

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Bakalářská práce

Kristýna Večeřová

Motiv snu v díle Fjodora Michajloviče Dostojevského

The motive of dream in the works of Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky

Poděkování

Děkuji Mgr. Haně Kosákové. Ph.D za vedení práce, vstřícný přístup a trpělivost.

Prohlašuji,

že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V..... dne.....

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá motivem snu v díle Fjodora Michajloviče Dostojevského (1821–1881). Práce se zaměřuje na vztah snu a reality v literární fikci spisovatele. Po stručném shrnutí přístupů badatelů, jež se daným motivem v tvorbě Dostojevského zaobírali, autorka zkoumá, jakým způsobem spisovatel integruje motiv snu do literární fikce. Představuje několik typů konfrontace snu a reality v autorových prózách a uvádí funkce, které sen plní jakožto literární prostředek.ávěrečná kapitola práce nahlíží motiv snu jako součást umělecko-filozofického záměru autora a navrhuje možnou interpretaci jeho role v uskutečnění tohoto záměru.

Abstract:

This bachelor thesis deals with the motive of dream in the works of Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky (1821–1881). The thesis focuses on the relation between dream and reality in the writer's literary fiction. After briefly summarising the approaches of the researchers who have studied the motive in Dostoyevsky's work, the author looks into the way the writer integrates the motive of dream into his literary fiction. Various types of confrontation of dream and reality in Dostoyevsky's prosaic texts are presented and the functions which dreams as a literary device fulfil are introduced. The closing chapter of the thesis regards the motive of dream as part of the artistic-philosophical intent of the writer and proposes a possible interpretation of its role in the achieving this intention.

Klíčová slova:

Fjodor Michajlovič Dostojevskij; sen; realita; literatura 19. století; fantastický realismus .

Klíčová slova:

Fyodor Mikchailovich Dostoyevsky; dream; reality; literature of the 19th century; fantastic realism.

Obsah

| | |
|---|-----------|
| 1. Úvod..... | 6 |
| 1.1 Sen jako literární motiv..... | 7 |
| 1.2 Sen v díle Dostojevského | 8 |
| 2. Sen jako metafora přízračné skutečnosti..... | 11 |
| 2.1. Reminiscence událostí, které se v současné chvíli jeví jako sen..... | 12 |
| 2.2 Reminiscence celých životních etap, které se v současné chvíli jeví jako sen..... | 14 |
| 2.3 Obtížné rozpomínání se..... | 14 |
| 2.4 Přirovnávání skutečnosti ke snu..... | 15 |
| 2.5 Zakoušení pocitu v bdělém stavu, který postava zná ze snu..... | 15 |
| 2.6 Pocit déjà vu: postava již ve snu viděla právě se odehrávající realitu..... | 16 |
| 3. Záměna snu a reality..... | 17 |
| 3.1 Chorobný stav..... | 18 |
| 3.2 Sen zaměněný za realitu | 20 |
| 3.3 Realita zaměňovaná za sen..... | 21 |
| 4. Sen jako vložený narativ..... | 23 |
| 4.1. Převratný sen..... | 23 |
| 4.2 Rozhodující sen..... | 28 |
| 4.3 Sen jako předtucha, varování, nebo příčina? | 33 |
| 5. Sny jako součást umělecko-filozofického pojetí světa Dostojevského | 41 |
| 6. Závěr..... | 48 |
| 7. Bibliografie..... | 50 |

1. Úvod¹

Předmětem zkoumání práce je motiv snu v díle Fjodora Michajloviče Dostojevského. Naším úmyslem je zaměřit se na vztah mezi snem a realitou ve fikčním světě autorových próz. Sen v práci pojmáme dvojitým způsobem: 1) jakožto pojem sám o sobě, který v literární fikci Dostojevského vystupuje coby měřítko fikční skutečnosti, a 2) jakožto specifický typ narativně ztvárněného fiktivního děje existující ve fikční skutečnosti. Doležel řadí sen k takzvaným mezilehlým světům, které se vyznačují tím, že jsou fyzikálně možnými lidskými zkušenostmi v celku daného fikčního světa, ale zároveň se v nich objevují fyzikálně nemožné osoby, předměty a události.² Zajímají nás způsoby, jimiž spisovatel ve svém fikčním světě konfrontuje sen s realitou, a především za jakým účelem. Domníváme se, že sen v jeho tvůrčí metodě plní strukturální, stylotvorné a syžetové funkce, které účinně napomáhají vyjádření jeho umělecko-filozofického záměru. Zaměřujeme se výhradně na vztah motivu snu k fikční skutečnosti literárních děl Dostojevského. Nemáme v úmyslu vytvořit celistvou typologii snových narativů v jeho tvorbě. Nemáme ambici popsat všechny způsoby realizace/účinkování motivu snu. Nejpodstatnějším měřítkem našeho výběru je prokazatelný vztah snu a fikční skutečnosti, především funkce snu ve vztahu k vývoji děje a postav. Motiv snu nehodláme nahlížet primárně z pozice psychologické, ať vztaženo k postavám či k autorovi samotnému. Nutno však předeslat, že jelikož jednou ze základních funkcí snu u Dostojevského je právě odkrytí podvědomí postavy, nelze se jisté psychologizaci postav literární fikce vyhnout. Podobně přistupujeme k otázce ideologické: Naším přednostním cílem není charakterizovat ideologii spisovatele, ale způsob, kterým ji zprostředkovává. Stručná interpretace našeho chápání Dostojevského ideologie se však jeví jako nevyhnutelná.

¹ V práci budeme pracovat s originálním zněním citovaných pramenů.

² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 125.

1.1 Sen jako literární motiv³

Motiv snu se objevuje v literárních textech již od dob nejstarších dochovaných písemných památek. Prvotní významovou úlohou snových narativů bylo zprostředkování božího poselství. To mohlo nabývat též podoby vizionářské komunikace s nadpřirozenou autoritou. Ironizující přístup Chaucera či de Meunga reprezentoval sílící skepsi k chápání snů coby posvátného vnuknutí shůry, která během dalších staletí mohla nabývat podoby jeho ambivalentního přijetí se satirickým podtónem. Nebyl-li sen prezentován jako boží poselství, mohl představovat spojení s nadpřirozenými silami či propojení noumenální a fenomenální sféry. Snový narativ byl užíván též jako prostředek pro ztvárnění didaktického námětu. V 19. století se zesiluje psychologické pojetí snového narativu, které je ve 20. století po objevech psychoanalýzy převažujícím přístupem. Snový narativ se tak stává subjektivním a soukromým prožitkem hrdiny, jenž autorovi slouží jako nástroj zobrazení podvědomí snícího. Dnes se lze setkat se všemi výše jmenovanými přístupy.

Pro většinu snových narativů v literární fikci se jako typické ukazují čtyři elementy: 1. snící subjekt, 2. prolog uvádějící čtenáře do kontextu vnějších podmínek hrdiny před usnutím, 3. líčení snu, 4. epilog, který případně popisuje reakci hrdiny po probuzení. Prvek, který se z tohoto výčtu objevuje v literárních snech téměř vždy, je prolog.

Jmenujme základní strukturální funkce snu, jež se v průběhu historie jeho používání jako literárního prostředku staly nejtypičtějšími: Sen je tradičně používán jako nástroj přechodu z jedné scény do druhé, jako spojovací článek dvou časově od sebe vzdálených epizod narativu či dvou pasáží zdánlivě tematicky nesourodých. Další funkcí je ozvláštnění narativu a způsob, jak vyvolat efekt nedořečenosti a tajuplnosti. Některé snové narativy jsou přímou součástí dějové zápletky, případně mohou urychlit její vývoj. Sen může též představovat způsob jak zkrátit text.

³Informace v této podkapitole jsem čerpala z následujících publikací: BICKLEY, John T. *Dreams, visions and the rhetoric of authority*. Florida State University, 2012. RUSSELL, J. Stephen. *The English Dream Vision: Anatomy of a Form*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1988.

1.2 Sen v díle Dostojevského

Motiv snu figuruje v Dostojevského prózách od samého počátku jeho spisovatelské dráhy. Autor ve svém díle představuje obsáhlé množství variant snu, s jejichž uměleckými možnostmi pracuje různými způsoby. Michail Bachtin v roce 1929 tvrdí: „Пожалуй, во всей европейской литературе нет писателя, в творчестве которого сны играли бы такую большую и существенную роль, как у Достоевского.“⁴

Badatelé, kteří se motivu snu u Dostojevského věnovali, se více méně shodují na základních formálních funkcích snu ve vyprávěcí struktuře. Sen znamená podle nich ozvláštnění děje, může sloužit jako jeho katalyzátor a umožňuje na malém prostoru začlenit do přítomného času minulost či budoucnost. Uplatňuje se též jako efektivní metoda náhledu do podvědomí postavy.

Kromě formálních funkcí snu se autoři zkoumající tento motiv pokoušejí pojmenovat jeho roli ve vztahu k Dostojevského umělecko-filozofické koncepci. Všichni zmiňují psychologický význam snu. Ten v tomto chápání může vypovídat o povaze postavy, o její minulosti a jejím pohledu na svět, nebo může sloužit jakožto nástroj k zobrazení podvědomí jednající postavy, odhalení jejích skrytých motivů, pochopení jejích dilemat, přičemž autor zmíněné jevy odkrývá zpravidla nejen čtenáři, nýbrž též postavě samé. Mnozí vědci hovoří o vlivu snu na hrdinovy činy, který přichází právě z podvědomí. „Сны играют действительную роль в жизни героев Достоевского: в результате прояснения скрытого стимула или чувства, - прояснения, наступившего под влиянием сна, – герой делает главный шаг или важнейшее открытие.“⁵

Na psychologické pojetí snu navazuje hledisko morální/morálně-psychologické, jež snu rozumí jako výpovědi o špatném svědomí protagonisty, která mu dává možnost uvědomit si svá provinění či vlastní iluzi o nepotřebnosti etického kodexu – zástupcem této interpretace je například Nazirov. Podobně sen chápe i Mortimer, která většinu snů nazírá jako projev psychické nemoci, jež je důsledkem života bez etiky. Mortimer navrhuje možnost interpretovat zlo jako nemoc v člověku a sen jako její projev, zároveň také jako prostor, kde s touto nemocí mohou postavy v jistém smyslu zápasit zkoušením sebe sama. „In a dream state the individual is no longer subject to the laws which govern reality, to the restraining influences of culture, but is left to the expression of his primitive desires and to his egocentric system of psychic values. Thus salvation, to Dostoevski, is possible

4 БАХТИН, Михаил Михайлович. *Проблемы поэтики Достоевского*. 4. 10. 2006. [online]. Hlava 3. [cit. 3. 7. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0420.shtml>.

5 ЩЕННИКОВ, Гурий Константинович. *Художественное мышление Ф. М. Достоевского*. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1978, s. 131.

only through self-examination and purification.⁶

Někteří badatelé interpretují sny v Dostojevského tvorbě na základě poznatků psychoanalýzy, mnohdy vyvozující závěry o samotném autorovi. V českém prostředí se snu v tomto pojetí věnuje Exner: „Útvary jako symboly a sny, afekty a symptomy, nezvyklé obrazy a podobenství, náznaky a šifry, ambivalence a ambigvita, zlomy a mezery v syžetu, myšlenky a vzpomínky, výběr kanonických motivů a fantazie, to všechno umožňuje interpretovi odhadnout a definovat skrytý ‚protismysl‘ textu, který byl autorovým vědomým postojem více či méně ‚zapovězen‘.“⁷

Společným jmenovatelem některých badatelů je vnímání snu jako prostředku spojujícího člověka s „plnou“ realitou, to jest nejen s realitou všední, jak ji obvykle zažíváme na každodenní bázi, nýbrž s celou realitou vesmírnou. Sen tedy slouží jako průlom do další vrstvy člověka, světa, kosmu. Vědomí snícího subjektu se rozšiřuje, máje možnost nazřít svět z jiného úhlu pohledu; tak chápe nejdůležitější úlohu snu u Dostojevského například Bachtin: „Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная.“⁸ Sen se stává jedním z nástrojů, jak dopomoci efektivně zobrazit *člověka v člověku*, jak si dle vlastních slov spisovatel předsevzal. Podobný názor zastává i Karjakin, jenž tvrdí, že skrze sen Dostojevskij vstupuje do hlubiny lidské duše, aniž by se tím však odchyloval od skutečnosti – sen zcela zapadá do autorovy koncepce realismu ve vyšším smyslu.⁹ Realita Dostojevského je mnohvrstevnatá, jednotlivé vrstvy působí ve vzájemném spojení, případně se přímo překrývají, nic není izolované, řečeno slovy starce Zosimy z románu *Bratři Karamazovi*: „...все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается.“¹⁰ V souladu se Zosimovým tvrzením vyznívá Červeňáková interpretace role snů, který je pokládá za „výsledek komunikace mezi různými stránkami totality Člověka, Přírody a Vesmíru“.¹¹ Kondrašev pojímá sny jako součást specifického žánru Dostojevského, který nazývá *neomytologismus* – v něm spisovatel

6 MORTIMER, Ruth. *Dostoevski and the Dream*. Modern Philology, Vol. 54, No. 2 (Nov., 1956), pp. 106-116. [online]. S. 116. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/435051>>.

7 EXNER, Milan. *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského. Osobnost a ontologická hodnota fikce*. Liberec: Bor, 2013.

8 БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Hlava 4.

9 КАРЯКИН, Юрий Фёдорович. Самообман Раскольниковова. Москва: Художественная литература, 1972, s. 130.

10 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Братья Карамазовы*. 20. 1. 2016. [online]. Část 2., kn. 6., kap. 3. [cit. 22. 6. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0110.shtml>.

11 ČERVENĚÁK, Andrej. *Dostojevského sny*. Pezinok: Agentúra Fischer & TypoSet, 1999, s. 187.

kromě existence všední reality předpokládá také přítomnost reality vyšší, božské.¹² Sen jako prostředek v něm otevírá jednu z cest, jíž Dostojevskij dává postavám proniknout do této jiné reality, do *jiných světů*.

V naší práci pojmáme sen jako specifický fiktivní útvar, jenž je vždy součástí sourodě literární fikce. Přijímáme všechny výše jmenované formální funkce snu, které plní coby složka narativní výstavby. Souhlasíme s tím, že sen má významnou psychologickou roli pro poznání podvědomí postav, avšak tento úhel pohledu pro nás není výchozí. Psychoanalytickou metodu interpretace považujeme za legitimní, avšak nemáme v úmyslu ji aplikovat. Náš přístup má nejbližší k tezi poslední skupiny badatelů, kteří sen chápou v kontextu uměleckého pojetí světa Dostojevského jako způsob rozšíření potenciálu a působnosti postavy. Naším cílem přitom není zabývat se ideologií Dostojevského, ačkoli se tomu nelze zcela vyhnout, nýbrž tím, jakým způsobem k jejímu zprostředkování dopomáhá právě motiv snu. Jak napovídá naše shoda se zmíněnou skupinou badatelů, náleží podle nás k základům tvůrčí metody Dostojevského sepětí všech myslitelných fikčních realit, tedy reality lidského nitra, reality vnějšího, „objektivního“ světa a reality světů jiných, nehmataelných. S ohledem na to je pro nás určující role, již v této mnohvrstevnaté realitě hraje motiv snu.

V naší práci rozdělujeme snové narativy na ilustrativní a syžetotvorné. Ilustrativní pomáhají dotvořit charakteristiku hrdiny, vypovídají o jeho povaze, minulosti a pohledu na svět. Syžetotvorné snové narativy mají větší či menší prokazatelný vztah k vývoji děje, mezi snem a vývojem děje lze vyzorovat silnější či slabší vzájemný vliv. Zaměříme se výhradně na druhý typ snu, to jest na snové narativy, jež se vztahují k výstavbě děje dané prózy. Činíme tak vzhledem k záměru práce – jak jsme postulovali v úvodu, chceme popsat typy konfrontace snu a reality v Dostojevského díle a na základě našich poznatků znázornit, jakým způsobem tato konfrontace pomáhá ztvárnění jeho umělecko-filozofického záměru. Sen v této práci nebudeme zkoumat pouze jako snový narativ v jeho primární podobě, tedy odvyprávěný sled vjemů spícího, ale též jako pojem, jenž ve fikčním světě figuruje jako obecně sdílená zkušenost.

