale zároveň jeho vliv trvá, protože objekty identifikace byly původními libidinózními objekty Ono. Nadjá zachovává vlastnosti těchto objektů, jejich moc a schopnost trestat (Freud, Já a Ono).

Nadjá tak zastupuje sféru Ono, ale i vnější svět, protože vzniklo jako psychický protějšek objektů reálně existujících ve vnějším světě. Z této jeho dvojaké povahy také odvozujeme jeho pojetí jednak jako svědomí, jednak jako ideálu Já (rodičovský vzor). (Freud, Masochismus)

Tímto jsme vysvětlili důležitost Nadjá a jeho vliv na Já.

Morální masochismus je desexualizovanou formou masochismu, kdy jedinci jde pouze o utrpení jako takové, které mu přináší uspokojení. Je tedy masochismem Já, který je nevědomý a často je doprovázený sadismem ze strany Nadjá (Freud, Masochismus).

Tato silná potřeba trestu (kterou shledáváme i u Dostojevského) může vést až k regresi. „... *ve fantazijních představách tak časté přání být tlučen otcem je velmi blízké druhému přání – vstoupit do pasivního (femininního) sexuálního vztahu k němu, a je jen regresivním zkomolením tohoto přání.*“ (Masochismus, s. 305)

Masochismus vede člověka k jednání, které následně vede k výčtkám svědomí, po kterých masochistické Já (i sadistické Nadjá) tolik touží. Potrestání však nemusí přijít vždy od Nadjá, ale i z vnějšího světa (rodičovskou autoritou nebo jejími zástupci). Takovýto případ můžeme u Dostojevského také velmi snad najít (Freud, Masochismus).

Z toho, co jsme se dozvěděli, by se dalo usoudit, že Dostojevského masochismus se v jeho životě projevoval v podobě snášení a přijmutí situací, které mohl sám svým jednáním změnit. On se však rozhodl v nich setrvat – přijmout je, „obětovat se“. Jaký mohl mít jiný důvod k tomuto sebetrapičství? Vysvětlení prostřednictvím masochismu nám může pomoci pochopit např. vztah k jeho první ženě. Je pravděpodobné, že by ji opravdu tolik miloval, že by byl

ochoten akceptovat nejen její mimomanželský poměr, který se navíc nepokoušela nijak skrývat (a tím jej veřejně ponižovala a zesměšňovala), ale i její nepokryté pohrdání? Uspokojivější odpověď pravděpodobně nalezneme ve Freudově interpretaci.

Po této nezbytné odbočce k „*Masochismu*“ můžeme pokračovat dále v našem rozboru. Ještě se k této problematice ale budeme muset vrátit v průběhu dalšího čtení, jak jsem již naznačovala.

V tomto bodě Freud uvádí jakousi sumarizaci toho, k čemu zatím dospěl: *„Z komplikované osoby Dostojevského jsme vyčlenili tři faktory, jeden kvantitativní a dva kvalitativní: mimořádnou výši jeho afektivity, perverzní pudovou dispozici, která musela znamenat, že měl sklon stát se sadomasochistou anebo zločincem, a neanalyzovatelné, umělecké nadání.“* (Otcovražda, s. 312) Takovýto soubor by mohl jistě existovat i bez neurózy. Freud Dostojevského klasifikuje jako „pudový charakter“ – Já tedy musí vyřešit rozpor, který vzniká mezi nároky pudů a zábranami, jež stojí proti nim. Předpoklad vzniku neurózy v této situaci závisí na jejím obsahu. *„Avšak situace se stává méně jasnou v důsledku souběžné přítomnosti neurózy, jež by, jak bylo řečeno, nemusela být za těchto okolností nevyhnutelně přítomna, avšak přesto vzniká tím spíše, čím bohatší obsah ta spleťtá situace, kterou má Já zvládnout, má. Neuróza je přece jenom znamením toho, že se Já taková syntéza nezdařila, že pozbylo při takovém pokusu své jednodlosti.“* (Otcovražda, s. 313)

Existuje určitá pravděpodobnost, že epileptické záchvaty Dostojevského byly pouze symptomem jeho neurózy – hysterioepilepsie. Freud je si však vědom, že neuróza se u Dostojevského s jistotou dokázat nedá a to *„zprvé proto, že z anamnézy získaná data o Dostojevského takzvané epilepsii jsou nedostatečná a nespolehlivá, zadruhé proto, že pojetí chorobných stavů spojených s epileptickými záchvaty není ujasněno.“* (Otcovražda, s. 313)

Freud dále ve stručnosti uvádí patologii epilepsie a upozorňuje na různorodost symptomů a značnou rozdílnost v průběhu u různých lidí. Záchvaty mohou mít brutální podobu (kousání do jazyka, pomočování, ztrátu vědomí), ale i

mírnější podobu (závratě, nepřítomnost duchem...). Jsou vyvolány tělesnými příčinami, ale jejich první vznik může být spojen s duševními příčinami, např. s úlekem. Zpravidla bývá snížen intelektuální výkon, ale Freud uvádí alespoň jeden známý případ, kdy intelekt narušen nebyl, a to případ Helmholtze. Záchvaty se tedy vyskytují u různých typů osob – někdy se jedná o osoby se zabrzděným vývojem, jindy je vývoj zcela v normě, ale objevuje se nadměrná a nedostatečně ovládnutá afektivita. Jednotné pojetí epilepsie je proto nemožné (Freud, Otcovražda).

Z výše zmíněných důvodů považuje Freud za nejlepší posuzovat epilepsii z hlediska funkčního pojetí, totiž že se tělo chová tak, jako by předem existoval nějaký mechanismus abnormálního odvádění pudů, který se spouští při poruchách mozkové činnosti nebo při nedostatečném ovládnutí duševní ekonomie. Stejný mechanismus shledává i v koitu (odvod podráždění). V případě neurózy se potom jedná o uvolnění psychického rozrušení somatickou cestou. „*Epileptická reakce*“, jak můžeme toto společně nazvat, se dává bezpochyby k dispozici i neuróze, jejíž podstata spočívá v tom, že se masové rozrušení, s nimiž se nevypořádá psychicky, vyřídí somatickou cestou.“ (Otcovražda, s. 314) Jedná se tedy o epileptický záchvat, který je symptomem hysterie, jinými slovy se jedná o epilepsii afektivní, nikoli organickou (s přítomností organické poruchy mozku). Jinými slovy – „*ten, kdo má tu první epilepsii /organickou/, má mozkovou nemoc, ten, kdo má tu druhou /afektivní/, je neurotikem. V prvním případě podléhá duševní život nějaké jemu cizí poruše přicházející zvenčí, ve druhém je porucha výrazem duševního života samotného.*“ (Otcovražda, s. 314)

Ve svých dalších úvahách Freud předpokládá, že Dostojevského epilepsie měla charakter afektivní, avšak podotýká, že dokázat to nelze. Abychom měli úplnou jistotu, museli bychom mít dostatek informací, abychom mohli zařadit výskyt záchvatů i jejich další vývoj do jeho duševního života. K tomuto kroku máme ale příliš málo informací a popisy průběhu záchvatů jsou nedostačující. Nejpravděpodobnější podle Freuda je, že záchvaty začaly už v dětství a projevovaly se mírnějšími (zástupnými) symptomy, které nabraly epileptické podoby až po zavraždění otce v jeho osmnácti letech. Podle Freuda by bylo

příhodné, kdyby záchvaty v průběhu výkonu trestu ustaly, ale některé biografické údaje odpovídají opaku (Freud, Otcovražda).

Ve vraždě otce a v Dostojevského reakci na tuto vraždu shledává Freud nejtěžší trauma a klíčový bod jeho neurózy. Dále pokračuje zdůvodněním tohoto tvrzení. *„Známe smysl prvních záchvatů Dostojevského v jeho mladých letech dlouho předtím, než se objevila „epilepsie“. Tyto záchvaty měly význam smrti, na jejich počátku stál strach ze smrti a spočívaly v letargických stavech ve spánku.“* (s. 315) Tyto stavy znamenají identifikaci s mrtvým a to buďto s osobou, jež skutečně zemřela, nebo s tou, která ještě žije a které člověk přeje smrt. V druhém případě má záchvat význam potrestání sebe sama za přání smrti jiné osobě. Pro chlapce je tímto druhým jedincem zpravidla otec. Otcovražda je prapůvodním zločinem lidstva a je tedy základním zdrojem pocitu viny. Epileptický, přesněji hysterický, záchvat představuje sebepotrestání za přání smrti otce (Freud, Otcovražda).

O identifikaci jsme se již zmiňovali výše; je pro psychoanalýzu zcela klíčová. Probíhá primárně ve chvíli, kdy se jedinec musí vzdát objektu (objekt tedy zaniká). Objektem je myšlen především sexuální cíl, vedoucí k uspokojení sexuálního pudu. Vzdání se objektu vede u jedince ke změně Já a objekt, kterého se toto Já muselo vzdát, je v něm znovuvytvořen, nabývá však odlišné funkce. Já na sebe přejímá jeho vlastnosti (introjekce). Já objekt zvnitřnilo a jeho vlastnosti se staly vlastnostmi Já. Toto je také způsob, jakým se snaží Já ovládat Ono. Volba objektů je totiž volbou Ono a tím, že Já na sebe přebírá povahu objektu, podbízí se sféře Ono, čímž se pokouší ji kontrolovat (Freud, Já a Ono).

Text se nyní přesouvá k oidipkému komplexu. Freud popisuje ambivalentní vztah chlapce k otci. Dítě pociťuje k otci nenávisť a touží po jeho odstranění a nahrazení jeho role u matky. Zároveň však chová k otci něžné city. *„Oba postoje se spojují v identifikaci s otcem, chlapec by chtěl být na místě otce, protože jej obdivuje, chtěl by být takový jako on a přesto jej chce odstranit.“* (Otcovražda, s. 316) Vztah je tedy ambivalentní a jeho správným vyústěním je identifikace s otcem. V určitém okamžiku totiž dítě pochopí, že odstranění otce je

nemožné, protože by za to bylo potrestáno kastrací. V rámci zachování svého mužství se vzdává přání odstranit otce a nahradit jej u matky. Tato první identifikace je tak významná, že vede ke vzniku svébytné složky osobnosti a tou je Nadjá. Přání odstranit otce je vytěsněno a tvoří základ pocitu viny, který je tím větší, v čím větší míře zůstává přání v nevědomí zachováno (Freud, Otcovražda).

Toto místo nás vede zpět k „*Masochismu*“. Potřeba trestu (či pocit viny) je klíčová pro rozvoj morálního masochismu. Nevhodný Oidip spolu s konstitučním faktorem bisexualit tak mohli způsobit tento patologický vývoj. Z toho, co víme o otci Dostojevského, můžeme soudit, že přání zničit toho zlého a krutého otce bylo v nevědomí silně zachováno, stejně jako ambivalence a femininní pasivita ve vztahu k němu.