12 КОНДРАТЬЕВ, Борис Сергеевич. *Сны в художественной системе Достоевского. Мифологический аспект*. Арзамас: Арзамасский государственный педагогический институт, 2001, s. 31.

2. Sen jako metafora přízračné skutečnosti

Dostojevskij motiv snu běžně vetkával do děje, přičemž zdaleka ne výhradně jako vyprávěný snový výjev snící postavy (snový narativ), nýbrž pracoval se snem též jako s pojmem, na nějž se odvolává vypravěč či jednotlivé postavy jako na obecně sdílenou zkušenost fikčního světa. Tento typ interakce snové a bdělé sféry spočívá v přirovnávání reality ke snu, či naopak připodobňování snu k realitě z perspektivy postavy či vypravěče. Všední realita je ozvláštňována asociacemi a reminiscencemi vztaženými ke snům. Na tomto místě zároveň upozorňujeme, že „všední realita“ u Dostojevského jaksí nikdy není v pravém slova smyslu všední, protože sama o sobě má téměř vždy afektovaný, frenetický, přízračný ráz, který se mnohdy shoduje s poetikou snu. Ve spisovatelově tvorbě je neustále přítomno, slovy Grossmana, „стремление внести исключительность в самую гущу повседневности“¹³, kdy běžné situace nabývají fantastického charakteru. Dalo by se hovořit o jakési „vykloubené realitě“. Vykloubenou se však jeví pouze z hlediska normality, které pro přehlednost sdělení v této práci přijímáme jako výchozí, avšak využíváme ho skutečně pouze jako měřítko. Jsme však spolu s Dostojevským toho názoru, že „normální“ nerovná se „reálný“. Realismus v Dostojevského pojetí nezobrazuje běžnou skutečnost, nýbrž i tu vybočující – náměty jako jsou vraždy, sebevraždy, hříchy a šílenství, pro něj představují obyčejné a stálé jevy, jimž pouze není udílěna pozornost většiny. „Dostojevskij videl, že ‚normálny člověk‘ (comme il faut, ako ho nazve L. N. Tolstoj) je najmenej vhodný na pochopenie ľudských nenormálností života.“¹⁴ Přičemž tyto „nenormálnosti“ jsou ve svém důsledku normální – Dostojevskij pracuje s normálními nenormálnostmi. Ilustrovat to můžeme citací výmluvného dialogu Svidrigajlova s Raskolnikovem z románu *Zločin a trest*, jež zní skoro jako anekdota: „А кстати, верите вы в привидения?“ „В какие привидения?“ „В обыкновенные привидения, в какие!“¹⁵ Slovy Kondraťjeva: „...духовная реальность фантастична с точки зрения бытовой, и, наоборот, бытовая реальность ненормальна и фантастична с точки зрения духовной реальности.“¹⁶ U Dostojevského se tyto reality sjednocují. Abnormality, jimiž je jeho dílo naplněno, platí v jeho chápání jako plnohodnotná součást reality mající stejnou váhu jako „normality“. Tak je tomu též ve struktuře literárních děl Dostojevského – mezi subjektivními postoji a společensky uložený normami v celku deontického kodexu fikčního světa panuje neustálé napětí. Tento postup v literární

13 ГРОССМАН, Леонид. *Поэтика Достоевского*. 2. 2. 2013. [online]. Část 1., kap. 9. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1925_poetika_dostoevskogo.shtml>.

14 ČERVENÁK, Andrej. Cit. d., s. 136.

15 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. 7. 3. 2014. [online]. Část 4., kap. 1. [cit. 16. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0060.shtml>.

16 КОНДРАТЬЕВ, Борис Сергеевич. Cit. d., s. 30.

fikci zákonitě vytváří úrodnou půdu pro častý výskyt rozporuplných, vypjatých a natolik neobyčejných situací, že nutí vypravěče či postavy přirovnat je ke snu či k přeludu.

Ve shodě s Bemem považujeme poetiku pomezí snu a skutečnosti za základ Dostojevského tvůrčí metody: „...он уничтожает границы между сном и действительностью, может быть даже между бытием и небытием. ... При ближайшем рассмотрении произведений Достоевского все его творчество рисуется фантастическим, но в то же время, как галлюцинация, – реальным видением.“¹⁷ Výstavba Dostojevského děl je chaotická, nahuštěná, pracuje s časem a prostorem nikoli epicky, nýbrž dramaticky, věrna více snad právě zákonům dramatu (jednota místa, času a děje) než vyprávěcím zákonům epiky. N. N. Strachovovi autor během své práce na románu *Běsi* píše: „Множество отдельных романов и повестей разом втискивается у меня в один, так что ни меры, ни гармонии.“¹⁸ Podobně by se dal charakterizovat i sen: Ten taktéž obvykle hromadí jednu událost na druhou, přerušuje hlavní „dějovou linku“ nečekanými epizodami a narušuje všechny obvyklé perspektivy času a prostoru. Podle Bachtina Dostojevského umělecká koncepce času a prostoru tkví v přenášení se přes obě kategorie a zaměření se na chvíle krizí, přelomů a katastrof¹⁹ – a právě takové chvíle se kromě vypjatosti vyznačují rychlostí, nepřehledností a nečekaností podobně jako sen.

Níže uvádíme několik typů srovnávání snové a bdělé sféry hrdinou či vypravěčem v Dostojevského prózách:

2.1. Reminiscence událostí, které se v současné chvíli jeví jako sen

Vypravěč románu *Běsi* uvádí své líčení hrůzyplné vraždy Šatova větou: „Вся эта ночь с своими почти нелепыми событиями и с страшною ‚развязкой‘ наутро мерещится мне до сих пор как безобразный, кошмарный сон и составляет - для меня по крайней мере – самую тяжелую часть моей хроники.“²⁰

Vypravěč/protagonista novely *Něžná* nazývá jednu celou kapitolu svých zápisků „Сон гордости“.²¹

17 БЕМ, Альфред Людвигович. Православие и культура. Берлин: Русская книга, 1923, s. 183.

18 Тамtéž, s. 193-194.

19 БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Hlava 1.

20 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. 20. 1. 2016. [online]. Část 3., hlava 2, kap. 3. [cit. 19. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0120.shtml>.

21 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Кроткая*. 20. 11. 2013. [online]. Hlava 2., kap. 1. [cit. 20. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0460.shtml>.

Postava románu Bratři Karamazovi Rakitin se snaží pochopit, jak se mohl úctyhodný světec starec Zosima při pokloně dotknout čelem podlahy před nezasluhujícím toho hříšníkem Dmitrijem.

„Скажи ты мне, Алексей, одно: что *сей сон* значит? я вот что хотел спросить. „Какой *сон*?“ А вот земной-то поклон твоему братцу Дмитрию Федоровичу. Да еще как лбом-то стукнулся!“²²

Nastěnka z Bílých nocí píše svému ctiteli dopis na rozloučenou, v němž se mu omlouvá za zradu:

„Я обманула и вас и себя. Эта был *сон*, призрак...“²³

22 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 1., kn. 2., kap. 7.

23 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Белые ночи*. 20. 11. 2013. [online]. [cit. 27. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0230.shtml>.

2.2 Reminiscence celých životních etap, které se v současné chvíli jeví jako sen

Versilov si po dvou letech vášně ke Kateřině Ivanovně náhle připouští její konec: „Значит, все, что было в нем страсти, муки, исчезло разом, само собою, как сон, как двухлетнее наваждение.“²⁴

Štěpán Trofimovič vypráví o dvaceti letech vztahu s Varvarou Petrovnou, uzavíraje příběh slovy: „Наконец он убежал, бросив весь этот горячечный двадцатилетний сон. – ,Vingt ans!“²⁵

Román Uražení a ponížení končí dialogem Nataši a Ivana: „Ваня,“ сказала она. „Ваня, ведь это был сон!“ „Что было сон?“ спросил я. „Всё, всё,“ отвечала она, „всё, за весь этот год. Ваня, зачем я разрушила твое счастье?“²⁶

Umírající Vasja ve Strýčkově snu přirovnává ke snění dokonce celý svůj život: „Ах, друг мой, вся моя жизнь была мечта. Я всё мечтал, всегда мечтал, а не жил...“²⁷

2.3 Obtížné rozpomínání se

Protagonista Hráče vzpomíná na napínavou hru: „Вышла черная. Не помню я уж тут ни расчета, ни порядка моих ставок. Помню только, как во сне, что я уже выиграл, кажется, тысяч шестнадцать флоринов.“²⁸

Nětočka Nězvanova vzpomíná na rané dětství: „Правда, я могу как будто во сне припомнить что-то и раньше: всегда затепленную лампаду в темном углу, у старинного образа; ...“²⁹

Arkadij vzpomíná na rodnou vesnici: „Я всю эту деревню как во сне теперь вижу, я даже свою няньку забыл.“³⁰

24 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Подросток*. 20. 11. 2013. [online]. Část 3., hlava 8., kap. 1. [cit. 21. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0090.shtml>.

25 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. Cit. d. Část 3., hlava 7., kap. 1.

26 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Униженные и оскорбленные*. 7. 3. 2014. [online]. Epilog. [cit. 27. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0020.shtml>.

27 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Дядюшкин сон*. 20. 11. 2013. [online]. Hlava 15. [cit. 27. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0260.shtml>.

28 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Игрок*. 20. 11. 2013. [online]. Hlava 14. [cit. 27. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0050.shtml>.

29 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Неточка Незванова*. 7. 3. 2014. [online]. Kap. 2. [cit. 27. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0240.shtml>.

30 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Подросток*. Cit. d. Část 1., hlava 6., kap. 1.

2.4 Přirovnávání skutečnosti ke snu

Kníže Myškin kráčí zamyšlen domů: „Сердце его стучало, мысли путались, и всё кругом него как бы походило на сон.“³¹

Kronikář Běsů vzpomíná na výjev, kdy se dvě formální sokyně objevily před celou společností ruku v ruce: „За нею, несколько приотстав и гораздо тише, вошла Лизавета Николаевна, а с Лизаветой Николаевной рука в руку – Марья Тимофеевна Лебядкина! Если б я увидел это во сне, то и тогда бы не поверил.“³²

Stavrogin se definitivně provinil vůči Líze, která je smířena se svým osudem: „Сон и бред!“ вскричал Николай Всеволодович, ломая руки и шагая по комнате. „Лиза, бедная, что ты сделала над собою?“³³

2.5 Zakoušení pocitu v bdělém stavu, který postava zná ze snu

Raskolnikov se skrývá před potenciálními svědky vraždy: „И вдруг показалось ему, что он точно окостенел, что это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и руками пошевелить нельзя.“³⁴

Mířa je donucen se při výslechu vysvléknout: „Коли все раздеты, так не стыдно, а один раздет, а все смотрят – позор! – мелькало опять и опять у него в уме: Точно во сне, я во сне иногда такие позоры над собою видывал.“³⁵

Nětočka Nězvanova se snaží zoufale dohonit prchajícího otce, nestačí jí však síly: „Я чувствовала, как что-то безобразное совершалось со мною: мне всё казалось, что это сон, и порой во мне рождалось такое же ощущение, как и во сне, когда мне снилось, что я бегу от кого-нибудь, но что ноги мои подкашиваются, погоня настигает меня и я падаю без чувств.“³⁶

31 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идиот*. 20. 11. 2013. [online]. Část 3., kap. 10. [cit. 27. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0070.shtml>.

32 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. Cit. d. Část 1., hlava 4., kap. 6.

33 Tamtéž, Část 3., Hlava 3., kap. 4.

34 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. 7. 3. 2014. [online]. Část 1., kap. 7. [cit. 29. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml>.

35 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 2., kn. 9., kap. 6.

36 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Неточка Незванова*. Cit. d. Kap. 3.

2.6 Pocit dejá vu: postava již ve snu viděla právě se odehrávající realitu

Kníže Myškin poprvé hledí do očí Nastasje Filippovně: „Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во *сне*...“³⁷

Pan Goljadkin jede v kočáře spolu se svým dvojníkem: „Одно мгновение он старался припомнить, не предчувствовал ли он чего-нибудь вчера... во *сне* например...“³⁸

Lambert navrhuje Arkadijovi, aby vydíral Kateřinu Nikolajevnu: „Я видел все это во *сне*, ты стоял и Анна Андреевна... О, ты - проклятый! Неужели ты думал, что я – такой подлец? Я ведь и видел потому во *сне*, что так и знал, что ты это скажешь.“³⁹

Dostojevskij častým přirovnáváním skutečnosti ke snu, případně snu ke skutečnosti, začleňuje sen jakožto jev do řady běžně registrovaných atributů fikční reality; motiv snu nabývá stejné relevance jako všechny ostatní hrdiny vnímané atributy skutečnosti literární fikce.

Dostojevskij tím zároveň dosahuje narušení tradičního chápání opozice sen – skutečnost (z pohledu postavy/vypravěče/čtenáře).

37 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идиот*. Cit. d. Část 1., kap. 8.

38 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Двойник*. 20. 11. 2013. [online]. Hlava 9. [cit. 29. 12. 2016]. Dostupné z: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0140.shtml.

39 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Подросток*. Cit. d. Část 3., hlava 6., kap. 1.

3. Záměna snu a reality

Výraznou cestu, jak postavit do konfrontace sen a realitu, představuje v Dostojevského tvorbě záměna obou sfér. Není díla, v němž by někdy nebyla vyslovena pochybnost o opravdovosti odehrávajícího se děje. Hrdinové i vypravěči napříč jeho tvorbou vykřikují „Сон и бред!“⁴⁰, „Сплю ли я, грежу ли я?“⁴¹ „Как будто давешний сон слился с действительностью“,⁴² a podobně. Snovou a bdělou fikční realitu staví Dostojevskij průběžně vedle sebe do té míry intenzivně, že se mnohdy rozmývá hranice mezi nimi. Mortimer píše: „Dostoevski's mode of expression is the imaginative juxtaposition of the actual and the fantastic, of reality and the dream.“⁴³

Tato juxtapozice možná nejzjevněji vystupuje v románu *Zločin a trest*, jenž je zřejmě proto nejčastějším předmětem interpretací literárních vědců, analyzuje-li se motiv snění v Dostojevského tvorbě. Hlavní hrdina románu, Rodion Romanovič Raskolnikov, se po celou dobu děje nachází ve stavu nemoci (má horečky, blouzní, špatně spí, málo jí, a navíc se nepřetržitě zaobírá myšlenkou uskutečnit čin, který by mohl zásadně změnit jeho život – zavraždit, tudíž i nervová soustava hrdiny průběžně vězí ve stavu vypětí). Děj se odehrává v atmosféře nejednoznačnosti objektivních událostí, snovosti. Karjakin píše o Dostojevského náčrtech *Zločinu a trestu*: „Сны проходят настоящим лейтмотивом в черновых заметках Достоевского: ‚План. После сна‘; ‚Сон‘; ‚Начало. Сон‘; ‚Тут-то и Сон‘; ‚Сон‘; ‚N3. Сон‘; ‚Раскольников. Сон‘ п т. д., не меньше раз пятнадцати.“⁴⁴

Některé Dostojevského prózy by bylo dokonce možné klasifikovat jako *díla-sny*.⁴⁵ *Zločin a trest* je spolu s novelami *Dvojník*, *Bytná a Věčný manžel* jednou z nich. Jejich protagonisté se většinu času nacházejí ve stavu blouznění a je pro ně, stejně jako pro čtenáře, těžké rozlišit, zda se odehrává sen, či reálný děj. Čtenář může jaksí rezignovat na snahu pochopit, co se jako součást literární fikce objektivně odehrává a co ne, a může příběh interpretovat jako nereálný, ve snu vypravěče/postavy se odehrávající děj. „Velchaninov's state of anxiety disturbs him to such a degree that one critic convincingly argues that everything that happens in the story is in fact a dream, a phantom of Velchaninov's feverish brain.“⁴⁶

40 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. Cit. d. Část 3., hlava 3., kap. 1.

41 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Двойник*. Cit. d. Hlava 6.

42 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Вечный муж*. 20. 11. 2013. [online]. Kap. 2. [cit. 2. 1. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0310.shtml>.

43 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 107.

44 КАРЯКИН, Юрий Фёдорович. Cit. d., s. 130.

45 Srov. БЕМ, Альфред Людвигович. Cit. d., s. 196.

46 PARTS, Lyudmila. *Polyphonic Plot Structure in Dostoevsky's „The Eternal Husband“*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 50, No. 4 (Winter, 2006), pp. 131-145. [online]. S. 608. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z:

V následujících oddílech uvedeme typické příklady záměny snové a bdělé fikční reality.

3.1 Chorobný stav

Typickým prostředkem autora pro rozmývání hranice mezi sférou bdělou a snovou chorobný stav. Nemoc u Dostojevského vždy figuruje v úzkém svazku s psychikou – pokud není přímo klasifikována jakožto psychická, tedy psychiku přinejmenším ovlivňuje, případně je jí zapříčiněna. Pro hojnost takových nemocí v jeho dílech býval spisovatel ostatně nazýván „psychopatologem“ – například Čiž se o Dostojevského sebraných spisech vyjádřil takto: „...это почти полная психопатология; там можно найти изложение всего существенного в этой науке“.⁴⁷ V jeho románech se setkáváme s horečkami, blouzněním, bezvědomím, hysterií, paranoiou či epilepsií. Použití zjednodušující vysvětlení, že se autor v podobných jevech zkrátka „vyžívá“, zní jako nepřístojná redukce. Zobrazování nejrůznějších anomálií není jeho cílem, nýbrž především prostředkem. Pro autora nemoc představuje stylistickou platformu, kde může čas nechat ubíhat bez zákonitostí či měření, prostor obdařit více dimenzemi a percepci udělit jiná kritéria pro to, na co se zaměří. Nemoc by se v jeho fikčním světě dala označit jako svého druhu modální systém, který se prolíná s dominantním modálním systémem fikční reality, jímž je u Dostojevského přirozený svět; vzhledem k tomu, že nemoc je (stejně jako sen) reálnou složkou přirozeného světa, jeví se nám jako přiléhavé označení „mezilehlý svět“ v pojetí Doležela: „Zmiňme se jen o proleptickém a ověření rušicím využití snů a o zpochybňující funkci šílenství.“⁴⁸ Záměna (chorobného) snu a skutečnosti probíhá jako očekávatelný důsledek zmíněných narativních postupů. Tento vjem podporují také stylistické prostředky, jako je například hojné používání slov vyjadřujících zdání (verba typu *казаться, мерещиться, видеться*) a neurčitost (*как будто, как бы, как-то, что-то, нечто*) či časté užití vnitřního monologu a polopřímé řeči. Čtenář je svědkem či „obětí“ neschopnosti rozlišit v chorobném stavu sen a realitu u dlouhé řady postav, jmenujme nejvýmluvnější příklady: Goljadkin honící se po Petrohradě se svým dvojníkem; Ordynov a jeho neustálé blouznění i introvertní denní snění ve společnosti dalších nemocných; Raskolnikov se svou téměř nepřetržitou horečkou, jenž vše, co dělá, činí jako ve snu; Ippolit, Stavrogin a Ivan Karamazov s jejich halucinacemi; Nětočka Nězvanova s nadějí, že až usne, vlastně se probudí; Myškin a jeho předtuchy, bdělá vidění, výpadky paměti a dejá vu; Svidrigajlov, jenž pravidelně vídá přízrak své

<<http://www.jstor.org/stable/306102>>.

47 БУРЦОВ, Борис. *Личность Достоевского*. Ленинград: Советский писатель, 1974, s. 96.

48 DOLEŽEL, Lubomír. Cit. d., s. 125.

mrtvé manželky, vyslovuje tezi o spojení mezi nemocí a jinými světy a o poslední noci svého života se probouzí z jedné noční můry do druhé, aby se před rozbřeskem zastřelil v naprosto přízračném prostředí špinavého Petrohradu.

Nemoc znamená typický, leč rozhodně nikoli jediný stav, v němž postava pochybuje o reálnosti probíhajícího dění. Dodejme však, že je poměrně ošemetné v Dostojevského tvorbě jasně definovat (a v této práci se o to nebudeme pokoušet), kdy je postava nemocná a kdy ne – pohnutky a činy hrdinů se totiž povětšinou tak či onak realizují ve vypjatých situacích zatěžujících přinejmenším nervovou soustavu fikčních postav. Nelze se tedy divit, že je možné všechny příklady, zmíněné v následující části, považovat za navázané na více či méně chorobný stav protagonistů.

3.2 Sen zaměněný za realitu

V některých případech bývá hrdina/čtenář „klamán, maten“ tím, že se (spící postava) ze sna sice probudí, ovšem do dalšího snu, popřípadě dalších snů. Děje se tak v románu *Zločin a trest* nejen u Raskolnikova, ale i u Svidrigajlova, kterému se před spácháním sebevraždy zdá několik snů v jednom. Sen ve snu má i Velčaninov, jemuž se zdá, že nazírá svůj vlastní sen, a tento nazíraný sen vidí. „Their dreams are so sharply accurate as to be mistaken for real experiences until the reader is told that they are dreams.“⁴⁹ V takovém případě se čtenář stává „obětí“ narativní mystifikace prostřednictvím fokalizace, kdy se odvíjení děje nepozorovaně přerušuje odvíjením představy, snu či halucinace fokální postavy, přičemž způsob podání událostí v duchu vloženého narativu zcela plynule navazuje na způsob opisu předcházejícího vyprávěného děje. V textu není nijak (graficky, stylově, způsobem vyprávění) naznačen předěl mezi dvěma narativy. „Čtenář je tedy záměrně narativně mystifikován až do chvíle, než mu nějaká textová informace umožní zpětně identifikovat určitou pasáž textu právě jakožto představu či sen fokální postavy.“⁵⁰

Podobným způsobem Dostojevskij ve svých prózách mate čtenáře promluvou anonymního vypravěče, jež vlivem fokalizace a emocionálně zatíženého lexika naznačuje protagonistovo subjektivní nazírání fikční skutečnosti, tudíž je autorita neosobního, „objektivního“ vypravěče (záměrně) oslabena. Takovým příkladem může být první odstavec novely *Dvojník*, v níž se Goljadkin budí, „не вполне еще уверенный, проснулся ли он или все еще спит, наяву ли и в действительности ли все, что около него теперь совершается, или – продолжение его беспорядочных сонных грез“.⁵¹ Na zdánlivě objektivní promluvu anonymního vypravěče navazuje popis pokoje, jehož vybavení na hrdinu „hledí“, stejně jako „šedý podzimní den, kalný a špinavý“, s „kyselým výrazem“.⁵² Fokalizované vyprávění tímto způsobem přenáší efekt pochybnosti hrdiny o skutečnosti fikčního děje i na čtenáře, jehož jako by varoval před možnou iluzorností probíhajícího. To v průběhu textu nadále umocňují explicitně vyřčené hrdinovy otázky typu: „Что же это, сон или нет?“⁵³ Podotýkáme, že uvedený příklad považujeme za komplikovaný, neboť interpretace reálnosti/nereálnosti fikčního děje novely *Dvojník* se různí. Záměrně ho však uvádíme, neboť není v Dostojevského prózách ojedinělým jevem.

49 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 115.

50 HRABAL, Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011, s. 193.

51 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Двоиник*. Cit. d. Hlava 1.

52 Srov. Tamtéž.

53 Srov. Tamtéž, hlava 6.

V jiných případech postava zcela prostě žije v přesvědčení o skutečnosti událostí viděných ve snu. Například Marie Lebjadkina v románu *Běsi* intenzivně cítí, že její zákonný manžel Nikolaj Stavrogin má v kapse nůž, kterým jí chce ublížit – spatřila to ve snu bezprostředně před jeho příchodem.⁵⁴ Jiným příkladem může být Nelli z románu *Uražení a ponížení*, jež věří, že její dědeček nezemřel, protože jí to řekla matka – ta však sama je již mrtvá, tudíž se zjevně dívce zjevila ve snu.⁵⁵

3.3 Realita zaměňovaná za sen

Vzácnějším jevem je v Dostojevského tvorbě realita zaměňovaná za sen. V předchozí kapitole jsme popsali reálné situace literární fikce, jež svým fantastickým charakterem vedou vypravěče či postavy k jejich přirovnání ke snu. O stupeň silnější než přirovnání je vyslovení pochybnosti o skutečnosti odehrávajícího se děje. Tak se například kníže K. ve Strýčkově snu zmateně utvrzuje v tom, že nespí: „Я хочу сказать, что я теперь, кажется, не во сне. Я, видите ли, давеча был во сне, а потому видел сон, что во сне.“⁵⁶ Svou pochybnost o reálnosti událostí explicitně vyjadřuje též vypravěč Hráče, když se sám sebe ptá, jestli se nezbláznil: „Уж не сошел ли я тогда с ума и не сидел ли всё это время где-нибудь в сумасшедшем доме, а может быть, и теперь сижу, – так что мне всё это *показалось* и до сих пор только *кажется*...“⁵⁷

Nejednou hrdina pochybuje o existenci konkrétních lidí. Pochyby ztělesňují vyjádření typu: „Ведь вы, я думаю, не фантазия и не сон!“⁵⁸ „Точно сон кругом меня; я верить в тебя не могу.“ „Ты его точно видел? Ясно видел?... мне всё кажется... что это может быть и фантазия.“⁵⁹ Ne vždy vypravěč, jehož máme coby čtenáři sklon akceptovat jako ověřovací autoritu, jednoznačně vymezuje, zda je hrdinova pochybnost lichá, či ne, a vytváří tím atmosféru tajuplnosti, která však nikdy nepřekračuje meze reálnosti. Nejsilnější příklad záměny skutečnosti za sen reprezentuje závěr novely *Strýčkův sen*, kdy Mozgljakov namlouvá knížeti K., že se mu o jeho vlastní žádosti o ruku pouze zdálo: „„Ах, мой друг, ведь это и в самом деле так было,“ закричал князь в восторге. Ах, как ты умно это распутал, мой милый! Ну! я теперь совершенно уверен, что всё это видел во сне! Марья Васильевна! Уверю вас, что вы ошибаетесь! Это было во сне.““⁶⁰

54 Srov. ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. Cit. d. Část 2., hl. 2., kap. 3.

55 Srov. ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Униженные и оскорбленные*. Cit. d. Epilog.

56 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Дядушкин сон*. Cit. d. Hlava 13.

57 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Игрок*. Cit. d. Hlava 13.

58 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Вечный муж*. Cit. d. Kap. 3.

59 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. Cit. d. Část 2., kap. 3.

60 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Дядушкин сон*. Cit. d. Hlava 13.

Zrušení hranice mezi snem a skutečností je efektivním prostředkem ozvláštnění děje, a především již nepokrytého spojení opozice fikční sen – fikční skutečnost. Postavy jako by existovaly v obou sférách rovnoměrně, což v důsledku vede k jejich jednotnému vnímání a leckdy zapříčiňuje neschopnost hrdiny či čtenáře rozlišit, náleží-li odehrávající se děj do snové či bdělé literární fikce: Navrhujeme zamyslet se nad tezí, že je toto rozlišení v některých případech irelevantní a záměrem autora je právě to, aby se čtenář snahy rozlišit obě sféry vzdal. Výsledkem je přijímání snových i bdělých událostí jako rovnoprávných zkušeností postavy v kontextu jednotné reality. Že jde však o realitu, tedy realitu odpovídající aktuální realitě, nikoli o (fyzikálně nemožnou) fantazii, je pravidlem. Dostojevskij se s oblibou pohybuje na hranici fantastična, nikdy ho však nenechá vystoupit prvoplánově (snad jen dvě povídky, Bobek a Krokodýl, mají prvoplánově fantastický námět). Příznačně vyznívá spisovatelovo hodnocení Puškinovy Pikové dámy jako vrcholu fantazijního umění. „И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или он действительно один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. Вот это искусство.“⁶¹ Na základě podobného principu Dostojevskij pracuje se snovými motivy ve vlastní tvorbě – vidění a halucinace se u něj stávají součástí reálného světa, aniž by však ztratily fantaskní odstín.

61 БУРСОВ, Борис. Cit. d., s. 379.

4. Sen jako vložený narativ

V této kapitole se budeme věnovat snovým narativům, jež jsou v Dostojevského literární fikci popsány jako vložený příběh, sled vjemů spícího subjektu. V úvodní kapitole jsme předestřeli naše jednoduché dělení na ilustrativní sny, které slouží de facto jako doplnění charakteristiky postavy, a sny syžetotvorné, jež mají prokazatelný vztah k vývoji dějové zápletky. Naši pozornost zaměříme pouze na druhou skupinu snů, neboť jejich funkce ve výstavbě literární fikce je pestřejší, a především důležitější pro autorovo zprostředkování jeho umělecko-filozofické teze. Tento typ snového narativu niterně souvisí s vývojem fikčního děje a jednajících fikčních postav.

4.1. Převratný sen

Zřejmě nejznámějším typem snového narativu, jenž vykazuje očividný vliv na dějovou zápletku, je „převratný“ sen. Jde povětšinou o narativ s přehledným námětem a poměrně plynulým vývojem, který se hrdinovi (jedné z ústředních postav díla) zdá ve chvíli vleklé, palčivé krize – přesněji řečeno představuje její vyvrcholení, zpravidla lze říci katarzi v literárním i psychologickém smyslu. Důsledkem převratného snu se (vedle zdramatizování dějové zápletky) dříve či později ukáže být poznání a očista hrdinovy duše, její povznesení a nadějeplný směr, kterým se intuitivně rozhoduje vydat. Zásadní význam snu si snící postava povětšinou s větším či menším časovým odstupem sama uvědomuje. Takový vliv naznačuje, že snový narativ nejenže je plnohodnotnou součástí dějové zápletky, ale dokonce reprezentuje její stěžejní prvek, případně stěžejní prvek jisté její části. „The device of the dream is effective, however, only where it is an integral part of the work and not merely an appendage or a flight of fancy. There must be a build-up of tension to the moment of the dream; there must be a line of thought which is released, revealed, or explained in the dream. The term ‚catharsis‘ may be applied here as a literary technique as well as a psychological principle.“⁶²

Převratných snů nalezneme v Dostojevského tvorbě několik. Rozhodli jsme zaměřit se nejprve na novelu *Sen směšného člověka*,⁶³ jejímž námětem je, jak ostatně jasně napovídá název, právě snový narativ. Ten v ní má v daném případě dokonce žánrotvorný charakter, neboť leží v centru pozornosti a tvoří páteř vyprávění hlavního hrdiny, jenž čtenáři v ich-formě v reminiscenci líčí svůj příběh. Bachtin novelu charakterizuje jako „snovou satiru“ či „fantastický cestopis“.⁶⁴ Jeví se nám

62 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 107.

63 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Сон смешного человека*. 20. 11. 2013. [online]. [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0330.shtml>.

64 Сров. БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Глава 4.

příhodná i proto, že se v ní jako v próze zaměřené přímo na motiv úlohy převratného snu objevují komentáře vypravěče charakteristické i pro ostatní případy, jež posléze v krátkosti též zmíníme.