Komplikace vznikají v případě, že je u dítěte rozvinutý konstituční faktor bisexualit, která se ve vývoji oidipského komplexu projevuje tím způsobem, že dítě pod vlivem strachu z ohrožení mužství kastrací, má tendenci vybočit směrem k ženství, čili se ve finále postavit na místo matky jakožto objektu otcovy lásky. Nakonec zjistí, že i toto řešení ho neuchrání před kastrací, protože chlapec na sebe také musí vzít kastraci, aby se mohl v očích otce stát milovanou ženou. Všechny tyto pochody předcházejí vytěsnění lásky i nenávisti k otci. Tyto dva pochody však nejsou psychologicky stejné. Rozdíl je v tom, že *„nenávisti k otci se člověk zbaví kvůli strachu před vnějším nebezpečím (kastrací); se zamilovaností do otce se však zachází jako s vnitřním pudovým nebezpečím, jež celé přece v podstatě znamená to samé jako totéž vnější nebezpečí.“* (Otcovražda, s. 316)

Představuje-li pro chlapce zamilovanost do otce stejné nebezpečí jako k němu chovaná nenávist, je tímto nebezpečím míněna kastrace. Nemohla by však zamilovanost do otce představovat ještě jiné nebezpečí? Dítě má přeci už v této době vybudovanou nějakou bazální představu o světě a vztazích v něm. Ví tedy, že je „normální“, že muž je v těsném vztahu se ženou (jako je tatínek s maminkou, dědeček s babičkou atd.) a ne s jiným mužem. Tato zamilovanost do otce tak může představovat nejen kastrační hrozbu, ale také odchylku od běžného uspořádání. Dítě vnímá, že touha po otci je určitým způsobem „patologická“, nenormální. A je pro něj tedy nebezpečná v tom, že jej staví jako zvláštní případ

stranou od ostatních a ohrožuje jeho mužství nejen ve smyslu kastrace, ale i ve smyslu identity. Když toužím po otci, jsem skutečně mužem? Chci jím být? Prožívám se jako muž?

Tento druhý faktor (láska k otci) je vytěsněn kvůli strachu z femininního postoje a je pokládán za patologický a tudíž potvrzující neurózu. Freud předpokládá u Dostojevského bisexuální založení, které se podle něj projevuje jako latentní homosexualita v důležitosti přátelství s muži, ve vlídném chování k milostným sokům atd. (Freud, Otcovražda)

Dále Freud popisuje vrchol oidipského komplexu, kterým je vznik Nadjá. Ten jsme již probrali v předchozím textu, proto se jím zde budeme zabývat stručněji. „... *identifikace s otcem si nakonec přece jen vynutí trvalé místo v Já. Tato identifikace je přijata do Já, postaví se tam však jako zvláštní instance proti ostatnímu obsahu Já. Nazýváme ji potom Nadjá a připisujeme jí, dědičce rodičovského vlivu, ty nejdůležitější funkce.*“ (Otcovražda, s. 317) Nadjá tedy přejímá vlastnosti otce. Pokud byl otec krutý a zlý (jak tomu zřejmě v případě Dostojevského opravdu bylo), Nadjá od něj převezme tyto vlastnosti a bude je projevovat ve vztahu k Já, čímž obnoví onu vytěsněnou (femininní) pasivitu, pramenící z konstitučního faktoru bisexuality. Já a Nadjá tvoří dva póly, čili v případě, že Nadjá je sadistické, Já se stává masochistickým (aby vyhovělo jeho požadavkům). Tímto způsobem vzniká v Já potřeba trestu, která pramení z pocitu viny a zčásti nachází uspokojení ve špatném zacházení ze strany Nadjá. Trest reprezentuje ve své podstatě kastraci a naplňuje tedy dřívější postoj k otci. Mimořádně silný pocit viny spolu s masochistickým založením vysvětluje Freud silnou femininní složkou u spisovatele. Freudova formulace zní: „*Zvláště silně bisexuálně založený člověk, který se může se zvláštní intenzitou bránit závislosti na obzvláště přísném otci.*“ (Otcovražda, s. 318)

Konstituční faktor bisexuality, který Freud u Dostojevského identifikoval, s sebou nese ambivalentní postoj k oběma rodičům. Výsledkem těchto ambivalentních postojů je úplný oidipský komplex. Oba rodiče se stávají objekty dítěte a s oběma se také dítě identifikuje. Nadjá tak získává charakter otce i matky (Freud, Já a Ono). Co to může vypovídat o charakteru Nadjá u Dostojevského?

Mohlo být jeho Nadjá otcovsky kruté a přísné a zároveň mateřsky jemné a odpouštějící? To by nám ale příliš dobře nesedělo k neuróze, o které se Freud domnívá, že jí Dostojevskij trpěl. Nebo můžeme najít odpověď v rozlišení mezi Nadjá-„svědomím“ a ideálem Já? Ideálem by byla milovaná matka a svědomím krutý otec.

Freud chápe rané záchvaty Dostojevského jako identifikaci Nadjá s otcem, která má funkci trestu. Jinými slovy, jako by Nadjá promlouvalo k Já: *„Chtěl jsi zabít otce, aby ses stal sám otcem. Nyní jsi otcem ty, ale mrtvým otcem.“* (Otcovražda, s. 318) Tento mechanismus je podle Freuda běžný u hysterických symptomů. Zároveň však pro Já se tento záchvat, který představuje smrt, stává uspokojením mužského přání a masochistickým uspokojením, které je tudíž pro Nadjá uspokojením sadistickým. Vztah mezi chlapcem, nyní mužem, a otcem se tedy transformoval do vztahu Já a Nadjá. Tyto reakce by podle Freuda mohly vymizet, kdyby nebyly podpořeny realitou (jak se tomu v případě Dostojevského stalo) (Freud, Otcovražda).

Dostojevského nenávisť k otci zůstala zachována, ale ve chvíli, kdy se stala tato fantazie skutečností (jeho otec byl skutečně zavražděn), došlo k zesílení obranných mechanismů a jeho záchvaty se staly epileptickými. Jejich význam zůstává stejný – identifikace s otcem, která má význam trestu. *„Avšak charakter otce zůstává tentýž, ne, s lety se zhoršuje, a tak zůstává zachována i nenávisť Dostojevského vůči otci, jeho přání smrti tohoto zlého otce. Je ale nebezpečné, když skutečnost taková vytěsněná přání plní. Fantazijní představa se stala realitou, všechna obranná opatření jsou nyní zesílena. Teď nabývají Dostojevského záchvaty epileptického charakteru, znamenají jistě stále ještě identifikaci s otcem z trestu. Staly se však hroznými tak jako strašlivá smrt otce samotného.“* (Otcovražda, s. 318) V záchvatu, jakkoli je hrozný, zůstává jistý okamžik blaženosti, který jakoby zafixoval osvobození a úlevu, pocíťovanou při zprávě o smrti otce. Poté však následuje ještě krutější trest než dříve. V případě, že by Dostojevského záchvaty ve výkonu trestu na Sibíři přestaly, potvrzovalo by to Freudovu teorii, protože pokud měly záchvaty význam trestu, pak by nebyly zapotřebí v případě, že je zde jiný (náhradní) trest v podobě vyhnanství. To však

některé zdroje vyvracejí. Avšak stejně tak nahrává Freudově teorii i to, že Dostojevskij prošel vyhnanstvím hrdě a nezlomilo ho to, což dokazuje silnou potřebu trestu, který by si jinak uložil sám. Místo toho se nechal potrestat carem – zástupcem otce. „*Vidíme zde trochu do psychologického ospravedlnění trestů ukládaných společnostmi. Je pravda, že velké skupiny zločinců touží po trestu. Jejich Nadjá jej vyžaduje, ušetří si tím potřebu uložit jej samo.*“ (Otcovražda, s. 319) Freud soudí, že původní smysl záchvatů zůstal stejný, nezměněný, byť ve vývoji neurózy docházelo k určitým transformacím. „*Postačuje, že smíme předpokládat, že jejich původní smysl zůstal za všemi pozdějšími překrytími nezměněn.*“ (Otcovražda, s. 319)

Dále Freud vyvozuje, že se Dostojevskij zátěže svědomí touhou po otcovraždě nikdy nezbavil a to určovalo jeho chování vůči státní autoritě a církvi, resp. víře v Boha. Postavení k těmto dvěma oblastem je podle Freuda do značné míry ovlivněno vztahem k otci. Ve vztahu ke státní autoritě dospěl k úplnému poddání se carovi; v záležitostech víry údajně až do konce života kolísal mezi vírou v Boha a ateismem, což Freud zdůvodňuje jeho intelektem, který nemohl nevidět určité nesrovnalosti a problémy, ke kterým víra nutně vede. V Kristu podle Freuda hledal osvobození od viny. „*Opakujíc jako jednatel světově historický vývoj, doufal, že nalezne v ideálu Krista východisko a osvobození od viny a uplatní své vlastní utrpení jakožto nárok na roli Krista.*“ (Otcovražda, s. 319) Pocit viny, na němž je náboženství vystavěno, u Dostojevského dosáhl nadindividuální síly a byl pro něj nepřekonatelný. Pokud tedy, jak tvrdí Freud, nedosáhl svobody a stal se reakcionářem, toto bylo příčinou (Freud, Otcovražda).

V další části textu Freud prezentuje 3 velká díla světové literatury a upozorňuje, že každé obsahuje motiv otcovraždy (Kráľ Oidipus, Hamlet a Bratři Karamazovi), což, jak soudí, není náhoda. Ve všech třech dílech je také motivem ke spáchání činu sexuální rivalita mezi otcem a synem. V dílech však existuje jistá rozdílnost v přístupu k otcovraždě a můžeme na nich pozorovat určitý vývoj, který je dále prezentován (Freud, Otcovražda).