Protagonista novely *Sen směšného člověka* pojal úmysl spáchat sebevraždu. Když kráčí večer domů, kde se hodlá zastřelit, zastavuje ho chudé děvčátko a prosí o pomoc: hrdina ho bezohledně odhání. Poté doma v křesle, s revolverem před sebou, podrážděně přemýšlí, proč mu jeho hrubé odmítnutí pomoci holčičce nepřijde zcela lhostejné – vždyť zanedlouho již přece sám nebude existovat. S těmito myšlenkami nečekaně usíná. Zdá se mu, že se zastřelil (ranou do srdce, ne do levého spánku, jak měl v úmyslu) a poté leží v hrobě. Odtud ho unáší tajemný tvor podobný člověku a přenáší se s ním přes časoprostor až k planetě nápadně podobné Zemi. Obývají ji neposkvrnění, šťastní lidé, kteří žijí v souladu s přírodou i sami se sebou. Protagonista se k jejich radostnému způsobu života přidává, tedy žije pokorně a váží si každého okamžiku. Jako by však ze svého minulého světa přinesl vir neřesti a utrpení, kterým ostatní nakazil a jenž se postupně rozšiřuje natolik, že lidé počínají zkaženost a strast brát jako přirozenost, které se už nedokážou a ani nejsou ochotni se vzdát. Zapomínají na původní stav své existence a nevěří, že někdy existoval – přesto ho vzývají jako ideál a modlí se k němu. Hlavní hrdina pocíťuje zoufalství a nezměrnou vinu, zároveň však své druhy miluje ještě více než ve stavu nevinnosti. Ve chvíli největšího zoufalství se protagonista budí a de facto okamžitě mění v bdělém stavu své rozhodnutí vzít si život, ba dokonce se rozhoduje, že od nynějška bude kázat lidem pravdu, již ve snu spatřil: že zlo není přirozeným stavem člověka a že každý člověk má potenciál být šťastný a krásný. „Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете. Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!“⁶⁵ Hrdina hovoří o svém snu jako o živém pravdivém obrazu, který se mu zjevil – nechápe ho jako výtvar své mysli, nýbrž jako plnohodnotnou zkušenost, která se mu bezděčně naskytla. To obsahuje další charakteristický rys převratných snů: spící nemá pocit, že by se o svůj přerod zasloužil – spíše jako by se uvnitř jeho nitra udál samovolný proces, jenž se počal právě díky snu. V případě *Snu směšného člověka* působí tento proces, tedy proces katarze, jasně a čitelně nejen díky tomu, že vězí v centru vyprávění, ale také díky splynutí osob protagonisty a vypravěče, který svou vlastní katarzi explicitně pojmenovává, neboť je si jí coby kronikář vlastního příběhu jist, stal se osobním

65 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Сон смешного человека*. Cit. d. Kap. 2.

vypravěčem, který sděluje, co někdy v minulosti prožil, pozoroval či co se dozvěděl.⁶⁶ Osobní vyprávění, ač zůstává fikcí, vyvolává iluzi výpovědi o skutečnosti.

V ostatních příkladech převratných snů se protagonista neshoduje s vypravěčem, ten tudíž hrdinův prožitek zprostředkovává. Podstatný rozdíl znamená skutečnost, že snové narativy vystupují jako součást delších prozaických útvarů, a tento širší kontext způsobuje, že jednoznačně čitelný projev katarze může nastat s větším časovým odstupem stejně jako reflexe této katarze samotným hrdinou či vypravěčem. Toto se děje v případě převratného snu Raskolnikova v románu *Zločin a trest*, u něhož konečná realizace přerodu nastává až dva týdny po vidění snu. Přičemž ani vypravěč, ani hrdina explicitně necharakterizuje snový výjev jako zlomový: v daném případě se toho musí dovtípit čtenář na základě snového narativu předcházejících a po něm následujících událostí děje, jak pospisovala Mortimer v úvodu této kapitoly. U Raskolnikova k těm prvním, tedy k událostem snu předcházejícím, náleží dilema, vražda, odsouzení a hořkost, k těm druhým, událostem následujícím, patří láska, pokora a vize jasného, nového života. To, že právě jeho sen se stal hybatelem proměny a mostem mezi oběma rozdílnými fázemi protagonisty, může čtenář vyvozovat z poznámek vypravěče: „Раскольниково мучило то, что этот бессмысленный бред так грустно и так мучительно отзывается в его воспоминаниях, что так долго не проходит впечатление этих горячешных грез.“⁶⁷ Vypravěčovo citově zbarvené pojmenování Raskolnikovova snu slovy „mučilo“ a „nesmyslné blouznění“ naznačuje autorovo užití fokalizace, tudíž můžeme tvrdit, že právě takto své vidění chápe sám Raskolnikov, v tomto případě fokální postava. Sen jako by v něm zrál a rozhýbával nevědomé vnitřní procesy – přičemž pracuje na své vlastní úrovni. Toto naše tvrzení podporuje i následující popis dalšího vývoje: „Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший Раскольников заснул; проснувшись, он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот, Соню. Она стояла и как бы чего-то ждала. *Что-то* как бы пронзило в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна.“ Vypravěč mluví o „čemsí“, přičemž toto „cosí“, co ťalo duši hrdiny, nastalo po probuzení ze spánku – jako by sen (či dojem z něj) nadále působil „na svém poli“, ve svém modálním systému, to jest v nevědomé sféře (snění), až do definitivního uznání katarze samotným hrdinou. Ve vyprávění je po Raskolnikovově převratném snu výše uvedená příhoda s „čímsí“ první zmínkou o spánku. Domníváme se, že autor tímto způsobem naznačuje kontinuitu snu, jenž jako by čekal na vhodnou *chvilu* pro konečnou realizaci katarze, již pokud nezapočal, přinejmenším k ní přispěl.

66 Srov. STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 112.

67 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Преступление и наказание*. Cit. d. Epilog.

Právě taková „chvíle“ je dalším společným jmenovatelem všech převratných snů. Typický příznak katarze hrdiny přináší náhlé, nečekané hnutí, jež jako by nepovstalo z jeho vlastní vůle. Toto hnutí dotyčný bezděčně koná pod dojmem poznání, které se vyjevuje stejně nečekaně, ale o to hlouběji a definitivněji – je to ono nahlédnutí živého obrazu pravdy ve spánku, o němž hovořil protagonista Snu směšného člověka a jež si hrdina dříve či později uvědomuje. „Směšný člověk“ účinek snového vhledu na vlastní vývoj chápe okamžitě po probuzení: Jiní hrdinové potřebují k reflexi více času, což se odehrává například u Raskolnikova. Typicky *náhlé* hnutí představující vyvrcholení přerodu se u něj projevuje následujícím způsobem: „Как это случилось, он и сам не знал, но *вдруг что-то* как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам.“⁶⁸ Všimněme si užití, opětovného užití slova *cosi*, na něž jsme upozornili v předcházejícím výkladu. Toto neurčité zájmeno reprezentuje nepostižitelnou entitu projevující se iracionálním pocitem, který fikční hrdina nedokáže ovlivnit stejně jako předtím pocit, který zasáhl jeho nitro po probuzení ze spánku. Vypravěč opět naznačuje přítomnost čehosi intuitivního, co patří do nevědomí fikční postavy a děje se nezávisle na její vůli stejně jako sen. Tato spojitost vzhledem k vývoji fikčního děje nasvědčuje tomu, že Raskolnikovovo hnutí katalyzoval právě sen. Druhým charakteristickým slovem je *náhle*, jež spolu se slovy *cosi* a *minuta* jako typické nalézáme v Dostojevského popisech okamžiků katarze. Ta přichází náhle, v jeden moment, v jednu *minutu* – dovolujeme si připomenout pojetí času u Dostojevského, jak jsme ho zmínili v první kapitole a jímž se budeme také zabývat v kapitole závěrečné, tedy čas zaměřený na chvíle katastrof a zlomů, a vyznačující se proto rychlostí. Po Raskolnikovově „chvíli“ již následuje vypravěčem explicitně artikulovaná myšlenka nového života, na niž byl Raskolnikov přiveden.

Podobnou *chvíli* prožívá Aljoša Karamazov v době své krize víry a řešení palčivé otázky, zda vystoupit z kláštera. V polospánku při modlitbě se mu zdá sen s biblickými motivy, z něhož se budí s pocitem, který vypravěč popisuje v duchu „směšného člověka“: „*Что-то* горело в сердце Алеши, *что-то* наполнило его *вдруг* до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...“⁶⁹ Všimněme si slova *náhle* – spatření živého obrazu pravdy, který zavdává příčinu životní změně, se opět odehrává nečekaně a v krátkém okamžiku, aniž by se o to hrdina vědomě přičinil. Totéž platí pro definitivní projev Aljošovy očisty, kdy podobně jako Raskolnikov padá na kolena, jen na rozdíl od protagonisty Zločinu a trestu nelíbá ženské nohy, nýbrž Zemi. „Алеша стоял, смотрел, и *вдруг*, как подкошенный, повергся на землю.“⁷⁰ Zavřetí

68 Tamtéž.

69 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 3., kn. 7., kap. 4.

70 Tamtéž.

katarze v případě nejmladšího Karamazova nastává téměř bezprostředně po spatření snu podobně jako v novele Sen směšného člověka, přičemž v daném případě si je svého přerodu hrdina okamžitě jasně vědom a čtenář se s tím prostřednictvím vypravěčovy promluvy cítí explicitně srozuměn.

„Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это *вдруг*, в ту же *минуту* своего восторга.“⁷¹ Nepřehlédněme další výskyt slova *náhle*, které obzvlášť v kombinaci se slovem *minuta* opět poukazuje na typický projev nečekaného, bezděčného přerodu vyvolaného či podpořeného snem. „Достоевский почти вовсе не пользуется в своих произведениях относительно непрерывным историческим и биографическим временем, то есть строго эпическим временем, он ‚перескакивает‘ через него, он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф, когда миг по своему внутреннему значению приравнивается к ‚биллиону лет‘, то есть утрачивает временную ограниченность.“⁷² Bachtinově popisu samozřejmě více než jakékoli jiné pasáže odpovídají právě snové narativy, obzvlášť jde-li o ty patřící do skupiny převratných snů. Vývoj hrdiny, jenž se u jiných autorů může dít celý život, si Dostojevskij dovoluje zobrazit na pár odstavcích snového narativu; vidění snu se přitom v reálném aktuálním světě měří na vteřiny – ve fikčním světě tvořeném Dostojevským může mít hodnotu vyšší milionu let.

O *minutě* hovoří v reminiscenci také Aljošův bratr Dmitrij, který svůj sen o plačícím děcku, nespravedlivě trpícím vinou všech, zhodnotí jako převratný s odstupem času již poté, co je odsouzen ke dvaceti rokům nucených prací na Sibiři. „Зачем мне тогда приснилось ‚дите‘ в такую *минуту*? ‚Отчего бедно дите?‘ Это пророчество мне было в ту *минуту*! За ‚дите‘ и пойду.“⁷³ Podobně jako „směšný člověk“ se Míťa rozhoduje „jít“ a obětovat se – i přes svou nevinu je odhodlán nechat se na dvacet let uvěznit, protože ve snu nahlédl, že si každý z nás zaslouží trpět za všechny. Faktu, že sen má pro Dmitrije zásadní význam, se čtenář může dohadovat ještě před hrdinovým explicitním vyjádřením. Již ve chvíli, kdy se Míťa budí, je vypravěčem naznačena důležitá provázanost snového a reálného fikčního děje, která se zapíše do hrdinova (ne)vědomí. Ten usíná po vyčerpávajícím výslechu na truhle potažené kobercem. Usíná na ní jako ponížený člověk, nespravedlivě obviněný z vraždy svého otce, zároveň si je vědom svých neřestí stejně jako všichni kolem něj, stal se tedy středem negativní pozornosti a cítí, že jím okolí pohrdá. Když se budí, mimochodem charakteristicky se světlým úsměvem na rtech, zjišťuje, že mu někdo v čase spánku dal pod hlavu polštář. Soucit a láska, zjevivší se mu ve snu, jako by pronikly do fikční reality, kde je

71 Тамtéž.

72 БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Hlava 4.

73 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 4., kn. 11, kap. 4.

Mít'a na vlastní kůži zakusil, přestože toho coby hříšník „nezasluhuje“. Touto nečekanou dobrotou je překvapen a ohromen, jistě zejména pod dojmem tklivého snu: „Я хороший сон видел, господу, – странно как-то произнес он, с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом.“⁷⁴

Hrdina opět v krátkém okamžiku spatřuje poznání, jež skýtá sílu na dlouhou cestu.

Převratné sny se vyznačují filozofickým směřováním a jejich protagonisté (shodní s protagonisty dějové zápletky) si v nich kladou zásadní otázky, na něž de facto dostávají odpověď, kterou si uvědomí dříve či později a jejíž pochopení má dopad na další peripetie života fikční postavy. Vracíme se tím k úvodní tezi: že typ převratného snu je nepostradatelnou součástí dějové výstavby. Coby literární prostředek umožňuje Dostojevskému vyhnout se křeči hrozící při popisech ideologického a psychologického přerodu hrdiny. Z naratologického hlediska slouží jako katalyzátor děje, jenž umožňuje efektivně a úsporně posunout hrdinu v jeho psychologickém a ideologickém vývoji. „Sny jako navigátory katarzie způsobuju v štruktúre diela ‚ekonomiu výpovede‘ (na malej ploche maximum informácií), stupňovanie deja, gradáciu napätia, vyvrcholenie konfliktu.“⁷⁵ Autor si může ve snu dovolit libovolnou volbu kulis, které považuje za příhodné pro zprostředkování kýžené myšlenky – tím zároveň zdařile ozvláštňuje vyprávění, neboť do srozumitelného, přirozeného fikčního světa vlamuje narativ z jiného časoprostoru, čímž si může dovolit přenést se přes elementární empirickou pravděpodobnost a rozumovou logiku. „...это фантастическая логика сна, использованная Достоевским. Напомним его слова: „...перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце“ („Сон смешного человека“).“⁷⁶ Bachtinovu charakteristiku můžeme ovšem vztahovat ke všem snovým narativům v Dostojevského tvorbě, ne pouze k narativům převratným. V jejich případě považujeme za nejpodstatnější funkci možnost dramatizace abstraktní ideje.

4.2 Rozhodující sen

Další typ snového narativu, jenž má stejně jako převratný sen snadno prokazatelný vliv na jednání hrdiny v ději po něm následujícím, budeme nazývat „rozhodující“. Sny této skupiny se zdají hrdinům nacházejícím se v zoufalém, napjatém stavu, ve chvílích dilematu, o jehož dalším vývoji již nějakou dobu nejsou schopni definitivně rozhodnout. Podobně jako u převratných snů se

74 Tamtéž.

75 ČERVENÁK, Andrej. Cit. d., s. 152.

76 БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Hlava 4.

rozhodující sen stává fakticky vyvrcholením krize postavy, nelze však hovořit o duševní katarzi, neboť nenastává povznesení a niterná harmonie hrdiny. Snící subjekt dříve či později po probuzení vědomě činí (v jeho očích) definitivní rozhodnutí své situace, které má pro něj (přinejmenším se takto v danou chvíli jeví) tragický charakter. Toto rozhodnutí přitom není nové a nečekané: protagonista ho dokonce přijal již před spatřením snové vidiny, avšak právě ona akceleruje dříve rozumem přijaté řešení intenzivně negativními pocity, které hrdinu, byť vědomě, avšak poněkud křečovitě dohánějí k rozhodujícímu kroku. V jistém smyslu sice dochází k úlevě dotyčného, avšak jde pouze o hořkou úlevu vyčerpaného rozumu; hrdinou pojatý úmysl a způsob, jakým ho pojal, odporuje konvenčním měřítkům štěstí daného fikčního světa a přirozené touze po něm. Typický rys tohoto typu snů představuje stav nemoci, v němž se snící subjekt nachází. Stejně charakteristická je pro tuto skupinu extrémní věrohodnost snového vidění, pročez má hrdina (případně čtenář) sklon zaměňovat ho za realitu – lze zvážit i možnost použití termínu „halucinace“. Z předchozího výkladu víme, že snových vidění s těmito atributy nalezneme v Dostojevského dílech značné množství: Rozhodující sny se však vyznačují fatálním a v podstatě okamžitým vlivem, který mají na vývoj hrdinova dilematického stavu, tudíž lze opět hovořit o jejich funkci katalyzátoru v syžetové výstavbě.

Prostý a výmluvný příklad představuje vidina smrtelně nemocného Ippolita v románu *Zločin a trest*, který se po jejím spatření definitivně rozhoduje pro sebevraždu. Hrdina, navrátilší se z vyčerpávající návštěvy u Rogožina, leží v blouznivém stavu na svém lůžku, má otevřené oči a v hlavě se mu míhají palčivé výjevy, když tu se otevírají dveře a vchází Rogožin. Usedá na židli, mlčky pozoruje nemocného a zdá se, že se rozesměje, vida strach a nejistotu Ippolita; ten už v průběhu této vidiny pochybuje o její realitě, načež dojde k závěru, že jde o pouhý přelud.

„Přelud“ se po nějakém čase zvedá a místnost opouští. „Я не встал с постели; не помню, сколько времени я пролежал еще с открытыми глазами и всё думал; бог знает, о чем я думал; не помню тоже, как я забылся.“⁷⁷ Podotýkáme, že Ippolitovo vyprávění včetně tvrzení, že měl otevřené oči, nelze brát jako spolehlivé. Líčí reminiscenci na situaci, odehrávající se za obzvláště rozkolísaných podmínek, přičemž sám ich-formový vypravěč, konstruující sebe sama jako fikčního protagonistu příběhu, vyjadřuje nejistotu ohledně uvědomění si, zda v průběhu vidění neupadal do dřímoty; přiznává také, že neví, jak nakonec usnul. Ippolitovo vyprávění v ich-formě se řadí mezi texty, které „ztěžují rozhodnutí, zda je vypravěč spolehlivý či nespolehlivý, a je-li spolehlivý, do jaké míry“.⁷⁸ Autor tímto způsobem naznačuje, že lze chápat Ippolitovo vidění Rogožina nikoli

77 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идуом*. Cit. d. Část 3., kap. 6.

78 DOLEŽEL, Lubomír. Cit. d., s. 161.

nezbytně jako „skutečnou halucinaci“, ale i jako (chorobně) věrohodný sen. To je ostatně spíše druhotné – relevantní pro nás zůstává úloha snového narativu ve výstavbě děje. Ta se ukazuje být zásadní: „Окончательному решению способствовала, стало быть, не логика, не логическое убеждение, а отвращение. Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы. Это привидение меня унизило.“⁷⁹ Fikční postava si je vědoma iracionality svého pocitu, jeho intenzita je však tak silná, že ji v měřítkách své subjektivní axiologie vede k závěru, že musí naprosto nevyhnutelně učinit ve své situaci konečné rozhodnutí: podle vlastního hodnotového systému zašel její stav neakceptovatelně daleko, může-li se stát obětí tak „ponižujících“ preludů. Odpor, pohoršení a hořkost, jež Ippolit artikuluje, vyjadřují další stěžejní rys, provázející rozhodující sny. Ke kroku, jenž má změnit jejich život, se tedy fikční postavy sice (na rozdíl od typu převratného snu) rozhodují racionálně (avšak v chorobném stavu), ale hybatelem rozhodnutí jsou iracionální pocity znechucení.

Tak je tomu i v případě Ivana Karamazova, jemuž se v kritické chvíli zjevuje čert. U něj se pojem „halucinace“ přímo nabízí, neboť sám vypravěč uvádí, kterak byl Ivan varován lékařem, že vzhledem k charakteru jeho nemoci se halucinace mohou objevit. Opět se zde však otevírá prostor pro spekulace, neboť za prvé kromě této připomínky již nadále není vypravěčem nikde jasně řečeno, že šlo právě o halucinaci; za druhé Ivan před viděním urputně zahání spánek, jenž se o něj pokouší, a sám si téměř uvědomuje, že blouzní; za třetí když po příchodu bratra Aljoši zjišťuje, že ručník, který namočil a dal si ho na hlavu přesvědčen, že má halucinace, leží suchý a netknutý na původním místě, s rozhořčeným překvapením vykřikuje: „Нет, нет, нет! ... это был не сон! Он был, он тут сидел, вон на том диване. Когда ты стучал в окно, я бросил в него стакан... вот этот... Пстой, я и прежде спал, но этот сон не сон. И прежде было. У меня, Алеша, теперь бывают сны... но они не сны, а наяву: я хожу, говорю и вижу... а сплю.“⁸⁰ Ivan se již nachází v takovém stavu, kdy nejenže rozmlouvá s preludem, ale ani není posléze s to určit, zda u toho skutečně stál, chodil a hovořil, či zda „prostě“ usnul a vše se mu zdálo v chorobném snu, jak tomu mohlo být i v případě Ippolita. Dostojevskij touto nejednoznačností posunuje rozmývání hranice snu a reality o úroveň výše a uvězní hrdinu do něho samého, přičemž dotyčný se již nemůže spolehnout na vlastní úsudek. Zmatek však může pociťovat i čtenář: Vztah promluvy er-formního autoritativního vypravěče, jenž rozmluvu čerta a Ivana prezentuje jako právě probíhající děj fikční reality, a přímé řeči postav vytváří (stejně jako v dalších Dostojevského dílech) napětí, které v narativním textu „vede ke vzniku celé škály typů narativních promluv, sahajících od přísně

79 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идиот*. Cit. d. Část 3., kap. 6.

80 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 4., kn. 11, kap. 10.

objektivního k čistě subjektivnímu typu“,⁸¹ čímž je posílena nejednoznačnost hranice reálné a snové fikční skutečnosti. Stejně jako v předchozím případě hrdiny románu *Idiot* se však neukazuje jako určující, jakým způsobem se vidění realizovalo. Zásadní je následek, tedy nutková potřeba učinit rozhodnutí jakožto důkaz vlastní svéprávnosti, neboť ponižující přízrak vypovídá podle subjektivního hodnotového systému postavy příliš mnoho o její neschopnosti vypořádat se se životem, vyřešit své dilema. „Он ужасно глуп, но он этим берет. Он хитер, животно хитер, он знал, чем взбесить меня. Он все дразнил меня, что я в него верю и тем заставил меня его слушать. Он надул меня как мальчишку. Он мне впрочем сказал про меня много правды. Я бы никогда этого не сказал себе.“⁸² A právě proto, že se Ivan od své vidiny, tedy od sebe samého, dovídá tolik nepříjemných pravd, nastává stejně jako v Ippolitově případě „katalyzace odporem“ a předtím přijaté racionální řešení se již iracionálně, nenávratně prosazuje – jde však o iracionalitu chorobnou, nikoli povznášející, o níž byla řeč v oddílu o převratných snech. Ivan se po setkání s čertem již nenávratně rozhoduje, že den nato se půjde doznat před soud, u něhož soudí jeho bratra za jím nespáchanou vraždu, ke své vině (byť abstraktní). Vzhledem k okolnostem fikčního děje jde o krok společensky, psychologicky a v jeho stavu i fyzicky sebezáhubný. Dovolíme si pro úplnost dodat, že v konečném důsledku může mít Ivanovo rozhodnutí očištný efekt, neboť pokládáme jeho dilema, zda se obětovat ve jménu spravedlnosti, či ne, jako zástupné pro jeho mnohem větší a dlouhodobější nerozhodnutelnou otázku o přijetí Boha a jeho pojetí spravedlnosti. Troufáme si předpokládat, že pokud by Dostojevskému bylo umožněno na jeho románu dále pracovat dle badatelům dostupného plánu, dočkal by se snad tento fikční hrdina podobné katarze jako oba jeho bratři. Ostatně nadějeplného vývoje se nakonec dočká i Ippolit, jemuž se pokus o sebevraždu nepovede.

Přívlastek „nadějeplný“ nemůžeme použít v souvislosti s případem Svidrigajlova v románu *Zločin a trest*. Ten se před svou sebevraždou v horečném stavu několikrát budí ze sna do sna, přičemž on i čtenář již zcela ztrácí přehled o tom, co se odehrává ve fikční skutečnosti a co představuje součást snového narativu. Dostojevského text o Svidrigajlově sebevraždě je nejvýmluvnějším příkladem fatální neschopnosti rozlišit mezi snem a realitou, přičemž ani čtenáři vypravěč nedává jednoznačná vodítka pro posouzení. Svidrigajlov nocuje ve špinavém, stísněném hotelovém pokoji již rozhodnut se tu noc zastřelit. V polospánku se mu míhají obrazy Duněčky, ženy, již chtěl zběsile získat – Svidrigajlov tyto výjevy zlostně zahání: „Нет, это уж надо теперь

81 DOLEŽEL, Lubomír. Cit. d., s. 151.

82 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 4., kn. 11, kap. 10.

бросить, -- подумал он, очнувшись, – надо о чем-нибудь другом думать.“⁸³ Připomínají mu totiž život, který si zanedlouho hodlá vzít – Duňa a její obraz představuje jediné, co by ho možná mohlo od tohoto úmyslu zdržet. Postupně se ho zmocňuje spánek: a tu se počíná rozhodující sen, sestávající však z několika nočních můr, z nichž každá reprezentuje jeho viny. Svidrigajlov se „budí“ ze sna do sna, přičemž především u posledního je již přesvědčen o opravdovosti děje. Stejně se zřejmě děje většině čtenářů, kteří podléhají autorově narativní mystifikaci, již jsme jako prostředek charakterizovali v oddílu Sen zaměněný za realitu. Jeho stav se mu jeví, stejně jako tomu bylo ve dvou výše zmíněných případech, jako odporný: „Экая скверность! – подумал он с досадой. ... Кошмар во всю ночь! – Он злобно приподнялся...“⁸⁴ Svidrigajlovovi není dáno poslední noc života strávit klidně: Skutečnost, že spánek už pro něj neznamená vysvobození, přináší v tomto případě definitivní potvrzení rozhodnutí spáchat sebevraždu; výše jsme sice upomenuli, že Svidrigajlov byl již rozhodnut, že noc v hotelu bude poslední nocí jeho života, avšak připomeňme si novelu Sen směšného člověka, jejíž protagonista byl též „definitivně“ rozhodnut se zabít, avšak sen mu poté vnukl zcela opačný úmysl. Stejnou příležitost jako by autor naznačoval i Svidrigajlovovi, jenž se ostatně mohl zastřelit hned, aniž by si na noc najímal hotelový pokoj. Naznačují to i zmíněné obrazy Duněcky, které před ním defilují ještě v polospánku – obrazy ryzího člověka, k němuž by snad mohl cítit opravdovou lásku, tedy i lásku k životu. Svidrigajlovův případ však dopadá jinak. Popis zobrazující další konání hrdiny ve fikční realitě svým charakterem jako by plynule navazoval na snový narativ. Děj se odehrává v husté mléčné mlze, šedý mokrý Petrohrad (který sám autor ve svých prózách označuje jako fantastické město)⁸⁵ je nad ránem pustý, chodník klouže. Er-formový vypravěč na sebe vrství strohé věty a navozuje dojem rychlosti míhajících se snových obrazů. V daném úseku dochází k perspektivizaci narativu, kterou chápeme jako „nazírání věcí tak, jak se jeví z osobního, subjektivního hlediska některé románové postavy“.⁸⁶ Detaily, jež vypravěč z fikční reality vyjímá, naznačují Svidrigajlovovo vnímání přítomné chvíle, tedy vnímání fokalizované postavy. Vyprávění navozuje dojem, jakoby čtenář kráčel přinejmenším po boku hrdiny, ne-li v jeho kůži, což způsobují i lexikální lokalizátory (slova *вот, далее, уже*) v následujícím výmluvném úryvku: „Ни прохожего, ни извозчика не встречалось по проспекту. Уныло и грязно смотрели ярко-желтые деревянные домики с закрытыми ставнями. Холод и сырость прохватывали всё его тело, и его стало знобить. Изредка он натыкался на лавочные и

83 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Преступление и наказание*. Cit. d. Část 6., kap. 6.

84 Tamtéž.

85 Srov. ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Подросток*. Cit. d.

Tentýž: *Петербургские сновидения в стихах и в прозе*. 20. 11. 2013. [online]. [cit. 27. 6. 2017]. Dostupné z: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0380.shtml.

86 STANZEL, Franz K. Cit. d., s. 154.

овощные вывески и каждую тщательно прочитывал. Вот уже кончилась деревянная мостовая. Он уже поровнялся с большим каменным домом. Грязная, издрогшая собачонка, с поджатым хвостом, перебежала ему дорогу. Какой-то мертво-пьяный, в шинели, лицом вниз, лежал поперек тротуара. Он поглядел на него и пошел далее. Высокая каланча мелькнула ему влево.⁸⁷ Odehrávající se fikční realita, jak ji interpretuje vypravěč, respektive protagonista, svědčí o mezním duševním stavu konajícího hrdiny, jehož pozornost se zaměřuje na v podstatě nicotné detaily. Jejich zmiňování staví vyprávění do přítomné chvíle, ačkoli gramaticky se odehrává v minulém čase – autor tím umožňuje čtenáři nazírat skutečnost z pohledu krácejícího Svidrigajlova, který si je vědom, že za několik minut již nebude existovat. Podobnou metodu volil Dostojevskij v románu *Idiot*, když se Myškin ve vyprávění vcítil do odsouzení jedoucího na popravu: „Еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник направо... еще когда-то доедем до булочника!“⁸⁸ Podobným způsobem se mihotají detaily ve vyprávění o Svidrigajlovově cestě za smrtí: vývěsní štíty obchodů, pes přecházející cestu či požární věž zahlédnutá periferně navozují dojem tenze, nahodilosti a naléhavosti – vše navíc probíhá v přízračné petrohradské atmosféře. Autor zvolenou stylistickou metodou naznačuje kontinuitu Svidrigajlovovy neschopnosti existovat jinak než na pomezí fiktivní a reálné sféry fikčního světa. „One of the most frightening aspects of Dostoevski’s criminals is this inability to distinguish between reality and the dream.“⁸⁹ Samotný konec Svidrigajlovova života přináší opět přízračnou scénu: Svidrigajlov volí místo u špinavých vrat ve společnosti ožralého pobudy, který mu opakuje větu: „Tady není místo.“ Protagonista ho chlácholí tvrzením, že jede do cizích krajín, do Ameriky. Vytahuje revolver a za doprovodu ožralova výkřiku „А-зе здесь нельзя, здесь не места!“⁹⁰ tiskne spoušť.

4.3 Sen jako předtucha, varování, nebo příčina?

Dostojevskij je tvůrcem množství literárních snů, v nichž se fikční objektivní realita a realita snová vzájemně podivuhodně ovlivňují, popřípadě spolu přinejmenším korelují. Postavám jeho děl se sny mnohdy nečekaně vlamují do reality, aby na ně ona posléze jistým způsobem navázala/reagovala. Poněkud „záhadné“ sepětí reality a snu může čtenář pochopit nikoli jako nadpřirozený jev fikční reality (jak tomu bývalo v prvotním pojetí snového narativu sloužícího coby poselství shůry), nýbrž

87 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. Cit. d. Část 6., kap. 6.

88 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идиот*. Cit. d. Část 1., kap. 5.

89 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 115.

90 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. Cit. d. Část 6., kap. 6.

s poznatky psychoanalýzy jako úkaz přirozený, vyvstávající z hnutí podvědomí hrdinů. Jak píše Nazirov: „Пистаель романтизирует подсознание, изображая его в духе особой таинственности, вносит мистический оттенок в его изображение, описывает угадывание героями чужих поступков и мыслей, объяснения без слов – одним только взглядом, предчувствия, прозрения и ‚ложные узнавания‘ – вполне реальный психологический феномен, принимающий у Достоевского мистический оттенок.”⁹¹ V duchu tohoto psychologického výkladu rozumí sepětí reality a snu u Dostojevského i Mortimer: „Freudian analysis is principally concerned with past influences, whereas there is a good deal of material in Dostoevski’s dream impressions to support Jung’s theory that the dream can interpret the future as well as the past.”⁹²

Sny mohou vypovídat nejen o dějích minulých a přítomných, nýbrž též o dějích budoucích. V tom spočívá Dostojevského tvůrčí metoda a shoduje se také s jeho vlastní vírou v prorocké sny.⁹³ Velmi výmluvně (a proto si dovoluujeme citovat ji v téměř celé její délce) působí pasáž z románu *Výrostek*, v níž vypravěč-protagonista Arkadij hodnotí svůj (a námi níže zmíněný) sen, z něhož ho probudil ve skutečnosti dávno neviděný a v probíhajícím snu právě spatřený spolužák Lambert, jenž mu tím pravděpodobně zachránil život: „У всякого человека, кто бы он ни был, наверно, сохраняется какое-нибудь воспоминание о чем-нибудь таком, с ним случившемся, на что он смотрит или склонен смотреть, как на нечто фантастическое, необычайное, выходящее из ряда, почти чудесное, будет ли то - сон, встреча, гадание, предчувствие или что-нибудь в этом роде. Я до сих пор склонен смотреть на эту встречу мою с Ламбертом как на нечто даже пророческое... судя по крайней мере по обстоятельствам и последствиям встречи. Все это произошло, впрочем, по крайней мере с одной стороны, в высшей степени натурально: он просто возвращался с одного ночного своего занятия (какого – объяснится потом), полупьяный, и в переулке, остановись у ворот на одну минуту, увидел меня.”⁹⁴

Vypravěčovo uznání naprosté přirozenosti událostí přihodivších se ve fikčním ději jde ruku v ruce s fantastickým významem, který jim připisuje. Vypravěč situaci hodnotí zpětně, tudíž ji může posoudit v kontextu událostí, jež jí předcházely a jež po ní následovaly – a právě „alespoň soudě

91 НАЗИРОВ, Ромэн Гафанович. *Творческие принципы Ф. М. Достоевского*. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982, s. 131.