U řeckého dramatu **Král Oidipus** je ještě čin otcovraždy spáchán samotným hrdinou, úmysl otcovraždy je však zmírněn existencí nevyhnutelného osudu, který jedinec pouze naplňuje. Čin je spáchán neúmyslně a ve hře zatím není žena, tudíž motivem není sexuální rivalita. Na tuto okolnost však Freud nahlíží tím způsobem, že hrdina může svou matku dobýt pouze tehdy, pokud zabije nestvůru, která symbolizuje otce. Motiv je zde tedy nevědomý; po odhalení viny se s ním však jako s nevědomým již nepracuje. *„Poté, co je vina odhalena a učiněna vědomou, nenásleduje žádný pokus ji ze sebe s odvoláním na pomocnou konstrukci neodvratného osudu setřást, nýbrž je uznána a potrestána jako vědomá jako vědomá plná vina, což se myšlení musí zdát nespravedlivé, avšak psychologicky naprosto správné.“* (Otcovražda, s. 320)

Zobrazení otcovraždy v Shakespearově **Hamletovi** je méně přímé. Zde už hrdina čin nevykonal sám, ale udělal to někdo jiný, pro nějž není tento čin otcovraždou; nejde tedy o přímou otcovraždu. Sexuální motiv je zde proto přímo vyjádřen. Ve zvláštním světle také můžeme nazírat hrdinův oidipický komplex, kdy se Hamlet dovídá o zavraždění otce strýcem Claudiem, ale je neschopen tento čin pomstít. Podle Freuda ho ochromuje vlastní pocit viny z otcovy smrti a *„... způsobem zcela přiměřeným neurotickým pochodům je vědomí viny přesunuto na vnímání jeho nedostatečnosti ke splnění tohoto úkolu.“* (Otcovražda, s. 320)

V románu **Bratři Karamazovi** zachází Dostojevskij v tomto směru ještě o něco dál. Vraždu zde spáchal sice někdo jiný, ale i pro něj byl čin otcovraždou. Vrah tedy postrádá motiv sexuální rivality. Je jím epileptik Smerďakov, nemanželský starého Karamazova, který v domě svého otce dělá lokaje. Dostojevskij tedy otcovrahovi přisoudil stejnou nemoc, kterou trpěl on sám, jakoby tím chtěl říci, že epileptik v něm je otcovrahem (Freud, Otcovražda).

Dále Freud naráží na scénu ze soudního procesu, kde je pronesen při obhajovací řeči *„posměšný výrok na adresu psychologie, že je holí o dvou koncích“*. (Otcovražda, s. 321) *„... To tedy byla zas jiná psychologie. Já jsem totiž, páni porotci, použil teď psychologie úmyslně, abych vám názorně ukázal, že se z ní dá odvodit, cokoliv chcete. Všechno záleží na tom, v čích rukou je. Psychologie svádí nejvážnější lidi k vymyšlení románů a je to naprosto bezděčné.*

*Mluvím o nadměrném psychologizování, páni porotci, o jistém zneužívání psychologie.“ (Bratři Karamazovi, s. 704) Tento výrok však podle Freuda nenáleží psychologii, ale soudnímu řízení. „Je přece lhostejné, kdo čin skutečně provedl, z hlediska psychologie záleží pouze na tom, kdo si jej ve svých pocitech přál, a když se stal, jej přivítal, a proto jsou až na kontrastní postavu Aljoši všichni bratři stejně vinni – pudy se řídící požitkář, skeptický cynik i epileptický zločinec.“ (Otcovražda, s. 321)*

Morální vinu za otcovu smrt mají v románu tedy i ostatní synové (kromě Aljoši), protože, ačkoli vraždu sami nespáchali, přáli si otcovu smrt, a tudíž jsou za ni odpovědni stejně jako sám vrah, který je pouze vysvobodil tím, že onu tíhu skutečného zločinu vzal na sebe. Postoj Dostojevského ke zločinu Freud nachází také v části románu, kde se starc Zosima skloní před Dmitrijem Karamazovem, protože vycítí jeho připravenost k otcovraždě a k utrpení. *„Stařec při rozhovoru s Dmitrijem rozpoznal, že má v sobě připravenost k otcovraždě, a vrhá se před ním na zem. To nemůže být výrazem obdivu, musí to znamenat, že ten svatý muž odmítá pokušení opovrhovat vrahem anebo si jej ošklivit, a proto se před ním ponižuje.“* (Otcovražda, s. 321) Vrah má v podstatě roli „vykupitele“, který na sebe přijímá tíhu zločinu, aby ho nemusel spáchat někdo jiný. V celém románu je shledána až jakási sympatie Dostojevského ke zločinu. V tomto obdivu shledal Freud jediné vysvětlení – identifikace na základě stejných vražedných impulsů (určitá forma narcismu). Identifikace podmínila volbu látky jeho děl. V chronologii Dostojevského děl vidíme posun od zločince, který jedná z osobních, sobeckých, důvodů, politických, sociálních, náboženských, k otcovražce, na kterém se Dostojevskij doznává (Freud, Otcovražda).

V poslední části stati se Freud zabývá Dostojevského hráčstvím, které nabylo v jistém období (stráveném v Německu) patologického charakteru. Jako patologické nepostrádalo racionalizace, pocity viny apod. *„... a Dostojevský se mohl vymlouvat, že chce prostřednictvím výhry získat možnost vrátit se do Ruska, aniž by jej věřitelé dali uvěznit. Avšak to byla pouze záminka, Dostojevský byl dost bystrý, aby to rozpoznal, a dost čestný, aby se k tomu přiznal. Věděl, že hlavní věcí byla hra sama o sobě, le jeu pour le jeu. Všechny detaily jeho pudově*

*nesmyslného chování dokazují toto a ještě něco jiného. Nepřestal nikdy, dokud všechno neprohrál.*“ (Otcovražda, s. 322) Samotný pocit viny byl v tomto případě (jak tomu dle Freuda u neurotiků bývá často) zastoupen zadlužením, jemuž následovala výmluva pro další hru, která povede k výhře, a tedy zvrátí současný stav. Ve skutečnosti mu šlo o hru samotnou, nikoli o výhru. Hrál vždy až do té doby, než prohrál všechny peníze a hra sama měla funkci sebepotrestání. Bída a zadlužení, které přicházeli po prohře, mu tudíž přinášeli uspokojení. Mohl se ponížovat před svou manželkou, vyzývat ji, aby jím opovrhovala, litovat ji a po tomto ulehčení svému svědomí opět pokračovat ve hře. Když byl však pocit viny tímto způsobem uspokojen, mohl jít teprve vstříc úspěchu prostřednictvím literární tvorby (Freud, Otcovražda). Postoj Dostojevského k jeho hráčství a ke hře vůbec je vyjádřen v rozboru novely *Hráč* ve 3. kapitole.

Zmíněný pocit viny opět souvisí s masochistickou tendencí, kterou Freud našel v osobnosti Dostojevského. Způsobuje potřebu najít pro vinu (či pro trest) nějaký reálný důvod. Sebetrapičství – i v podobě hráčství (a následného zadlužení) – takovým důvodem je.

Tento fenomén je ostatně popsán i v „*Já a Ono*“, kde Freud říká, že nevědomý pocit viny může z člověka udělat zločince. Pokud se tento pocit vystupňuje, člověk pocítuje úlevu v případě, že je spojen s něčím reálným (Freud, *Já a Ono*).

Nakonec Freud v jeho hráčské vášni nachází opakování nutkání k onanii, jakožto dětského zlovyku, který si dítě zakazuje a chce s ním přestat. Zdůrazňuje se zde činnost rukou, která toto spojení prozrazuje. K odvození tohoto závěru používá povídku Stefana Zweiga *Čtyřadvacet hodin ze života jedné ženy*. Tato povídka sice, jak Freud upozorňuje, měla nejspíše jen zobrazit přemýšlení ženy a ženu jako bytost, ale podle Freuda zobrazuje mnohem víc, je-li podrobena psychoanalytickému výkladu (Freud, Otcovražda).

Obsah povídky je zhruba následující. Ovdovělá dvačtyřicetiletá žena, která je sama, protože její synové jsou již dospělí, se ocitá v herně v Monaku. V herně ji fascinuje pohled na dvě ruce, jež „*se zdály prozrazovat s otřásající upřímností a intenzitou pocity nešťastného hráče.*“ (Otcovražda, s. 323) Tyto ruce

byly krásného mladíka, který byl asi ve věku prvního syna této vdovy. Freud zde ještě zdůrazňuje, že mu autor jakoby bezděčně přisoudil věk jednoho ze synů ženy. Tento mladík po prohře celého svého jmění opouští kasino, údajně aby v parku ukončil svůj život. Žena má nutkání jít za ním a zachránit ho. I když se jí mladík nejprve snaží setřást, nakonec spolu stráví noc. Druhý den mladík ženu ujistí, že už nikdy nevstoupí do herny, že už nikdy nebude hrát a žena mu poskytne peníze na cestu domů a příslib, že se setkají na nádraží před jeho odjezdem. Nakonec, snad ze zamilovanosti, se žena rozhodne, že se na cesty vydá s ním, že jej neopustí. Vinou osudu ale nestihne vlak a ve smutku navštíví opět hernu, kde ke svému zděšení opět vidí ony ruce, které jí dříve tak učarovaly. Mladík nedodržel svůj slib a opět šel do herny. Žena je zdrcena, ale mladík ji považuje za „kazitelku hry“ a vyhazuje ji. Háží jí zpátky peníze, které mu dala na cestu domů. Žena nakonec odchází a později zjišťuje, že mladík nakonec spáchal sebevraždu (Freud, Otcovražda).

Tento příběh Freud podrobuje analýze a tvrdí, že stojí na základě pubertální fantazijní představy, kdy jedinec touží po tom, aby jej matka uvedla do sexuálního života a tím ho ochránila před (údajně) škodlivými následky onanie. Onanie je tedy později nahrazena hráčskou vášní, což Freud odvozuje z činnosti rukou. Podle něj si také hráčská činnost zachovala stejné charakteristiky jako onanie – *„neodolatelnost pokušení, posvátná a přece nikdy nedodržená předsevzetí to již nikdy nedělat, omamná slast a zlé svědomí, ...“* (Otcovražda, s. 324) Matka je zde v postavení „děvky“, to je také součástí představy, která *„činí nedostupné snadno dosažitelným; zlé svědomí, které tuto fantazii provází, prosadí špatný konec vyprávěného příběhu.“* (Otcovražda, s. 324) Příběh tedy nutně musí mít špatný konec.

Freud si všímá i toho, jak je povídka postavena, jak zastírá svůj skutečný smysl. Je podle něj velmi nepravděpodobné, že by milostný život ženy byl ovládnán nepochopitelnými impulsy, na jejichž základě by jednala v takovéto situaci. Motivaci ženy k tomuto chování nachází Freud v nevědomém přenosu lásky na syna. *„Analýza naopak odhaluje dostačující motivaci překvapivého chování té až do té doby se od lásky odvracející ženy. Věrna památce svého*

*ztraceného chotě, obrnila se proti všem jemu podobným nárokům, avšak – a v tom má se synem spojená fantazijní představa pravdu – pro ni zcela nevědomému přenosu lásky na syna jako matka neunikla, a na tomto nestřeženém místě se jí může osud zmocnit.“ (Otcovražda, s. 324)*

Z tohoto příběhu přechází Freud k případu Dostojevského a dochází k závěru, že není divu, že si hráčská vášeň, jež je opakováním nutkání k onanii vytvořila tak silné místo v životě Dostojevského. Vychází zde z předpokladu existence silné neurózy, u níž předpokládá silný strach z otce z důvodu onanie a snahu ji potlačit z důvodu tohoto strachu (Freud, Otcovražda).