92 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 107.

93 Dostojevského druhá manželka, A. G. Dostojevská, tlumočí manželova slova ve své knize: „Не смейтесь, пожалуйста. Я придаю снам большое значение. Мои сны всегда бывают вещими.“ Viz ДОСТОЕВСКАЯ, Анна Григорьевна. Воспоминания. 13. 2. 2017. [online]. Část 2., kap. 10. [cit. 22. 6. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoevskaja_a_g/text_1916_vospominaniya.shtml>.

94 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович: *Подросток*. Cit. d. Část 2., hl. 9., kap. 3.

podle okolností a důsledků setkání“ interpretuje tuto dle jeho slov zcela přirozenou příhodu jako mystickou. Dostojevského fantastično se až na dvě výjimky nikdy neukazuje jako obnažené, zjevné, přiznané – to, co ve většině jeho děl vytváří fikční děj, se vyjevuje jako zcela v souladu s pravidly přirozenosti fikční reality a vždy je možné v tomto smyslu události interpretovat, ale, slovy Solovjova, tato interpretace ve výsledku postrádá vnitřní věrohodnost. „Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность.“⁹⁵ Fikční události samy o sobě nepůsobí prvoplánově fantasticky, ale právě v kontextu děje se vyjevuje možnost uchopit jejich možnou nadreálnou spojitost. „Не события – причины снов, а сны выступают как тайные причины событий.“⁹⁶

Sepětí snové a bdělé sféry lze pozorovat v případě, má-li snový narativ ve vztahu k fikčnímu ději více či méně viditelný prorocký charakter, tedy charakter předtuchy-varování. Takových nalezneme napříč Dostojevského texty hojný počet. Společný rys těchto narativů představují prvky, jež se vzhledem k dalšímu vývoji fikčního děje čtenáři/hrdinovi/vypravěči jeví jako prorocké, neboť se ze snového narativu přenášejí do narativu popisujícího fikční realitu, jež se odehrává s větším či menším časovým odstupem. Vzácněji si prorocký charakter snu hrdina/čtenář/vypravěč uvědomí bezprostředně po snu.

V Bratřech Karamazových například Grušeňka po bouřlivém večeru dochází úlevy v objetí Míti a v polospánku, oslabená alkoholem, sní, přičemž sen jako by započal zvonek na voze příjíždějících vyšetřovatelů: „Слышишь, звенит колокольчик... Где это звенит колокольчик? Едут какие-то... вот и перестал звенеть.“ Она в бессилии закрыла глаза и вдруг как бы заснула на одну минуту. Колокольчик в самом деле звенел где-то в отдалении и вдруг перестал звенеть. Митя склонился головою к ней на грудь. Он не заметил, как перестал звенеть колокольчик, но не заметил и того, как вдруг перестали и песни, и на место песен и пьяного гама во всем доме воцарилась как бы внезапно мертвая тишина, Грушенька открыла глаза. „Что это, я спала? Да... колокольчик... Я спала и сон видела: будто я еду, по снегу... колокольчик звенит, а я дремлю. С милым человеком, с тобою еду будто. И далеко-далеко... Обнимала-целовала тебя, прижималась к тебе, холодно будто мне, а снег-то блестит... Знаешь, коли ночью снег блестит, а месяц глядит, и точно я где не на земле... Проснулась, а милый-то подле, как хорошо...“⁹⁷

95 СОЛОВЬЕВ, Владимир Сергеевич. *Собранные сочинения*. Санкт Петербург, 1903. In: НАЗИРОВ, Ромэн Гафанович. Cit. d., s. 106.

96 НАЗИРОВ, Ромэн Гафанович. Cit. d., s. 149.

97 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 3., kn. 8., kap. 7.

Zvonek kočáru zní ve fikční realitě a ve snu usazuje Grušeňku vedle Míti do saní jedoucích dalekou zimní krajinou; po hrdinčině probuzení původci tohoto zvuku, vyšetřovatelé, dají této vizi „ožit“ vyhlídkou Mít'ova odsouzení na Sibiř, to jest vyhlídkou daleké cesty do sněžné krajiny, jež jako by ani nebyla součástí planety. Motiv zvonku v tomto případě nejen spojuje děj snového narativu s dějem fikční reality, ale účinkuje zde jako jakási předzvěst – ať už jako předzvěst budoucího děje, kterou naznačuje vypravěč, nebo jako předtucha podvědomí postavy-Grušeňky. Zvonek jako by přináší vyšetřovatele a s nimi i možnost realizace snu, jenž se Grušeňce zdál. Tento konkrétní motiv navíc svádí k tendenci být interpretován symbolicky, to jest v daném případě jako výstraha. Někteří badatelé (například Kondrat'jev)⁹⁸ připisují zvuku zvon(k)u symboliku záchrany z boží vůle: hrozí-li spícímu hrdinovi nebezpečí, rozezná se zvon(ek) a hrdina se v rozhodující chvíli probouzí. Podobnou interpretaci by pravděpodobně Kondrat'jev a jiní volili též v následujících dvou příkladech.

Zvuk kostelního zvonu provází do spánku Arkadije Dolgorukého, výše zmíněného protagonistu románu *Výrostek*, a stejně jako v případě Grušeňky se ozývá i ve snu, jenž ho přivádí do dětských let strávených v penzionátu a v němž jediným konkrétně jmenovaným spolužákem je Lambert. Zdá se opravdu velmi příznačné, že právě tento Lambert ho ze spícího stavu v kritické chvíli fikčního děje, promrzlého a podnapilého, probouzí a vlastně mu zachraňuje život. Zvuk zvonu, který postava slyší v bdělém i ve snícím stavu, jako by přenesl ze snového děje jeho jediného zřetelně vystupujícího protagonistu do fikční reality, vyvstávající po probuzení snícího.

Ponecháme-li stranou zmíněnou interpretaci symbolickou, charakterizovali bychom výše znázorněnou konfiguraci motivů jako autorský prostředek spojení dvou tradičně proti sobě stojících *realit* do jedné a zrovnoprávnění dějů odehrávajících se v obou z nich. Čtenáři je naznačováno, že nemůže snové narativy, jež vtrhnou do děje, chápat pouze jako prostředek ozvláštnění vyprávění, nýbrž je třeba je přijímat jako plnohodnotné prožitky hrdinů, jejichž zakoušení se odráží i v objektivní fikční realitě. V těchto případech by se na základě výše uvedených tezí dalo spekulovat o tom, zdali je vztah snu k realitě příčinný, či důsledkový, tedy zda by bylo vhodnější ho charakterizovat jako „sen-předtuchu“, či jako „sen-příčinu“. Rozhodnutí necháváme na čtenáři a sami setrváváme u prostého tvrzení, že vazba mezi oběma fikčními sférami prokazatelně existuje.

V jiných případech se jako nejpřiléhavější jeví být definice „sen jako varování“. Máme na mysli snové narativy, které v krátkém časovém horizontu předcházejí životu nebezpečné situaci

98 Srov. КОНДРАТЬЕВ, Борис Сергеевич. Сны в художественной системе Достоевского. Мифологический аспект. Арзамас: Арзамасский государственный педагогический институт, 2001.

následujícího fikčního děje, přičemž ve snu se spícímu subjektu zjevuje více méně čitelný symbol této situace. Hrdina nemusí mít dostatečný odstup, aby si v daném okamžiku uvědomil, že by mohl sen interpretovat jako varování; snáze se toho dohaduje čtenář, jenž toto může usuzovat z předcházejících informací zprostředkovaných vypravěčem. Sny tohoto typu, v nichž autor pracuje s motivy, jež jsou navázány na předchozí (čtenářovi známou) prožitou realitu postavy, lze pomocí poznatků psychologie poměrně snadno vysvětlit – stejně tak jim však lze přisuzovat mystický význam ve vztahu k událostem po nich ve fikčním ději následujícím, jak to ostatně ve výše uvedených citacích dostatečně charakterizovali Nazirov i Arkadij Dolgorukij, vypravěč/protagonista románu *Výrostek*.

Uvádíme dva příklady. V prvním z nich se sen jeví jako zcela zásadní pro výstavbu dějové zápletky.

Motiv zvonku, jež jsme rozebírali v předchozí části, je v románu *Věčný muž* věru nesnadné interpretovat jinak než ve shodě s Kondraťjevem apod., tedy že zvonek symbolizuje varovný signál, který v kritické chvíli zachraňuje hrdinu. Zvonek Velčaninova, protagonistu románu, neuspává, nýbrž probouzí, přičemž zní pouze fiktivně, avšak natolik silně, že je spící naprosto přesvědčen o opravdovosti zvuku. S odstupem měsíce se Velčaninovi dvakrát zdá variace jednoho snu, jenž pokaždé končí napjatými, očekávajícími pohledy ke dveřím, na jejichž zvonek záhy někdo třikrát zazvoní. Velčaninov zvuk pro jeho sílu považuje za reálný, tudíž je po probuzení puzen vstát a jít vstříc hostovi, který zvoní. Namísto toho však v obou případech zanedlouho odhalí hrozící nebezpečí, jež reprezentuje jeho sok Pavel Pavlovič Trusockij, který se mu chce osudově pomstít a o němž se mu v obou snech zdálo, což si zpětně uvědomí hrdina i čtenář. Především ve druhém případě bylo odvrácené nebezpečí přímo na spadnutí: Velčaninov ihned po procitnutí naráží na břitvu, kterou k jeho hrdlu potmě vztahuje Trusockij. „Какая мысль направила его первое движение и была ли у него в то мгновение хоть какая-нибудь мысль, – но как будто кто-то подсказал ему, что надо делать: он схватился с постели, бросился с простертыми вперед руками, как бы обороняясь и останавливая нападение, прямо в ту сторону, где спал Павел Павлович.“⁹⁹ Vysvětlení snu jako varování (případně přinejmenším jako tušení protagonisty) se lze těžko ubránit, ačkoli v obou snech tvář jeho nepřítele neodpovídá jeho podobě ve fikční realitě. Smuteční krempa, již má na klobouku, stejně jako role, kterou ve snu hraje (a konce konců i úloha, kterou hraje v životě Velčaninova), znamená však jasné vodítko při identifikaci zjevivší se postavy. Motiv smuteční krempy odpovídá fikční skutečnosti – Pavel Pavlovič ji nosí na znamení ztráty manželky a později též (nevlastní, Velčaninovy) dcery. Tento motiv se objevuje ve fikční realitě

99 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Вечный муж*. Cit. d. Kap. 15.

jakožto charakteristický rys Trusockého, který Velčaninovi utkví v paměti při prvním spatření dávného (a v tu chvíli ještě nepoznaného) známého, a také ve snech hlavního hrdiny jakožto pojítka obou sfér, snové a bdělé, jež se setkávají v jeho podvědomí. Krempa může symbolizovat např. Velčaninovy staré viny, které se zpřítomní s dlouho neviděnou tváří člověka, na němž se provinil – tušení, že se přišel za tuto křivdu pomstít, se přirozeně rodí v hrdinově podvědomí. Z hlediska naratologie však daný motiv opět slouží jako společný jmenovatel dvou narativů, jehož prostřednictvím se spojují děje obou z nich, čímž vytvářejí zdání jednotné skutečnosti. Kdyby se zmíněné sny v danou chvíli Velčaninovi nezdály (především v druhém případě, k němuž se vztahuje i následující citace), vývoj fikčních událostí by pravděpodobně probíhal zcela odlišně; pokud by si autor takový vývoj přál zachovat, musel by ve fikční realitě vystavět jiný děj. „The murder attempt and the silent struggle are the real culmination of the story, or so it seems at this point. The scene has all the formal markers of a climax earlier established by previous culminational scenes: the night setting, the repetition of suddenly, the dashes, the disturbing dream, the thrice-repeated bell rings, and the violent heartbeats.“¹⁰⁰ Pro zajímavost si všimněme, že Parts při výčtu znaků, jež činí z dané scény vyvrcholení dějové zápletky, jmenuje „tříkrát opakované zazvonění“ bez poznámky, že šlo o zvuk fiktivní, tedy že se odehrálo ve sféře snu. Mohla by například napsat „the disturbing dream ending with the thrice-repeated bell rings“, ale nečiní tak – zda je to její intencí, považujeme za pro nás irelevantní. Výstižně to však ilustruje fakt, že vložený snový narativ se natolik váže na narativ následujícího fikčního děje, že ho nelze neinterpretovat jako určující součást dějové zápletky.

Vrátíme se však k tezi Mortimer, zmíněné v oddíle o převratném snu, která tvrdí, že prostředek snu je „efektivní“, pouze je-li právě nezbytnou součástí vývoje fikčního děje. Souhlasíme s tím, že v takovém případě se sen jeví jako vskutku „objektivně potřebný“ k výstavbě děje (jako je tomu v případě posledního uvedeného příkladu z románu Věčný muž a ve všech případech převratných-krizových snů hrdinů), tudíž má z hlediska naratologie nezpochybnitelnou hodnotu. Nazývat však ostatní sny pouze „doplňkem“ či „rozletem fantazie“ nám v Dostojevského případě připadá značně redukující. Následujících několik příkladů, odpovídajících pojetí snu jako varování/předtuchy, tvoří narativy, bez nichž by se výsledný vývoj fikčního děje jako takový obešel, avšak dílo jako celek by zůstalo ochuzeno o efektivní prostředek, jehož pomocí Dostojevskij nejen zobrazuje hrdinovu vnitřní evoluci náhledem do jeho podvědomí, ale především (snáze a

100 PARTS, Lyudmila. Cit. d., s. 615.

atraktivněji) zprostředkovává svůj umělecko-filozofický záměr, k jehož výkladu se dostaneme v poslední kapitole práce.

Tak je tomu například při varovném snu Šatova v románu *Běsi*, jemuž se dvacet čtyři hodin předtím, než jeho mrtvola s kulkou v hlavě klesá zatížena kameny pod hladinu, zdá o tom, že je násilně svázán a nemůže se hnout. Ve snu přitom slyší prosebné nářky a bušení, přičemž obé se po probuzení ukazuje být přítomným dějem fikční reality. Nařikající osobou bušící na vrata je Šatovova zákonná žena, která se po třech letech vrací, aby u něj neplánovaně porodila cizí dítě. Šatovova naděje na nový život díky nově zrozenému životu dítěte hasne o pár hodin později spolu s jeho vlastní existencí, kterou si pod dojmem životního zvratu zapomněl hlídat. „...он (этот факт) взволновал Шатова, выбил его из колеи, отнял от него обычную прозорливость и осторожность. Какая-нибудь идея о своей собственной безопасности менее всего могла прийти теперь в его голову, занятую совсем другим.“¹⁰¹ Hrdina v dané chvíli nepochopil sen jako varování – nestihl mu vůbec věnovat pozornost. Sen lze také opět vysvětlit coby přirozené vyústění jeho napjatých dilematických myšlenek směřovaným k jeho budoucím vrahům před usnutím. Zvuky bušení a křiku, které měly původ ve fikční realitě, pronikly do sféry snové a rozléhaly se v ní ve chvíli, kdy v ní byl snící subjekt ve svém snu bezmocnou obětí násilné situace. Zvuky, jejichž původkyně posléze vnesla do života Šatova nový směr, jako by s sebou ze snového narativu přenesly i motiv násilné bezmoci snícího subjektu, která ve fikční skutečnosti následovala několik hodin poté; přičemž je třeba zdůraznit, že k ní přispěla právě Šatovova ztráta obezřetnosti pod dojmem všeho, co se od okamžiku bušení na vrata odehrálo.

Nejširší skupinu snů-předtuch představují takové snové vjemy, jež neodkazují k téměř bezprostředně následujícím událostem fikční reality, nýbrž k budoucímu vývoji ošemetné, povětšinou delší dobu palčivé situace, v níž se snící hrdina nachází. V těchto případech se psychologická interpretace zdá být nejpřirozenější, neboť snový narativ obsahuje snadno čitelný symbol zastupující problém, jímž se daná postava intenzivně zaobírá. „The psychological value of the dream is evident, since the dream allows portrayal of the unconscious of a character. Unconscious motivation, much more significant than conscious, may be illustrated rather than stated, dramatized rather than discussed.“¹⁰² Hrdina (případně vypravěč či čtenář) však projevuje sklon přisuzovat snu kromě zjevně psychologického vysvětlení i fatalistický, mystický význam.

101 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. Cit. d. Část 3., hl. 5., kap. 2.

102 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 107.

Reprezentativní příklad takového typu snů-předtuch přináší jiný sen Arkadije Dolgorukého, protagonisty a vypravěče románu *Výrostek*, jenž se v románovém ději ocitá v pro něj napjaté a vzrušující pozici – stal se držitelem dokumentu, jenž by mohl usvědčit krásnou, hrdou a vznešenou Kateřinu Ivanovnu z podlého úmyslu zbavit vlastního otce svéprávnosti, čímž by si zajistila jmění. Odhalení tohoto dokumentu by pro ni mělo fatální následky, tudíž ho chce za každou cenu dostat do rukou. Dolgorukému se v jistou chvíli zdá sen o situaci, v níž ho jeho prohnáný spolužák Lambert ponouká k vydírání Kateřiny Ivanovny: což by Arkadijovi mohlo přinést dvojí ovoce v podobě peněz a sexuálního požitku. Arkadij ve snu odolává, hledě na utrápený obličej vznešené ženy – ona se však postupně uvolňuje a spolu s Lambertem se vysmívá Arkadijově naivitě. Ten se nejdříve brání, postupně se mu ale zvrácenost situace začíná líbit a celý výjev zakončuje jeho blížící se polibek s Kateřinou Ivanovnou. O budoucím vývoji událostí lépe než náš popis informuje citace: „Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в желании моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву, и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и – в пророческой форме. ... Этот сон, мне приснившийся, есть одно из самых странных приключений моей жизни.“¹⁰³ Nelze asi označit jako překvapení, že situace, nápadně podobná té, jež se zjevila Dolgorukému ve snu, se postupem času v dějové zápletce odehraje, přičemž ji protagonista komentuje slovy: „Ламберт, ты – мерзавец, ты – проклятый! – вскричал я, вдруг как-то сообразив и затрепетав. – Я видел все это во сне, ты стоял и Анна Андреевна... О, ты – проклятый! Неужели ты думал, что я – такой подлец? Я ведь и видел потому во сне, что так и знал, что ты это скажешь. И наконец, все это не может быть так просто, чтоб ты мне про все это так прямо и просто говорил.“¹⁰⁴

V případě tohoto snu se psychologická interpretace zdá zcela nasnadě; sám vypravěč-protagonista odkazuje na své podvědomí, o němž sen vypovídá. Neopomíná však dodat, že snový výjev působil neobyčejně věrně, a především že se vyznačoval prorockou formou. Když se později odehrávají události, jež mu sen předpověděl, sám se kloní k názoru, že „to vše nemůže být tak prosté“, tedy že se za celou situaci skrývá víc – připisuje jí osudový, mystický význam. Velmi příznačně sen v reminiscenci označuje jako „jednu z nejpodivnějších událostí svého života“. Tímto pojmenováním ho fakticky přijímá coby plnohodnotnou zkušenost, jejíž význam se ukazuje jako možná větší než samotné (následující) dění. Opět se nabízí možnost spekulovat na téma, zda vztah mezi snem a realitou daného fikčního děje je v Dostojevského intenci příčinný či důsledkový;

103 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Подросток*. Cit. d. Část 3., hl. 2., kap. 5.

104 Tamtéž, Část 3., hl. 5., kap. 1.

nepovažujeme za důležité o tom rozhodnout, chceme pouze formulovat potřebu na tuto dvojí možnost interpretace upozornit vzhledem k závěrům této práce.

5. Sny jako součást umělecko-filozofického pojetí světa Dostojevského

Vztah snové a bdělé fikční reality se v Dostojevského umělecké tvorbě projevuje jako velmi silný, což jsme, jak doufáme, popsali v předchozích oddílech. Pokusili jsme se uvést způsoby autorova spájení obou sfér i efekt, který to v jeho prózách způsobuje. Nyní je na místě položit si otázku, co vede autora k tomu, aby konfrontoval a spojoval snovou a bdělou sféru.

Doposud jsme v práci pojmenovávali dvě sféry – snovou a bdělou, avšak na tomto místě musíme přiznat, že jde o téměř ryze utilitární rozlišení za účelem srozumitelnosti výkladu. Dostojevského tvůrčí metoda s oběma sférami pracuje, ale v důsledku místo jejich odděleného vnímání směřuje k jejich jednotné percepci. Vlamování jedné sféry do druhé narušuje hranici mezi nimi, nikoli však proto, aby se mezi nimi vyjevil kontrast, a sféry nadále existovaly odděleně vedle sebe, nýbrž aby tvořily jedinou realitu. Dnes se nám takový umělecký postup nemusí ukazovat jako převratný, v době svého života byl však autor v jistém smyslu chápán, řečeno poněkud nekonformně, jako exot (vzpomeňme na negativní ohlas, jež vzbudila jeho druhá publikovaná práce, novela Dvojník, jež se stala předzvěstí v dalších dílech jím uplatňované metody spájení snové a bdělé reality a kterou Dostojevskij považoval za ideově nejhlubší dílo, jaké kdy napsal)¹⁰⁵, přestože svým způsobem navazoval na tradici romantismu, k jehož kánonu náleží fantastično coby charakteristický rys. „Романтическая литература охотно изображает сновидения и одновременно развивает мотив жизни-сна. Она нередко стирает грань между реальностью и сновидением, так что жизнь начинает казаться продолжением сновидения.“¹⁰⁶ U Dostojevského lze spatřovat podobné postupy, jeho přínáležitost k realismu však můžeme nejen vzhledem k jeho „realistickému fantastičnu“ definovat jako zcela opodstatněnou. Jevy s fantastickým podtónem nikdy nevyžadují nutnou víru v jejich imanentní mystický smysl, spíše ho naznačují. Dostojevskij jen není typickým realistou (své doby), tedy kritickým realistou či realistou sociálních typů. Ve své tvorbě se neustále přibližuje k hranici fantastična, když se mu daří, jak píše Grossman, „незаметным претворением довести образы и явления обыденной действительности до границ фантастического“.¹⁰⁷ Autor sám sebe nazýval *realistou ve vyšším smyslu*, což literárněvědný úzus obvykle ztotožňuje s pojmem *fantastický realismus*. „Меня зовут психологом: не правда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой“,¹⁰⁸ tvrdí Dostojevskij. N. N. Strachov dodává: „Не раз мне случалось слышать от

105 In: KAUTMAN, František. Cit. d., s. 155.

106 НАЗИРОВ, Ромэн Гафанович. Cit. d., s. 136.

107 ГРОССМАН, Леонид. *Поэтика Достоевского*. Cit. d.

108 In: БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Глава 1.

него, что он считает себя совершенным реалистом, что те преступления, самоубийства и всякие душевные извращения, которые составляют обыкновенную тему его романов, суть постоянное и обыкновенное явление в действительности и что мы только пропускаем их без внимания.¹⁰⁹ Dostojevskij v zájmu zobrazení těchto na první pohled neviděných, ale „obyčejných“ jevů a stavů lidské duše nejen volí pro své hrdiny vypjaté náměty, jako jsou (sebe)vraždy, nemoci, neřesti, bída, fanatické ideje apod., ale též je obdařuje v podstatě všední možností – spát a snít.

Sen se v jeho tvorbě stejně jako abnormální náměty objevuje za účelem docílit nevšedního, z pohledu konvencí fikčního světa vykloubeného úhlu pohledu hrdiny. Snění na něj tudíž v důsledku má podobný efekt jako odchylky – efekt nevšedního rozhybání subjektivních procesů, nutnosti výjimečné reflexe, pocity osudovosti. Hrdina ve snu a ve spánku získává možnost vstoupit na pole nevědomí a fantazie, dostává tím příležitost nazírat fiktivní děje z nevšedních, leckdy nemyslitelných perspektiv. Bachtin tuto vlastnost výstižně přirovnal k antickému žánru menippovské satiry, v níž má sen důležitou úlohu: „Жизнь, увиденная во сне, отстраняет обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому (в свете увиденной иной возможности). И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном.“¹¹⁰ Bachtinovo tvrzení je přiléhavé, avšak ne vždy dokáže samotný snící hrdina takto svůj sen reflektovat. Většinou se tato reflexe stává výsadou čtenáře, jenž dokáže projevit jistý nadhled a hodnotí sen v kontextu vývoje fikčního děje. V případě, že svůj sen hrdina sám nazírá v souladu s Bachtinovým názorem, jde v drtivé většině o převratné sny (zářný příklad představuje Sen směšného člověka). Dále bychom hovořili spíše o více či méně intenzivním pocitu, který hrdinovi naznačuje výklad podobný Bachtinově definici, nikoli však o racionální úvaze. To se týká především snů-předtuch-varování. Hrdina jako by tušil, že měl příležitost ve snu vidět něco pro něj podstatného, ale ne vždy je schopen za prvé vnímat tento neurčitý pocit jako přednost či za druhé chápat ho, brát ho jako fakt; u převratného snu postava obojí zpravidla vědomě formuluje, ví. Čtenář má možnost pozorovat tuto Bachtinem popsanou funkci snu v obou případech, je-li dostatečně vnímavý – autor mu dává mnoho formálních vodítek v běhu celého textu. „The dream is kept within the context of the work also by means of a controlled symbolism, each image having its counterpart within the range of the story or of the experience of the character as he is presented in the story.“¹¹¹ Sen se v Dostojevského fikční realitě neustále objevuje, ať už v konkrétní narativně ztvárněné podobě, jako obecný jev nebo jako

109 In: БЕМ, Альфред Людвигович. Cit. d., s. 191.

110 БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Hlava 4.

111 MORTIMER, Ruth. Cit. d., s. 107.

přirovnání – průběžně je zahrnován do fikčního světa jako něco, s čím se v ní zcela obvykle počítá, a především – co náleží k jejím vlivným komponentům. Sen má v tvorbě Dostojevského stejnou relevanci jako objektivní události i jako vnitřní hnutí hrdinů. Tímto způsobem se vytváří jedna komplexní realita, do níž je zahrnuto vše. Jedna rovina v ní nemá větší váhu než druhá, hmatatelná sféra se nejeví jako přednější než nehmataelná. Fiktivní děje, odehrávající se v hlavách snících hrdinů, nejsou méně důležité než objektivní děje fikční reality, jež hrdinové (též vnitřně) prožívají v bdělém stavu. Možné jiné světy se neukazují jako méně reálné než svět, v němž žijeme. Realita je u Dostojevského fakticky neohraničená – prostorově i časově.

Toto sdělení může znít paradoxně vzhledem ke skutečnosti, že děj všech Dostojevského děl se odehrává v podstatě na jednom místě a v průběhu několika dnů. Děj lze tím pádem naopak interpretovat jako zdánlivě ohraničený a chudý, co do různorodosti prostoru a času. Navíc se oběma kategoriím ze strany vypravěče dostává výrazně málo pozornosti. Leckteré badatele tyto náležitosti vedly k označení Dostojevského tvůrčí metody jako dramatické, tedy dodržující jednotu místa, času a děje (Bem, Merežkovskij). „Какая скудость бытовых подробностей, какое бледное отражение окружающей обстановки! Нет пейзажа, только изредка, несколько общих слов для обозначения времени и места действия.“¹¹² Avšak obě kategorie lze zároveň chápat i z jiné, odlišné perspektivy. Dostojevskij neustále spájí dvě fikční sféry, tedy objektivní a subjektivní, tedy též snovou, a tím, že se obě odehrávají ruku v ruce, se obě rovnoprávně ocitají ve fikční realitě. Proto může Nazirov směle tvrdit, že románový svět Dostojevského je natolik široký, že pojme ráj i peklo, celý život i vesmírný prostor, a dokonce obyvatele jiných planet.¹¹³ Dostojevskij se jen letmo přidržuje tradičního historického času, aby mohl mimo jiné i ve snech volně přecházet ze současnosti do minulosti a budoucnosti, z místa na místo, na základě zmíněné „fantastické logiky snu“. Podle Bachtina se Dostojevského tvůrčí metoda dožaduje jiné koncepce času a prostoru – koncepce „neeuclidovské“, řečeno slovy samotného Dostojevského. V jeho dílech má čas statický charakter a v důsledku v něm události minulé, současné a budoucí figurují jaksi „současně“. Všechny komponenty světa/reality pro Dostojevského existují souběžně, nelze se tedy divit ahistoričnosti jeho času, často nepodstatné minulosti hrdinů (v některých případech vystupňované až do jejich amnézie) či krátké době, během níž se stihne odehrát celý román. Dostojevského způsob nazírání a zobrazování (fikční) skutečnosti přináší průřez jediným okamžikem. „Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что

112 БЕМ, Альфред Людвигович. Cit. d., s. 193.

113 НАЗИРОВ, Ромэн Гафанович. Cit. d., s. 15.

даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т.п.).¹¹⁴

Dostojevského dílo je tradičně spojováno s motivem dvojnickví – hrdinové mají vždy svého „partnera“ (případně několik), v němž se odrážejí, jímž jsou motivovány jejich činy, s nímž intenzivně komunikují, jako by jednali s niternou stránkou svého já, zkrátka s nímž žijí ve specifickém spojení, leckdy majícím mystický podtext. I dvojnickví a motiv rozštěpenosti představují prostředky, jichž Dostojevskij používá za podobným účelem jako sen – k rozšíření pole působnosti lidského nitra. Corrigan metodu pojmenovává těmito slovy: „...the mechanism of intersecting selves, in which the structure of one personality is extended throughout numerous consciousnesses.“¹¹⁵ Vědomí protagonisty jako by neexistovalo izolovaně, ač to tak může velmi často působit, avšak disponuje schopností (leckdy neuvědomělou) navázat se na duši druhého a rozložit své já též na jeho duševním území. Stejně jako „vnější dvojnickví“, kdy má hrdina „partnera“ v některé z dalších postav fikční reality, rozšiřuje vědomí hrdiny též dvojnickví vnitřní. Tehdy má protagonista partnera v sobě samém či v přeludu, což lze považovat za totožné. Obdařuje-li Dostojevskij postavu niterným rozporem, vedoucím ho k vnitřnímu monologu, který nabývá podoby spíše vnitřního dialogu a naznačuje silnou rozštěpenost, dává jí tím opět více prostoru pro realizaci jejího potenciálu. „Dvě postavy spojené dialogem jsou vyšší sémantickou jednotkou právě tak jako ‚rozštěpené‘ nebo ‚štěpící se‘ vědomí jediné postavy je celkem komponovaným z nižších protikladných složek.“¹¹⁶ Vnitřní rozdvojenost sám spisovatel fakticky chápal jako přednost, přinejmenším jako známku vyššího intelektu a většího nadání, jinými slovy většího potenciálu jedince. Ten má vlivem své rozklíženosti a schopnosti nazírat vše nejméně ze dvou perspektiv potenciál a nutkání více vykonat ve vnějším světě stejně jako ve svém vlastním, vnitřním světě; faktem zůstává, že tato dispozice s sebou pro jedince přináší „velké utrpení, ale současně i velký požitek“.¹¹⁷

Dalším příkladem prostředku, s jehož pomocí Dostojevskij tuto možnost/schopnost žít a poznávat co nejširší prostor na co nejkratším časovém úseku efektivně ztvárnil, je nemoc. Ta nutí hrdinu nazírat svět z jiného úhlu pohledu s akcentem na jiných psychických i fyzických vjemech

114 БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Hlava 1.

115 CORRIGAN, Yuri. Amnesia and the Externalized Personality in Early Dostoevskii. Slavic Review, Vol. 72, No. 1 (SPRING 2013), s. 81.