Jak jsme viděli v *Masochismu*, dětská masturbace, o které se hovoří ve Zweigově povídce, má úzký vztah k femininnímu masochismu. „*V navenek zjevném obsahu masochistických fantazií se projevuje také pocit viny tím, že se předpokládá, že se příslušná osoba provinila něčím (což se ponechává blíže neurčené), co má být všemi těmi bolestnými a mučivými procedurami odpykáno. To vypadá jako povrchní racionalizace masochistických obsahů, avšak vězí za tím vztah k dětské masturbaci.“ (Masochismus, s. 300)* Masturbace je vnímána jako něco zakázaného, něco, čím se dítě cítí být vinno. To, že si Dostojevskij vybral za „prohřešek“, ke kterému svoji vinu vztahoval, právě hráčství, se nám nyní jeví jako naprosto příznačné.

## 5. KRITICKÁ ANALÝZA

I nadále zůstaneme u Freudova textu. Poté, co jsem jej důkladně rozebrala v předchozí kapitole, se zaměřím na některé kritiky, které vzbudil. Budu jej konfrontovat s biografickými fakty o Dostojevském, která jsou již prezentována ve 2. kapitole, s konkrétními články, jež se zabývají epilepsií Dostojevského, a dále s přístupy současné psychobiografie a psychoanalytické literární vědy. Na základě svých znalostí některých děl Dostojevského se také pokusím o vlastní příspěvek ke kritice Freuda, konkrétně na rozboru románu „*Bratři Karamazovi*“, kde se pokusím doplnit a rozvinout Freudovy úvahy, případně jim oponovat.

Půjdeme tedy znovu postupně Freudovým textem, ale naše pozornost bude zaměřena více kriticky, budeme si klást otázky stran oprávněnosti jeho tvrzení, budeme jej konfrontovat s dalšími pracemi, jež se týkají Dostojevského. Cílem přitom nebude jakýmkoli způsobem degradovat jeho snahu, ale poskytnout relativně komplexnější náhled na osobnost Dostojevského – člověka, básníka, trpitele. Takovýto náhled si nevystačí pouze s psychologii, naopak je na místě konfrontovat psychologii s literární vědou a filosofií, které mohou lépe osvětlit některé přicházející otázky.

Nyní tedy přistupme ke kritické analýze textu „*Dostojevský a otcovražda*“. Ke kritickému zhodnocení budu používat rozličná díla i vlastní náhled, čímž chci docílit co největší úplnosti ve svých úvahách. Budu také vkládat konkrétní ukázky z „*Bratrů Karamazových*“, které mohou dobře dokreslit některé části textu a čtenáři tím mohou pomoci svou názorností k pochopení problematiky.

Začněme u rozdělení osobnosti Dostojevského na básníka, neurotika, hříšníka a etika. Rozdělení použité Freudem je příznačné svou polaritou (etik x hříšník; básník x neurotik), kterou se vyznačuje osobnost Dostojevského, a kterou on sám obdařil postavy svých děl. Ambivalence odkazuje k Dostojevského pojetí člověka jako „dvojníka“, což je prostoupeno celým jeho dílem; znázorňuje lidskou osobnost, ve které mizí jednostrannost, ba naopak každý rys osobnosti, každá vlastnost, nachází svůj odraz v hlubokých vodách lidské duše. Freudovo

zaměření na tyto stránky Dostojevského osobnosti se tak jeví zcela nenáhodně a ostatně odkazuje i k ambivalentní podstatě oidipského komplexu a celé psychoanalýzy. Bylo by ale na místě uvést, jakým způsobem Freud dospěl právě k tomuto konkrétnímu rozdělení, což z textu není jasné. Čtenář je hned v první větě stati konfrontován s tímto dělením, aniž by mohl vůbec zjistit, jaké úvahy mu předcházely, což je podle mého názoru klíčová věc, která nám pomůže nahlédnout nejen do osobnosti Dostojevského, ale hlavně do způsobu, jakým o něm Freud přemýšlí.

### **5.1. Dostojevskij – etik a hříšník**

V první řadě se Freud zaobírá Dostojevským – etikem. Kdo zná dílo Dostojevského, nemůže pochybovat o etické stránce jeho osobnosti nebo minimálně ne o stěžejním významu, který mravnosti připisuje. Lidská mravnost a její hranice jsou velká témata jeho tvorby. Celé jeho dílo je protkáno naléhavou otázkou, na kterou jistě on sám hledal ve svém životě odpověď: Je skutečně vše dovoleno? Může člověk konat, jak chce, aniž by byl stížen trestem? Odpověď nalézá v cestě dobra a Boha. Pro Dostojevského je mravnost nutností ne ve smyslu vyššího zákona, ale ve smyslu svobody člověka, která směřuje k dobru. Člověk chce být dobrý. Dobro však není jedinou cestou. Svoboda s sebou nese břímě zla, hříšnosti a schopnosti jejich rozpoznání. Bez ní ale není dobra a člověku ji nelze upřít (na duchovní úrovni). Dobro bez svobody nemůže existovat a naopak (Berďajev, 2000). To ostatně zřetelně uvidíme později v rozboru románu *Bratři Karamazovi*.

Etickou stránku Dostojevského osobnosti Freud zpochybňuje tím, že nelze považovat za mravného člověka, který hřeší a pak za to činí pokání. Tato myšlenka vzbouzí pokušení obrátit ji naopak. Lze považovat za mravného takového člověka, který se chová mravně ze strachu z trestu a jeho mravnost není doprovázena vnitřní pohnutkou? Zásadní je záměrnost takového jednání – v případě, že by hřích byl páchán s myšlenkou, že bude v případě náležitého pokání odpuštěn, bezpochyby bychom dali Freudovi za pravdu. Ale v případě, že

k hříchu dochází jaksi „nahodile“ či bez tohoto záměru ho následně prostřednictvím pokání odčinit, nastává poněkud jiná situace. Záleželo by potom na tom, zda je pro daného jedince hřích „denním chlebem“. Takového jedince bychom patrně za mravného nepovažovali ani v případě, že činí upřímné pokání. Pro takové jednání nemáme ale v případě Dostojevského žádné důkazy.

Existuje-li dobro a zlo, mravnost a hřích a existuje-li volba mezi těmito dvěma cestami (tedy svoboda) a existuje-li Bůh, který v zásadě vytváří tyto cesty a je zároveň spravedlivý, ale i nekonečně milostivý, pak nutně musí existovat i pokání, které představuje cestu k omilostnění. Existence všeho toho, co bylo zmíněno, pak nutně počítá s možností hříchu, páchaného ve svobodné volbě. Přesto Bůh umožňuje odpuštění tohoto hříchu, protože miluje všechny své dcery a syny stejnou láskou. (A zároveň je od každého jednotlivého křesťana vyžadováno, aby miloval svého bližního jako sebe samého, je od něj vyžadováno, aby se na této úrovni identifikoval s Kristem, tak jak to říká Freud v „Davové psychologii“. I jednotlivec má tedy připouštět hřích. Nejen u sebe, ale i u ostatních a tolerovat ho.) Relativizuje se tím ale vyžadování dodržování božích zákonů jako základního předpokladu „správného křesťanského života“. Prostřednictvím pokání umožnil Bůh lidem páchat hřích a stále se považovat za „mravné“ či „správné křesťany“. (Se ztrátou svobody mizí i dobro a zlo – nesvoboda přece nabízí pouze jedinou, danou cestu. A může být Bůh svobodou, když je v podstatě „ukazatelem“ této cesty, jedinou možností? Možná právě proto byl lidem umožněn hřích (resp. pokání). Pro tento pocit svobody. Protože jedině v ní lze najít Boha.

Jak říká Freud: „Připomíná barbary z doby stěhování národů, kteří vraždí a činí za to pokání, kde se pokání stává přímo technikou, jak umožnit vraždu. Ivan Hrozný se také nechová jinak, ba toto vyrovnání se s mravností je charakteristický ruský rys.“ (s. 311) V nesouladu s tím, co jsme řekli výše, sklouznutí k hříchu může představovat jakýsi chvilkový návrat ke svobodě. Tím, že byly tyto zákony prohlášeny za univerzálně platné a musí být všemi dodržovány, není jejich dodržování posvěceno svobodnou volbou, stává se povinností. Rozhodnout se navzdory všemu, co vím, a navzdory všemu, co by se mělo dodržovat tak představuje únik zpět do svobody. (Tento moment je nejlépe patrný v kapitole



románu *Bratři Karamazovi* „*Velký inkvizitor*“.) Chvilkový pocit je pro člověka neskonalým vzrušením, ale zároveň ho dostává kamsi na hranu, kde existuje možnost, že bude „vyloučen“. Je to krásné nebezpečí, které obsahuje až masochistický prvek (jsem sociální bytostí, ale neuznávám-li obecně přijímaná pravidla/křesťanská pravidla, hrozí mi vyloučení ze společnosti, tedy v krajním případě zánik). Překonám onen strach, onu hrůzu, onu bolest, protože vím, že síla vzrušení a pocit slasti mi ho bohatě vynahradí. Poté, co dojde k uspokojení, se ale toužím vrátit do bezpečného světa, tam, kde je všechno dané, kde neexistuje nebezpečná svoboda. Člověk si užívá tuto svobodu, tuto možnost ochutnat zakázané ovoce, protože ví, že má prostředek (pokání), kterým vykoupí svůj hřích a navrátí se zpátky tam, kde je všechno jisté, dané. Napětí bylo uvolněno a člověk ví, že tato vzrušující cesta do neznáma nebude znamenat trvalé osamocení, které by bylo nesnesitelné. Můžeme si asi představit, jakou rozkoší je cesta hříchu, tedy v zásadě cesta bolesti (v tom společenském smyslu slova), pro masochisticky založeného jedince.

Otázkou zůstává, jakým způsobem by celý mechanismus fungoval, kdyby pokání nebylo lidem umožněno. Vedlo by k absolutní poslušnosti? Ostatně můžeme konstatovat, že ač Bůh všechny své ovečky miluje stejnou láskou, církev (zmocněnec Boha na zemi) tak nečiní. Vzpomeňme si například na inkvizici, která upalovala hříšníky. Tady byl zánik formou pokání. To bylo ale dáno zvnějšku, nikoli zevnitř (nemuselo dojít k faktické proměně postojů uvnitř jedince, ale k jeho zániku – nedobrovolnému – který napravil jeho hřích. Pokání je ale aktem svobodného člověka, nelze jej vynucovat. Svoboda (potažmo možnost hříchu) se tady stala jakousi ideou, teorií, kterou církev efektivně likviduje. Lidé budou zajisté ve své nesvobodě poslušní.

Freudovo označení Dostojevského jako hříšníka naráží ve stejném bodě jako celé jeho dělení Dostojevského osobnosti. Neuvádí, na základě jakých biografických dat k takovému závěru dospěl. Uvádí údajné zneužití nezletilé dívky (které však není podloženo a tudíž nelze použít k vyvozování jakýchkoli závěrů) a volbu látky jeho literárních děl. Opírat se pouze o volbu látky pro

literární díla se mi však zdá nedostatečné. Především proto, že nelze zacházet s literárním dílem takto „lehkovážně“. Kdybychom postupovali tímto způsobem, co bychom asi mohli vypovědět o autorech kriminálních románů?

V druhé řadě Freud opomíjí některé důležité momenty života Dostojevského, které mohou mít více co dočinění s tématy, objevujícími se v jeho tvorbě, než jeho hříšná povaha. Dostojevskij strávil několik let ve vězení a ve vyhnanství na Sibiři a čelil trestu smrti, kterému na poslední chvíli unikl. Navíc citlivý pozorovatel, kterým jistě byl, našel mimo trýzně a ponížení ve vězeňských prostorách mnoho zajímavých podnětů, které později, již na svobodě, rozvinul ve svých velkolepých románech. Jeho zoufalá situace mu umožnila pozorovat charaktery zločinců, analyzovat je a použít tato pozorování ve svých dílech. Jeho fascinace člověkem, kterého vnímal jako nekonečnou záhadu, se možná ještě více rozvinula právě v těchto podmínkách, kde přišel na to, že obyčejný člověk skýtá více záhad než městský „intelektuál“ a v tomto člověku se snažil najít to základní lidské, onu podstatu ruské duše (Pytlík, 2008).

Je přinejmenším pravděpodobnější, že volba témat Dostojevského děl vycházela právě z oné otřesné zkušenosti, kterou získal v káznici a ve vyhnanství. Můžeme samozřejmě připustit, že se jedná o kombinaci osobnostních faktorů (tedy slovy Freuda o „hříšníka“, který v něm dřímá) a faktorů situačních (vězení a vyhnanství), které jej vedly k volbě látky. To nelze nikdy plně vyloučit vzhledem k tomu, že nevíme, jak by jeho díla vypadala (nebo zda by vůbec vznikla), kdyby byl prost této životní zkušenosti.

V tomto místě Freudovy stati nachází také Exner veliké nesrovnalosti pramenící přímo ze života Dostojevského. U Dostojevského podle něj neexistuje důkaz konkrétního mravního ztroskotání, o které by mohl Freud svá tvrzení opřít. Zároveň zmiňuje Freudovu zřejmou neznalost celého díla Dostojevského, která je patrná z prohlášení, že ústředními postavami jeho děl jsou především násilníci, což nelze považovat za úplně pravdivé. Největší romány, jako je mimo jiné Zločin a trest a Bratři Karamazovi, mají sice jako hlavní téma zločin, ale na tomto základě se nedá posuzovat celé Dostojevského dílo, které je mnohem rozsáhlejší.

Pro ilustraci tvorby, která se zločinem nezabývá, uvádí Exner díla, jako jsou *Chudí lidé, Bílé noci...* (Exner, 2009)

Aby byla kritika konstruktivní, bylo by na místě nejen kritizovat Freudovy výroky, ale také navázat některými úvahami, jež by byly v souladu s psychoanalytickým vnímáním a mohly by lépe vysvětlit nejasnosti, které se v textu vynořily. Budu tedy uvažovat, jakým jiným způsobem mohl Freud dospět (nebo by mohl dospět) k vnímání Dostojevského jako hříšníka.

Ve předchozí kapitole jsme se již seznámili s mechanismem vzniku Nadjá, ale jeví se poněkud nejasně a složitě vzhledem k možné identifikaci s oběma rodiči. Ta je také nejpravděpodobnější u Dostojevského vzhledem k tomu, že Freud tvrdí, že při konstitučním faktoru bisexuality se projevuje ambivalentní vztah k oběma rodičům. Mohla by nám však tato skutečnost pomoci při hledání „jádra“ Dostojevského-hříšníka? Nebo by nám mohla objasnit jak etickou, tak hříšnou stránku jeho osobnosti?

Má-li Dostojevského Nadjá charakter otce, nebude pro nás vyjadřovat svědomí v tom smyslu, jak ho běžně chápeme – ekvivalent pravdy, poctivosti, správnosti – ale naopak (dle toho, co je o jeho otci známo) bude vyjádřením krutosti a přísnosti. Je tedy možné, že tento morální kompas u Dostojevského selhává v důsledku negativní stopy otce a tudíž vede k nejednoznačnému pojetí zločinu, ve kterém je schopen najít ospravedlnění. Tímto způsobem bychom mohli objasnit častou kriminální tematiku v jeho dílech a jeho pohled na ni a najít tak jádro Dostojevského-hříšníka. Jako ilustrace nám může sloužit „Zločin a trest“, kde na postavě Raskolnikova vidíme neschopnost pochopit, že jeho čin byl nelidský a špatný. Ke skutečnému zpytování svědomí u něj dochází až v důsledku najetí lásky k bližnímu, která může představovat (v širším slova smyslu) lásku k Bohu. Do té doby vnímá svůj trest pouze jako vnější opatření, ale necítí vinu za zabití. Upřímnou lítostí nad svými skutky se pak stává svobodným.

Zároveň ale víme, že Nadjá není jen v souladu s první identifikací, ale jde zároveň proti ní. Vyvolává nejen snahu přiblížit se požadavkům identifikačního vzoru, tedy podobat se otci, ale zároveň nabývá negativního charakteru v podobě snahy nebýt jako otec. Vzhledem k tomu, že tyto tendence jdou proti sobě, mohly

by nám pomoci vysvětlit, proč Freud v osobnosti Dostojevského viděl jak etika, tak hříšníka. Jedná se rozpor mezi těmito dvěma tendencemi, které umožňují, aby vedle sebe v jedné osobě existoval člověk mravný a člověk tíhnoucí k hříchu. Motivy těchto niterných bojů se také velice často objevují v Dostojevského literární tvorbě, což naznačuje jejich přítomnost v něm samém. Tento rys je velmi dobře vidět v románu Bratři Karamazovi. Vášně a tendence k hříšnosti jsou patrné u každého mladého Karamazova, ale zároveň se snaží vytvořit protiváhu k oné smyslnosti a bojovat s ní. Tím se ale stávají pouze její transformací v podobě intelektu, křesťanské víry, tedy v psychoanalytické terminologii sublimací. Rozporný vztah mezi Já a Nadjá můžeme vidět i na postavě již zmíněného studenta Raskolnikova, který se cítí být morálně oprávněný k vraždě staré lichvářky a zároveň zachraňuje rodinu opilce Marmeladovova z bídy a dá jim své poslední peníze.

Jak bylo ale řečeno, u Dostojevského s největší pravděpodobností proběhl úplný oidipický komplex. Identifikoval se tak jak s otcem, tak s matkou. To by nám také mohlo pomoci vysvětlit etika a hříšníka, kteří v něm pospolu dřímali.

## **5.2. Dostojevskij – epileptik nebo neurotik?**

Co se týče neurotické stránky Dostojevského osobnosti, která je prezentovaná dále v textu, zde se ze strany Freuda jedná pouze o spekulaci, čehož je si on sám dobře vědom a také to v textu zdůrazňuje a zároveň, ve snaze dodat jí na věrohodnosti, svou domněnku podpírá psychoanalytickou teorií. Podle historických pramenů trpěl Dostojevskij epileptickými záchvaty, které se začaly v plné míře objevovat okolo 18 roku jeho života, avšak i v případě, že by se jednalo o neurózu, tehdejší medicína nebyla na takové úrovni, aby dokázala tento fakt odhalit. Musíme se tedy smířit s tím, že otázku neurózy Dostojevského nelze zodpovědět jednoznačně, vzhledem k nedostatku informací týkajících se jeho záchvatů.

Nápadně ale Freudovi nahrává úryvek dopisu Dostojevského o jeho padoucnici, který ve své knize cituje R. Pytlík a který do jisté míry ladí

s Freudovou myšlenkou, že „by bylo velmi příhodné, kdyby se ukázalo, že tyto záchvaty během doby výkonu trestu na Sibiři zcela ustaly, avšak jiné údaje tomu odporují.“ (Freud, 1928, s. 315) Tento úryvek (který je již citován výše) pro připomenutí uvedeme: „... Předě mnou je studené, osamělé stáří – a má padoucnice. – Ó příteli, ochotně bych šel znovu do káznice a strávil tam stejnou dobu, jen abych splatil dluhy a pocítil se opět svobodným! ...“ (Dopisy, 138 in Pytlík, 2008, s. 66).

Z tohoto sice nevyplývá, že by záchvaty ve vyhnanství ustaly, ale úryvek dopisu napovídá, že sám Dostojevskij svoje záchvaty vnímal jako trest, „splacení dluhu“, což je v souladu s Freudovými úvahami o smyslu těchto záchvatů.

V případě domnělé neurózy, prezentované Freudem, je podle Exnera nápadné, jak Freud postupuje při analýze uměleckého díla, a to od díla směrem k autorovi, nikoli opačně. Směr od autora k dílu nebo k jednotlivým postavám by pravděpodobně ukázal jiný výsledek než ten, ke kterému dospěl Freud. Tento postup ostatně praktikuje Exner ve své Stručné symbolice a tvrdí, že Freud má tendenci vydávat fikci za realitu a vlastnosti románových postav Dostojevského, za vlastnosti jeho samotného. Literární motiv nemůže podle Exnera vypovídat o realitě, nýbrž musí být zkoumáno to, jakým způsobem tvůrce s daným motivem nakládá. (Exner, 2009) Jinými slovy – nezkoumáme „co“, ale „jak“.

Neurologové, kteří se zabývali případem Dostojevského epilepsie, dospěli k závěru, že záchvaty se pravděpodobně začaly vyskytovat okolo 22 let a většinou se objevovaly v noci nebo v brzkých ranních hodinách. Jejich spouštěči mohl být mimo jiné alkohol, nedostatek spánku nebo přepracování. Ačkoli byla jeho epilepsie diagnostikovaná a byla mu předepsána medikace, Dostojevskij nejspíš nebyl příliš svědomitým pacientem, a tak antiepileptika nebral pravidelně (Bhattacharyya, 2015).

V článku je dále uvedena významná příhoda, kdy Dostojevského tříletý syn Alexej trpěl po dobu 2 týdnů záchvaty, které se projevovaly křečemi. Alexej nakonec zemřel po 12 hodinách nepřerušované epileptické aktivity v roce 1878. Je

tedy pravděpodobné, že postava Aljoša Karamazov – ideální charakter – je ztělesněním právě jeho zemřelého synka (Bhattacharyya, 2015).

Autor nakonec dospívá k závěru, že Dostojevského epilepsie (jak byl ve skutečnosti pojmenován onen zvláštní druh epilepsie, kterým pravděpodobně trpěl Dostojevskij) byla způsobena dysfunkcí spánkového laloku, jinými slovy – epileptické ohnisko bylo ve spánkovém laloku. Zároveň je charakteristická přítomnost tzv. (extatické) „aury“ bezprostředně před záchvatem. Epilepsie mající tyto symptomy je tedy označována jako „Dostojevského epilepsie“ (Bhattacharyya, 2015).

Jiný článek zabývající se Dostojevského epilepsií tvrdí, že existují 2 důkazy toho, že by mohla být jeho epilepsie hysteropilepsií, stejně, jak to tvrdí Freud. Prvním důkazem je to, že první záchvat se pravděpodobně objevil velmi krátce poté, co byl Dostojevského otec zavražděn; druhým, že jeho záchvaty jsou vnímány jako důsledek oidipského komplexu, respektive jeho vztahu k otci. Některé jiné informace však odporují tomu, že by se jednalo o hysteropilepsii a to hlavně fakt, že Dostojevskij měl záchvaty v noci a to není pro hysteropilepsii typické (Baumann, Novikov, Regard, Siegel, 2005).

### **5.3. Dostojevskij – hráč**

V poslední části stati se Freud zabývá hráčstvím Dostojevského. I zde je nutné se vrátit k biografii Dostojevského. Jeho hráčské epizody se vztahují k poměrně krátkému období, které strávil v Evropě, konkrétně v Německu. Jeho chování ve vztahu ke hře nepostrádalo charakteristiky, jimiž se vyznačují lidé závislí na návykových látkách a gambleři – přesvědčení, že má situaci pod kontrolou, že zná způsob hry, který povede k výhře; racionalizace; pokračování ve hře i přes dosažení kýžené výhry. Zde by tedy možná byl na místě i adiktologický výklad, který by mohl tyto epizody více objasnit.

Novela Hráč, o které podrobněji hovořím ve 2. kapitole, nám může také pomoci objasnit tyto hráčské epizody a to, jakým způsobem je autor sám prožíval.

Nejdůležitější je zde paralela se skutečným životem (hlavně milostným), která je na hře tak přitažlivá.

Freud vztahuje Dostojevského hráčství k nevědomým pocitům viny, které mohly být „ukojeny“ poté, co prohrál všechny peníze. To sedí k podstatě hysterie, kde vina souvisí s materiálem, který se nachází mimo vědomí. V případě vygradování nevědomého pocitu viny, může dojít u jedince ke zločinu, který dá tomuto pocitu viny reálný podklad, což vede k úlevě (Freud, 1923). Po výkonu trestu tak mohla u Dostojevského být hráčská vášeň oním vygradováním, které konečně dalo pocitu viny reálný základ.

#### 5.4. Bratři Karamazovi – rozbor díla

Rozbor tak rozsáhlého a komplikovaného románu, jakým Bratři Karamazovi bezpochyby jsou, je náročnou výzvou. Zvlášť proto, že se hned na počátku musíme smířit s faktem, že na některé otázky, jež budou v průběhu úvah o tomto fascinujícím díle vyvstávat, nelze najít jednoznačnou odpověď. Je tedy na místě zachovat si nadhled a všechny závěry formulovat pouze jako domněnky. V té složité interakci, jejíž součástí je autor, dílo a čtenář, jistě vznikají specifické a neopakovatelné myšlenky, ke kterým do značné míry přispívá i osobnost čtenáře, tedy toho, komu se dílo dostává do rukou. Jisté je, že nemáme k dispozici výpověď autora, jež by nám mohla naše úvahy potvrdit či vyvrátit, takže jsou tak či onak stále na úrovni domněnek.

Děj románu byl již zevrubně popsán dříve. Zde uvádím hlavní témata, která se v něm objevují a u nichž je potřeba se zastavit.

Román působí poněkud „apokalyptickým“ dojmem. Ještě před samotným začátkem vyprávění je v úvodu uveden citát z Evangelia sv. Jana: „*Amen, amen pravím vám: Zrno pšeničné padne v zemi, neumře-li, onoť samo zůstane, a pakliť umře, mnohý užitek přinese.*“ (kap. 12, verš 24) Čtenář je tedy ještě předtím, než vůbec začne číst, metaforicky konfrontován s nezvratností, s nutností, s přínosem oné smrti, které je očekávána. Celý děj pak nezvratně směřuje ke katastrofě, která by se vůbec nemusela stát. Opakují se epizody, kdy někdo někam kráčí, aby něco

důležitého vyřídil, ale nakonec tam (shodou nejrůznějších náhod) nedorazí a těmito drobnými krůčky se román blíží k hlavní zápletce – vraždě. Ona nezvratnost, která je v románu zanesena, jako by simulovala osud, či nějakou lidskou přirozenost, před kterými není úniku. Ať se stane cokoli, dojde k vraždě, musí k ní dojít. Nevyhnutelně. Skoro to vyznívá jako Freudova vražda otce prvotní tlupy, jako něco, k čemu nevyhnutelně dojde a záleží pouze na tom, kdo na sebe vezme ono břímě a vraždu vykoná. Aby přinesl „užitek“.

Všichni synové mimo Aljoši si přejí otcovu smrt (přesně tak, jak to tvrdí Freud v *Otcovraždě*). Nejexplicitněji je to vyjádřeno při Ivanově výsledku: „*Otce zabil on, a ne bratr. On ho zabil, ale já ho k tomu navedl... Kdo si nepřeje smrt svého otce...? ... To je to právě, že jsem při zdravém rozumu... a při hnusném rozumu stejně jako vy a všechny ty... šeredy tady! ... Můj otec byl zavražděn a oni dělají, že se toho lekli ... Pitvoří se jeden před druhým. Lháři! Každý chce smrt svého otce. Jeden plaz požívá druhého... Kdyby nebylo té vraždy, všichni by se rozzlobili a šli by domů ve špatné náladě... Chtějí divadlo!*“ (Bratři Karamazovi, s. 663) Jako by Dostojevskij přitakával Freudovi a v celém románu vyvstala ta tíživá, neúnosná (vytěsněná) nenávist a touha odstranit otce.

Než se pustíme do probrání klíčových témat, která v sobě „*Bratři Karamazovi*“ skrývají, zastavím se ještě u příběhu *velkého inkvizitora*.

„*Velký inkvizitor*“, báseň v próze, jež Ivan vypráví Aljošovi jako své vlastní dílo, patří zřejmě k nejobdivovanější části „*Bratrů Karamazových*“. Jak jsme se již dozvěděli, i Freud jej cení velmi vysoko a skládá před ním psychoanalytickou výzbroj. Jedná se však o příběh, který nelze přejít bez povšimnutí a stojí za to se alespoň pokusit odhalit jeho smysl. Ostatně tuším, že to hlavní se pokusíme rozkrýt v úvahách o svobodě a mravnosti, jež budou následovat v další části rozboru. Zde tedy pouze stručně.

O čem *Velký inkvizitor* vlastně je?

Za časů inkvizice ve Španělsku se Kristus (v textu je označován jako „On“) rozhodne navštívit na chvíli svůj lid. Sestoupí k nim jako obyčejný člověk a přesto jej všichni poznávají. „*Přijde tiše a nepozorovaně, ale kupodivu všichni Ho poznávají. ... Lid se k Němu nezadržitelně hrne, obklopuje Ho, hromadí se kolem*



*Něho, následuje Ho. On pak mlčky jde mezi nimi s tichým úsměvem nekonečného soucitu.*“ (Bratři Karamazovi, s. 244) Lidé jsou šťastni, že je opět mezi nimi. Avšak v tu dobu jde kolem starý kardinál, inkvizitor, a když Krista spatří, pokyne strážci, aby jej zajala. Sám jej pak v cele navštíví a promluví o tom, co bylo po celou existenci církve nevyřčeno. Kristus za celou dobu nepromluví jediné slovo.

Rozsáhlá promluva se v podstatě celá točí kolem tématu svobody, které bude následovat dále. Zde jej proto zkrátím. Svobodný člověk je podle Ivana člověk nešťastný. Ježíš chtěl lidem přinést svobodu. Církev jim tuto svobodu sebrala, aby jim dala štěstí a zbavila je ohromného břímě, které s sebou nese. *„Zavrhl jsi jediný způsob, jak jsi mohl lidi učinit šťastnými, ale když jsi odcházel, naštěstí jsi odevzdal svou věc nám. Slíbil jsi, utvrdil to svým slovem, dal jsi nám právo svazovat a rozvazovat a nemůžeš zajisté ani pomyslet na to, že bys nám teď to právo odňal. Proč jsi nás tedy přišel rušit?“* (Bratři Karamazovi, s. 246) Takto promlouvá starý inkvizitor ke Kristu.

Následuje vypovězením toho, jak jej (Krista) pokoušel na poušti duch sebezničení a nebytí. Duch Kristu položil tři otázky. Všechny se také týkají svobody. *„Chceš jít do světa a jdeš tam s holýma rukama, jen s jakýmsi slibem svobody, který lidé ve své prostomyslnosti a vrozené nezřízenosti nemohou ani pochopit, kterého se bojí a děsí, neboť pro člověka a lidskou společnost nikdy nebylo nic nesnesitelnějšího než svoboda! Ale vidíš tyto kameny v nahé a žhavé poušti? Proměň je v chleby a lidstvo za Tebou poběží jako stádo, vděčné a poslušné, i když věčně se třesoucí strachem, že svou ruku stáhneš a chléb jim odepreš. Ale Tys nechtěl vzít člověku svobodu a odmítl tu, neboť jaká svoboda, soudil jsi, je-li poslušnost koupěna za chléb? Namítl jsi, že ne samým chlebem živ bude člověk.“* (Bratři Karamazovi, s. 247) Velký inkvizitor soudí, že lidé rádi složí svou svobodu k nohám církve a nechají se zotročit, jen aby byli nasyceni. Není možné být svobodnými a zároveň být všichni nasyceni. Chléb pozemský zvítězí nad chlebem nebeským a uctíván bude ten, kdo lidi nasytí. Lidé totiž neskonale touží po tom, aby mohli někoho uctívat. Všichni najednou, spolu. Jdou proti sobě do válek proto, aby ostatní uctívali stejného Boha – toho, kdo jim dá „chléb“. Břemeno, které s sebou nese svobodná volba tak povede i k zavržení boží pravdy.

Svoboda je tíživá a lidstvo je příliš slabé na to, aby ji dokázalo unést. Kristův dar je darem pro vyvolené, nikoli pro veškeré lidstvo.

Velký inkvizitor se rozhodne, že Krista upálí. Upálení představuje akt zadostiučinění, dokázání toho, že kardinál měl ve svých úvahách pravdu, že smýšlel o lidské mrzkosti správně. Přesto však při své promluvě k němu vzpomene, že on sám byl určitou dobu svého života pokoušen na poušti, že se snažil žít ve svobodě a boží pravdě. Přesto však u něj zvítězila „láska k lidem“, pro kterou se od Krista odvrátil. *„Když inkvizitor domluví, nějaký čas čeká, co vězeň odpoví. Jeho mlčení ho tíží. Viděl, že celou tu dobu s pochopením tiše neslouchal, že se mu díval do očí a zřejmě nehodlal odporovat. Stařec by chtěl, aby mu vězeň něco řekl, třeba i něco trpkého a hrozného. On se však k němu mlčky přiblíží a tiše ho políbí na bezkrevné devadesátileté rty. To je celá jeho odpověď.“* (Bratři Karamazovi, s. 256) Nakonec se tedy rozhodne Ho z cely pustit s podmínkou, že se již nikdy nesmí vrátit. A přesto že stařec setrvá ve svém přesvědčení, něco se v něm po tomto setkání pohne.

Závěr básně by jistě zasloužil (možná i psychoanalytický) výklad. Proč Kristus políbí kardinála na rty? Mohlo by to být chápáno jako akt lásky – Bůh přece miluje všechny své dcery a syny stejnou láskou bez ohledu na jejich hříchy (skutkové či myšlené). Ale může to být chápáno i jako akt svobody. Kristus přece toužil po tom, aby jej lidé následovali svobodně, protože chtějí. Stejně tak se svoboda projevuje i v jeho nenásledování. Onen polibek je v podstatě jediným „vyjádřením“ Krista ke kardinálově řeči. Odezvy v podobě hrozných slov se mu nedostane a možná právě tím Kristus nahlodá kardinálovo přesvědčení (byť ho nezmění). Tím, že mu nevnučuje svou pravdu, ale dává mu svobodu, lásku.

Téma svobody budeme ještě probírat v následující podkapitole. Částečně ho řeší i (dříve již zmíněný) Berďajev. V rámci Nového zákona se jím pak zabývá nejvíce sv. Pavel. Představení jeho pojetí svobody by bylo však velmi rozsáhlé a je nad rámec mé práce.

#### 5.4.1. Víra, mravnost, svoboda

O čem tedy jsou Bratři Karamazovi? Jaká témata se v nich objevují? Tematicky obsahují mnoho rovin, které bychom mohli považovat za klíčové. Osobně vnímám jako nejvíce zásadní **téma víry v Boha**, které ukazuje v románu celé své spektrum od pevné, nezpochybnitelné víry, přes pochybnosti, nejasnosti (které gradují ve scéně s velkým inkvizitorem) až po úplný ateismus, projevující se nejen v rovině duchovní, ale i velmi hmatatelně v podobě zhýralosti či opilství. Dostojevskij líčí rozličné lidské typy, na kterých zobrazuje, přímo či nepřímou, jejich vztah k Bohu. Velmi hezký je vztah k Bohu (v obecné rovině) zobrazen u Ivana. Ivan je intelektuál s velmi skeptickým pohledem na svět. Jeho vnitřní život je naplněn beznadějí; prohlašuje, že nevěří v Boha a přitom (jak se zdá) v něj chce zoufale uvěřit. Zdá se, že intelekt samotný nestačí, není dostatečným opěrným bodem. Jako by Dostojevskij chtěl prostřednictvím postavy Ivana ukázat onu neuchopitelnost víry, vyššího řádu rozumem a intelektem a zároveň zdůraznit její důležitost – protože, co se nakonec stane s intelektuálním Ivanem? Zešílí! Rozum je bez víry chudý. Dostojevskij nám tím říká, že existují věci, které nejsou rozumem uchopitelné a prozkoumatelné. Stojí-li intelekt sám, může nakonec vést k nihilismu a šílenství.

Bůh však nemusí být vnímán tak striktně křesťansky, ale v podobě mravního principu a řádu. Tady můžeme narazit na další téma, které přímo navazuje na Boha, víru a mravnost a to je **téma svobody**. Známe-li trochu více Dostojevského díla, pak víme, že téma svobody je pro něj ohromné, prakticky nerozřešitelné dilema, které ho trýzní. Svoboda staví člověka do pochybnosti, svoboda mu umožňuje hřešit (resp. volit mezi dobrem a zlem, hříchem a ctností). Přesto hluboce vnímám, že svoboda tak, jak o ni Dostojevskij hovoří ve svých románech, je nutností lidského bytí, jeho údělem, jeho křížem. Jen člověk, který se svobodně rozhodne pro cestu dobra, je skutečně dobrý, mravný. Máme tendenci sami sobě položit otázku: „Můžeme považovat za mravného člověka, jehož ctnost je vynucená?“ Freud zřejmě chybně chápal Dostojevského postoj ke svobodě. „*Jestliže jej chceme jakožto mravného člověka vyzdvihnout vysoko, se*

*zdůvodněním, že nejvyššího stupně mravnosti dosáhne jen ten, kde prošel tou nejhlubší hříšností, pak nedbáme jednoho zdroje pochybností.*“ (s. 311) V první řadě ve mně toto vzbouzí otázku – Kdože chce nebo chtěl Dostojevského z tohoto důvodu považovat za mravného člověka? Vychází to z myšlenek samotného Dostojevského, z jeho chápání mravnosti, nebo je to názor některých jeho příznivců nebo čistě jen jeden z obecných přístupů k mravnosti? Pokud by toto tvrzení odvodil Freud z jeho myšlenek (které jsou prezentovány v díle), mohli bychom skutečně říci, že celou věc chápal velmi zjednodušeně a povrchně. Mravnost není v Dostojevského díle chápána jako důsledek poklesku, nefunguje tady mechanismus: nemravný člověk → hřích → trest/pokání → mravný člověk. Povrchové schéma možná takto vypadá, ovšem mravnost vyvstává ze svobodné volby člověka. Krásně si to můžeme přiblížit na příkladu Raskolnikova ze „*Zločinu a trestu*“. Raskolnikov po zabití staré lichvářky a její sestry necítí vinu, nemá dojem, že spáchal něco špatného, přesto však trpí děsy a určitými příznaky podobajícími se psychickému onemocnění. I když se nakonec sám přizná k této vraždě, jeho vnitřní přesvědčení zůstává nepohnuto, což přetrvává až do doby výkonu trestu. Co bychom o něm řekli teď? Řekli bychom, že se z něj stal mravný člověk, protože se přiznal a za svoje činy pyká? Ale co jeho vnitřní přesvědčení? Přestože se dostavil trest, přestože sám uznal potřebu tohoto trestu, který ho měl zbavit jeho stavů, nedospěl k tomuto trestu vnitřně. Možná bychom naopak řekli, že mu tento trest měl sobecky posloužit ke zbavení se příznaků, jež ho pronásledovaly. Očistí se teprve ve chvíli, kdy k sobě tento trest připustí, ve chvíli, kdy jeho funkcí je ono vnitřní potrestání. Jistý posun zde tedy chápeme a můžeme ho zaznamenat. Přirovnávat Dostojevského k barbarům, kteří drancují a zabíjejí a pak za to činí pokání, je tedy pro mě výrazem silného nepochopení tohoto zásadního momentu.

Svoboda se ale nedotýká pouze volby mezi dobrem a zlem, ale má i mnohem obecnější rozměr. Je skutečně vše dovoleno? Takovou otázku si klade Ivan ve svém přemýšlení. Svoboda jako neomezenost lidských možností. Otázka svobody je velmi složitá a nutně vede k paradoxům. Svoboda by totiž podle Dostojevského měla vést k dobru, k Bohu – tak jak to vidíme u Aljoši. Ale pokud

má nějaké mantinely, lze ji ještě vnímat jako svobodu? A potřebuje-li člověk v životě oporu v podobě nějakého řádu či systému, který jeho svobodu omezuje, jak tuto otázku vyřešit? Otázka svobody se ukázala být tak komplikovanou a paradoxní, že prakticky nelze dospět k jejímu vyřešení. Tato naléhavá otázka potom graduje v příhodě s velkým inkvizitorem. *„Patnáct století jsme se soužili s tou svobodou, ale teď je to skončeno a nadobro vyřízeno... Věz, že teď a právě teď jsou ti lidé pevněji než kdy jindy přesvědčeni, že jsou úplně svobodni, a přece nám sami svou svobodu přinesli a pokorně ji složili k našim nohám.“* (Bratři Karamazovi, s. 289)

#### 5.4.2. Reinkarnace nevědomí a člověk-dvojník

Mravní téma románu jsme ale tímto rozhodně nevyčerpali. **Kde se bere v člověku mravnost nebo nemravnost?** U postav románu vidíme, že jsou si často vědomi, že páchají hříchy, zlo nebo se jiným způsobem chovají nemravně. Přesto tak činí – svobodně, ve volbě. V celém románu je hmatatelné, že je k tomu pudí jakási vnitřní síla. Dmitrij, který se chová skoro jako posedlý (nutně musí něco vykonat, dobrovolně jde do záhuby, jeho časté výkyvy v chování), krásně vyjadřuje ty drobné i obrovské vnitřní boje, ve kterých dal Dostojevskij největší význam onomu neznámému a nepojmenovanému puzení, které Freud později nazval nevědomím. Neustálé boje jednotlivce, jeho rozhodování a volby skutečně směřují ke vztahu mezi vědomím a nevědomím. To je v románu vyjádřeno nejen u jednotlivých postav, ale také vztahy mezi postavami. Starý Karamazov je „pudovým“ člověkem, který podléhá vášním. Jemu nejpodobnější je Dmitrij, se kterým soupeří o Grušenku. Ivan může představovat vědomí či Ego – racionální typ člověka, který je však soužen bojem mezi Nadjá a Id (tento boj pak také nachází výraz v jeho duševní nemoci a jeho Id je vyjádřeno v podobě čerta, se kterým rozmlouvá). Aljoša potom představuje ideální typ krásného člověka (podobně jako Lev Myškin v románu Idiot), tedy ideál Já. Toto schéma je samozřejmě velice zjednodušené, ale možná nám do jisté míry může odpovědět na otázku, proč byl Dostojevskij pro Freuda tak zajímavý. Postavy si tedy v tomto

smyslu tvoří protiklady, jsou si dvojníky, tvoří každá jednu stranu téže mince. Tento motiv se prolíná celým dílem Dostojevského, nejen tímto románem, lze ho proto považovat za důležitý a dominantní i jako jeho osobní téma. V zásadě jedna postava představuje „to nejlepší“ z člověka, druhá vyjadřuje to „nejhorší a nejpodlejší“.

„Dvojnictví“ vůbec představuje důležitý motiv, ale i výstavbový prvek Dostojevského románů. Někdy je vyjádřeno tak jemně a nenápadně, že nelze téměř rozeznat. Může ale vysvětlit vztahy mezi postavami. Proč Dmitrij tolik nenávidí svého otce, starého Fjodora? Pomineme-li téma sexuální rivality a sporu o peníze, myslím, že hlavním důvodem je to, že představuje to nejpodlejší a nejhorší ze samotného Dmitrije. Jsou si nejpodobnější, přesto jsou si nejdálší. Kdybychom analogickým způsobem postupovali dále, zjistili bychom, že román v podstatě tvoří opoziční či komplementární dvojice. Je tomu tak i u ženských postav – Kateřina Ivanovna a Grušeňka jsou si jednoznačně protikladem.

Pojem „dvojnictví“ či „rozdvojení“, který zde používáme, by mohl být nahrazen pojmem „odštěpení“. Jedna postava představuje „to nejlepší“, druhá „to nejhorší“. Toto odštěpení může pomoci vyrovnat se s vlastní hříšností nebo s vlastními negativními vlastnostmi. Může fungovat ve chvíli, kdy je pro daného člověka nesnesitelné, že by měl nějakou extrémně špatnou vlastnost, případně vlastnost, kterou má nějaká nenáviděná osoba (třeba otec). Tato situace je tak neúnosná, že tuto vlastnost raději odstraní, byť ve fantazijní rovině. Takovýto význam může mít prvek dvojnictví v románech Dostojevského. V místě, kdy Ivan trpí halucinacemi a pronásleduje jej čert, který podle jeho slov představuje to, co je v něm nejodpornější a nejnižší, je to jasně znázorněno. *„Jsi lež, jsi má nemoc, jsi přízrak. Jenom nevím, jak tě zničit, a vidím, že nějaký čas to musím vydržet. Jsi má halucinace. Jsi ztělesnění mne samého, ostatně jen jedné mé stránky ... mých myšlenek a citů, ale jen těch nejohavnějších a nejloupežjších. Z toho hlediska bys mě mohl dokonce zajímat, kdybych měl čas hrát si s tebou...“* (Bratři Karamazovi, s. 617)

## 6. Z POHLEDU DNEŠNÍ PSYCHOBIOGRAFIE

Z pohledu dnešní psychobiografie, tj. tak, jak ji pojímá Schultz a kol., má Freudova práce jedno hlavní úskalí a tím je „diagnostikování“. Neprojevuje se to v celém textu, ale zejména v části, kde Freud řeší Dostojevského epileptické záchvaty, které následně klasifikuje jako symptom hysterie. Postupuje tedy spíše patograficky. Je to však poměrně sporné, protože by se dalo říci, že tato diagnóza slouží k porozumění Dostojevskému, a že tedy plní hlavní cíl psychobiografie. Chceme-li někomu porozumět, je k tomu někdy nutné použít zařazení do nějaké skupiny, které nemusí vždy stírat individualitu a jedinečnost. Hlavní snahou by ale přece jen mělo být pojmenování příčin a snaha o vysvětlení proč se něco děje, za použití širšího kontextu osoby.

Postupovala-li by analýza života Dostojevského jiným směrem – narativním či funkcionalistickým – došla by patrně k jiným závěrům. Příčinou toho by ale zřejmě byl nejen jiný teoretický koncept, ale hlavně s ním související zaměření na odlišné aspekty života či tvorby Dostojevského, na které se psychoanalýza nesoustředí.

Narativní analýza by nejspíše hledala vzorce či scénáře, které se v dílech Dostojevského opakují a jejich analogie v životě samotného autora. Mohla by tak shledat dvojnictví fascinujícím prvkem, který se opakuje v jeho románech, a dát ho do souvislosti s autorovým životem. Ten je v mnohém rozporuplný a chaotický (hlavně v souvislosti s epileptickými záchvaty) a tak se Dostojevskij možná pokusil tento rozpor vyjádřit v postavách dvojníků – jedno a přitom dvojí. Ve 2. kapitole bylo řečeno, že se narativní analýza soustředí na momenty, kdy něco „dobrého“ skončí špatně nebo naopak. To, jak děj vrcholí, pak tedy může znázorňovat snahu, aby věci dopadly určitým způsobem, aby dopadly dobře, avšak ne vždy jde onomu „dvojníkovi“ zabránit, aby věc převzal do svých rukou a nakonec vše dopadlo špatně. Příklady toho, jak potenciálně dobrá situace končí špatně, až katastrofálně, můžeme ukázat na mnohých dílech Dostojevského. V románu Zločin a Trest, kdy vidíme situaci sice na první pohled beznadějnou (mladý chudý student, který už nemá z čeho žít), ale při bližším zkoumání a

postupném vývoji děje zjišťujeme, že by se dala nějak vyřešit, avšak nakonec stejně končí vraždou. V románu Bratři Karamazovi také v některých momentech svítá naděje, že by přece jen mohla situace dopadnout jinak, než zavražděním otce, které nám Dostojevskij servíruje prakticky už od začátku jako nevyhnutelnou událost. Přesto však k vraždě dojde. Tuto „nevyhnutelnost“ by jistě narativní analýza shledala jako nesmírně důležitou.

Funkcionalistická analýza by se naproti tomu snažila zjistit, jaké místo zaujímal umění v životě Dostojevského. Mohla by tím například dospět k závěru, že Dostojevského psaní mělo až jakýsi obsesivně kompulzivní charakter. Dostojevskij sám popisuje, jak hluboce trpěl ve vězení hlavně proto, že nemohl psát. Poté po propuštění a přesídlení do Tveru jeho frustrace pokračovala. Přesto, že psát již mohl, neměl dostatečně podnětné prostředí pro tvorbu, což ho drásalo a tento stav jako by se v jeho očích rovnal téměř smrti. Psaní pro něj představovalo ekvivalent dýchání. Mohlo být momentem vyrovnání se s určitými událostmi jeho života. Například používání motivu dvojnictví, které je rozebráno výše, mohlo být způsobem jak pochopit své rozporuplné pocity či chování, jak je popsat a v alespoň minimální míře je interpretovat. Snažil se jím bránit proti některým vracejícím se myšlenkám nebo jeho psaní spíše představovalo moment vypořádávání se s těmito myšlenkami a pocity? Nyní nám může přijít na mysl psychoanalytický mechanismus sublimace. Umělci mají podle Freuda zvýšenou schopnost sublimace a svoje přání či vzpomínky (které v nich vyvolala nějaká současná situace) promítají do své tvorby. Může umělec, za předpokladu, že skutečně má zvýšenou schopnost sublimace, žít bez toho, aby tvořil? A co představují tato přání či vzpomínky? Jsou to ona témata, jsou to ty scénáře, o nichž mluví narativní analýza?

Na tomto myšlenkovém pochodu jsem chtěla ilustrovat provázanost všech vzájemně odlišných konceptů. Někdy různými způsoby pojmenovávají tytéž věci, ale najdou-li společnou řeč, mohou dohromady vytvořit mnohem pevnější, zajímavější a hlavně komplexnější výklad života jednotlivce, což je také nejvyšším cílem psychobiografie.



## 7. ZÁVĚR

Život Dostojevského je zajímavým příběhem, který zaujal již množství lidí z řad odborníků i mezi laiky. Stál by jistě za pozornost i v případě, že by se nestal tak významným literátem, jehož tvorba dodnes skýtá mnohé záhady. Myšlenka obsažená v díle nám však řekne mnohé. A přestože nevyzradí zdaleka vše, může nám napovědět v hledání souvislostí s autorovým životem nebo nás alespoň přivést na stopu. Umožňuje pokračovat v jeho způsobu uvažování (nebo se o to alespoň pokusit).

Jsem daleka toho srovnávat své úvahy s úvahami Dostojevského. Přesto doufám, že se mi v práci podařilo odhalit některá důležitá témata a dát je do širších souvislostí a do vztahu s úvahami Freuda. Tuto vlastní část práce (kritickou analýzu) také vnímám jako osobně nejprínosnější. Hlavním cílem práce bylo jednak podrobně představit Freudovu „*Otcovraždu*“ a také více do hloubky pochopit nazírání Dostojevského na svět a jeho prostřednictvím Dostojevského samotného. Takový smělý cíl by jistě vyžadoval mnohem větší prostor a daleko podrobnější a časově náročnější studium jeho života a tvorby. Přesto myslím, že se nám podařilo rozkrýt alespoň střípek z toho, co rozkrýto být může.

## 8. SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

- BAUMANN, Christian R., NOVIKOV, Vladimir P. I., REGARD, Marianne, SIEGEL, Adrian M. *Did Fyodor Mikhailovich Dostoevsky suffer from mesial temporal lobe epilepsy?* Elsevier, 2005
- BERĎAJEV, Nikolaj. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: Oikoymenh, 2000. ISBN 80-7298-020-3
- BHATTACHARYYA, Kalyan B. *Fyodor Mikhailovich Dostoevsky and his epilepsy*. Neurology India, July 2015, Volume 63, Issue 4
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Bratři Karamazovi*. Praha: Leda/Rozmluvy, 2009. ISBN 978-80-7335-208-0
- EXNER, Milan. *Struktura symbolična v pohledu psychoanalytické literární vědy (Na příkladu Dostojevského románu Bratři Karamazovi)*. Liberec: Bor, 2009. ISBN 978-80-86807-46-1
- FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924: Ekonomický problém masochismu*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999, s. 295-306. ISBN 80-86123-09-X
- FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924: Já a Ono*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999, s. 189-229. ISBN 80-86123235
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1925 – 1931: Dostojevský a otcovražda*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2007, s. 309-326. ISBN 80-86123-09-X
- KAUTMAN, František. *Fjodor Michajlovič Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1273-7
- PYTLÍK, Radko. *F. M. Dostojevskij: život a dílo*. Praha: Emporius, 2008. ISBN 978-80-86346-13-7
- SCHULTZ, William Todd et al. *Handbook of psychobiography*. New York: Oxford University Press, 2007

- VIEWEGH, Josef. *Psychologie umělecké literatury: k problematice a metodologii nové interdisciplíny*. Brno: Akademie věd České republiky, psychologický ústav: Pavel Křepela, 1999. ISBN 80-902653-1-6