116 KAUTMAN, František. Cit. d., s. 165.

117 In: Tamtéž, s. 163.

než ve zdravém stavu. V nemoci člověk existuje jakoby vyvázán z konvenčního chodu fikčního světa, vyvázán z pravidel času a prostoru – obojí ztrácí svou jednoznačnost. Hrdina jako by existoval jen v danou chvíli, na daném místě, nevázan na svou minulost či budoucnost. Zářný a nejmómluvnější příklad, kdy Dostojevskij ve svých prózách pod egidou nemoci nahustí čas a prostor do jediného okamžiku, znamená epilepsie. Ve vteřinách Dostojevského epileptik pocítuje absolutní harmonii, jasnou a klidnou radost, dokonalý rozum a poznání nejhlubší příčiny. „В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдаю всю мою жизнь, потому что стоит.“¹¹⁸ Kirillov mluví o pocitu života vlastní existence, jenž se v těchto vteřinách zesateronásobuje, až tento stav nelze snést. „Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть.“¹¹⁹ Tvrdí, že by se člověk musel fyzicky změnit, aby takový pocit mohl unést déle. Čas se v tomto stavu blíží nekonečnu, ale prostor zůstává omezený – člověk by se musel rozprostřít, čímž se opět vracíme k tezi o rozšiřování člověka na všechny úrovně bytí. V epileptické vteřině jakoby se rozšířil již definitivně, avšak jako zádrhel působí stav nemoci, který tuto vteřinu zprostředkovává. „„Что же в том, что это болезнь?“ решил он наконец. „Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотолу чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни?““¹²⁰ Těmito slovy se sám sebe ptá kníže Myškin, maje na mysli pár vteřin, ba dokonce jen vteřinu absolutní harmonie, jež v podstatě „dokazuje“ nesmrtelnost člověka, vymanivšího se ze své časovosti a prostorovosti. V této souvislosti nelze nepřipomenout ani známou tezi Svidrigajlova z románu *Zločin a trest* o nemoci jako prostředku přiblížování se jiným světům. „Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир.“¹²¹ Tato charakteristika podle nás vyznívá přiléhavě i pro celou Dostojevského tvůrčí metodu, spočívající v narušování tradičně uznávaných hranic člověka a jeho chápání prostoru a času, aby se mohl přiblížit *jiným světům*, o jejichž existenci hovoří nejeden hrdina Dostojevského próz. V extatických vteřinách svého prozření po snu o Káni Galilejské Aljoša cítí: „Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и

118 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. Cit. d. Část 3., hl. 4., kap. 5.

119 Tamtéž.

120 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идиот*. Cit. d. Část 2., kap. 5.

121 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. Cit. d. Část 4., kap. 1.

она вся трепетала, „соприкасясь мирам иным“.¹²² Navracíme se tím k námi zkoumanému motivu snu, jenž také umožňuje Dostojevskému narušovat hranice člověka za účelem jejich rozšíření.

V předchozích kapitolách jsme se pokusili charakterizovat základní postupy, s nimiž autor pracuje ohledně motivu snu ve vztahu k fikční realitě díla. Ať už Dostojevskij sen staví do srovnání s realitou, ať už obě sféry přímo směšuje či snový narativ vkládá do odvíjení fikčního děje – všechny postupy slouží stejnému účelu jako několik výše zmíněných motivů, identifikovatelných podobně jako motiv snu napříč celým dílem Dostojevského: rozšířit hrdinovo vědomí, rozšířit jím žitou realitu, přivést ho k pocitu, že se „celá skutečnost ani zdaleka nevyčerpává vezdejší“,¹²³ posílit jeho prožívání života. Dostojevskému se kromě jiného i použitím prostředků, zmíněných v této kapitole, daří najít způsob, jak efektivně ztvárnit ideu *živého života*,¹²⁴ kterou lze těžko opsat slovy, neboť spočívá právě jen v prožívání, nikoli v opisování a v teorii. „Idea ‚života živého‘ je vlastně ‚antiidea‘ – v protikladu k ‚mozkovým ideám‘ nesvívá člověka žádným poutem neměnného dogmatu, žádným Prokrustovým ložem schématu, do jehož podoby se musí deformovat životní fakta.“¹²⁵ Dostojevskij projevuje nutkání své poselství o smyslově bohatém způsobu realizace lidské osobnosti předat jinak než teoretizováním a filozofováním (jakkoli toto tvrzení může znít paradoxně vzhledem k množství filozofických problémů, jež ve svém díle postuluje), tudíž volí formální prostředky rozmývání hranic konvenčně vnímané existence a tvoří přesvědčivý žánrový útvar, v němž dokáže zprostředkovat život jako takový. „Šalda v tomto smyslu také proti sobě klade jako antipody Lva Tolstého, jehož celé dílo je právě hledáním smyslu života, a Dostojevského, jehož dílo je život sám.“¹²⁶ Podstatné je, že Dostojevskij toho nedocílil právě pouze formulací různých ideových přesvědčení skrze své hrdiny, ale především pomocí práce s tematickými, stylistickými a narativními prostředky, které umožnily rozšířit čas i prostor fikčního světa. Spájení snové a bdělé sféry fikční reality představuje velmi podstatný atribut. Kondrat’jev mluví o Dostojevského sjednocení binární opozice fantastika-realita, přičemž se podle něj jako důsledek vytváří specifický žánr: „Масштаб задачи, которую ставил перед собой Достоевский-художник, требовал и особого жанра, особого типа романа, обладающего огромной ‚вместимостью‘, способного

122 ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Братья Карамазовы*. Cit. d. Část 3., kn. 7., kap. 4.

123 Слов. БАХТИН, Михаил Михайлович. Cit. d. Глава 3.

124 Termín „živý život“ se užíval v ruské literatuře a publicistice devatenáctého století, především u slavjanofilů (A. S. Chomjakov, J. S. Samarin, I. V. Kirejevskij). U Dostojevského se toto slovní spojení doslova objevuje v románu *Výrostek a v Zápisích z podzemí*. O původu termínu: ФОЙНИЦКИЙ, В.Н. In: „Русская речь“ (1981. No 2. С. 10–11), КУНИЛЬСКИЙ, Андрей Евгеньевич. О возникновении концепта „живая жизнь“ у Достоевского. In: *Вестник Новгородского государственного университета*. No. 44. (2007), pp. 72-75.

125 KAUTMAN, František. Cit. d., s. 182.

126 Tamtéž, s. 186.

раскрыть бытие человека на всех уровнях (от поведения в домашнем быту до высших проявлений интеллекта).¹²⁷ V této souvislosti však musíme zdůraznit, že samotný fakt, že Dostojevskij ve svých prózách vytváří podmínky pro takovouto realizaci potenciálu člověka, neznamena, že postavy v jeho dílech tento potenciál naplní. Dočkají se toho jen některé z nich, což může být důvodem, proč leckterého čtenáře temné náměty, abnormální motivy a extrémní prožitky povedou k přesvědčení, že Dostojevského mohou označit za „depresivního autora“. Odehrává se „pochopitelné nepochopení“ tvůrčího záměru: vytvořit co nejširší svět na co nejkratším časovém úseku, kterýžto zámysl však nezaručuje, že postavy dospějí k jeho plnému, ryzímu prožívání. Většina z nich sice zažívá ryzost okamžiku, vyvázaného z času a z prostoru v silných (vypjatých) chvílích všeho druhu, nedostává se jim však klidu smíření, usebrání.

127 КОНДРАТЬЕВ, Борис Сергеевич. Cit. d., s. 31.

6. Závěr

V první kapitole jsme stručně charakterizovali funkce motivu snu, jak se vyvíjely v průběhu vývoje literatury. Popsali jsme základní interpretace literárních badatelů, týkající se funkce snu coby literárního prostředku v díle Dostojevského, a nastínili jsme jejich teze stran významu snu v ideologickém pojetí spisovatelova světa.

Ve druhé kapitole jsme pojmenovali použití motivu snu coby pojmu, jenž ve fikčním světě Dostojevského děl figuruje jako obecně sdílená zkušenost, již fikční postava či vypravěč užívá jako metaforu pro fikční děj. Uvedli jsme příklady situací děje, jehož charakter se z hlediska konvencí, uznávaných ve fikčním světě či fikční postavou, jeví jako natolik nepravděpodobný až fantastický, že ho mluvčí přirovnává ke snu. Činí tak v přítomné chvíli i v reminiscenci. Pokusili jsme se vysvětlit, že autor častým začleňováním snu jako frekventovaného pojmu do fikční reality dociluje efektu narušení tradičního vnímání opozice sen – skutečnost.

Třetí kapitolu jsme věnovali případům, v nichž je postavě zatěžko odlišit sen od reality. Ukázali jsme, jak autor směšuje snový narativ s narativem popisujícím fikční reálný děj mnohdy až do té míry, že též samotný čtenář podléhá narativní mystifikaci a nemá možnost spolehlivě určit, co se odehrává ve snu a co v realitě fikčního světa. Poukázali jsme na fakt, že k této záměně nejčastěji dochází v podmínkách chorobného stavu, avšak podotkli jsme též, že určit, kdy je postava nemocná a kdy ne, je ve fikčních světech Dostojevského vzhledem k psychickému vypětí konajících hrdinů opravdu svízelné. Záměnu snu a reality chápeme jako nepokryté sjednocení binární opozice sen – skutečnost, což přispívá k čtenářovu komplexnějšímu vstřebávání fikční skutečnosti, aniž bychom z ní vyjímali snovou sféru.

Čtvrtá kapitola byla zasvěcena výkladu o snových narativech, vložených do popisu fikčního děje. Pojmenovali jsme tři typy snových narativů, u nichž lze jasněji či nejasněji vypozařovat souvislost s událostmi předcházejícími snu či ve fikčním ději po něm následujícími. Mezi těmito sny jsme našli i takové, jež tvoří nepostradatelnou složku vývoje fikčního děje, tudíž je lze označit za součást dějové zápletky. V jiných případech autor naznačuje sepětí snové a objektivní fikční reality, jež může díky užitým narativním a stylistickým prostředkům i volbě námětu navozovat dojem mystičnosti tohoto sepětí.

Jako téma závěrečné, páté kapitoly jsme zvolili úlohu motivu snu v kontextu umělecko-filozofického záměru Dostojevského. Formulovali jsme tezi, že prvek snu Dostojevskij začleňuje do

fikční reality z toho důvodu, aby rozšířil prostorové i časové možnosti fikčního děje, v nichž může fikční hrdina konat. Vyslovili jsme domněnku, že tak činí v souladu s ideologií, již si dle dostupných pramenů troufáme považovat za jemu vlastní – je jí idea *živého života*. Ta spočívá v přirozeném, takřka instinktivním neteoretickém prožívání existence v každém jejím okamžiku, pročež autor volí takové literární prostředky, které mu umožňují ztvárnit toto přesvědčení bez nezbytnosti jeho explicitní formulace. Mezi tyto prostředky náležejí takové, které rozrušují hranici mezi realitou a snovou sférou ve fikčním světě, čímž vytvářejí komplexní a prostornější realitu, na jejímž poli může hrdina jednat. Uvedli jsme několik příkladů motivů, typických pro autorovu tvorbu, jež tuto funkci plní. Charakterizovali jsme také pojetí času a prostoru v Dostojevského textech, které spočívá ve snaze koncentrovat co nejvíce na co nejmenším prostoru v co nejkratším časovém úseku. Motiv snu všechny výše zmíněné náležitosti plní a stává se díky tomu efektivní složkou ztvárnění umělecko-filozofického záměru autora.

7. Bibliografie

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Белые ночи*. 20.11.2013. [online]. [cit. 27.12. 2016].

Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0230.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Бесы*. 20.1.2016. [online]. [cit. 19.12. 2016]. Dostupné z:

<http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0120.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Братья Карамазовы*. 20.1.2016. [online]. [cit. 22.6.

2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0110.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Дядушкин сон*. 20.11.2013. [online]. [cit. 27.12. 2016].

Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0260.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Двойник*. 20.11.2013. [online]. [cit. 29.12. 2016].

Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0140.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Идиот*. 20.11.2013. [online]. [cit. 27.12. 2016].

Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0070.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Игрок*. 20.11.2013. [online]. [cit. 27.12. 2016]. Dostupné

z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0050.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Кроткая*. 20.11.2013. [online]. [cit. 20.12. 2016].

Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0460.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Неточка Незванова*. 7.3.2014. [online]. [cit. 27.12.

2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0240.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Петербургские сновидения в стихах и в прозе*.

20.11.2013. [online]. [cit. 27.6. 2017]. Dostupné z:

<http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0380.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Подросток*. 20.11.2013. [online]. [cit. 21.12. 2016].

Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0090.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Преступление и наказание*. 7.3.2014. [online]. [cit.

16.12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Сон смешного человека*. 20.11.2013. [online]. [cit. 30.6.

2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0330.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Униженные и оскорбленные*. 7.3.2014. [online]. Epilog. [cit. 27.12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0020.shtml>.

ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. *Вечный муж*. 20.11.2013. [online]. [cit. 2.1. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0310.shtml>.

I. Knižní publikace:

BÉM, Alfred Ljudvigovič. *L. Dostojevskij – Sborník statí k padesátému výročí jeho smrti*. Praha: Melantrich, 1931.

БЕМ, Альфред Людвигович. *Тайна личности Достоевского*. In: Православие и культура, Берлин: Русская книга, 1923, pp. 181-196.

БУРСОВ, Борис. *Личность Достоевского*. Ленинград: Советский писатель, 1974.

ČERVENĀK, Andrej. *Dostojevského sny*. Pezinok: Agentúra Fischer & TypoSet, 1999.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003.

EXNER, Milan. *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského. Osobnost a ontologická hodnota fikce*. Liberec: Bor, 2013.

ГРОССМАН, Леонид. *Достоевский*. Москва: Молодая Гвардия, 1962.

ГРОССМАН, Леонид. *Путь Достоевского*. Москва: Н. А. Столляр, 1928.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011.

КАРЯКИН, Юрий Фёдорович. *Самообман Раскольникова*. Москва: Художественная литература, 1975.

KAUTMAN, František. *Věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992.

КОНДРАТЬЕВ, Борис Сергеевич. *Сны в художественной системе Достоевского. Мифологический аспект*. Арзамас: Арзамасский государственный педагогический институт, 2001.

ЛАУТ, Райнгард. *Философия Достоевского в систематическом изложении*. Москва: Республика, 1996.

MASARYK, Tomáš Garigue. *Studie o F. M. Dostojevském*. Praha: Orbis, 1932.

НАЗИРОВ, Ромэн Гафанович. *Творческие принципы Ф. М. Достоевского*. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

ЩЕННИКОВ, Гурий Константинович. *Художественное мышление Ф. М. Достоевского*. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1978.

VĚTRINSKIJ, Č. *F. M. Dostojevskij ve vzpomínkách vrstevníků, dopisech a poznámkách*. Praha: Kvasnička & Hampel, 1924.

II. Elektronické zdroje:

CORRIGAN, Yuri. *Amnesia and the Externalized Personality in Early Dostoevskii*. *Slavic Review*, Vol. 72, No. 1 (SPRING 2013), pp. 79-101. [online]. [cit. 1. 2. 2017]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/10.5612/slavicreview.72.1.0079>>.

ДОСТОЕВСКАЯ, Анна Григорьевна. *Воспоминания*. 13.2.2017. [online]. [cit. 22.6. 2017]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/d/dostoewskaja_a_g/text_1916_vospominaniya.shtml>.

ГРОССМАН, Леонид. *Поэтика Достоевского*. 2.2.2013. [online]. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1925_poetika_dostoevskogo.shtml>.

КУНИЛЬСКИЙ, Андрей Евгеньевич. О возникновении концепта "живая жизнь" у Достоевского. In: Вестник Новгородского государственного университета. No. 44. (2007), pp. 72-75. [online]. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.novsu.ru/file/83907>>.

MORTIMER, Ruth. *Dostoevski and the Dream*. *Modern Philology*, Vol. 54, No. 2 (Nov., 1956), pp. 106-116. [online]. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/435051>>.

PARTS, Lyudmila. *Polyphonic Plot Structure in Dostoevsky's "The Eternal Husband"*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 50, No. 4 (Winter, 2006), pp. 607-620. [online]. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/20459367>>.

SHAW, J. Thomas. *Raskol'nikov's Dreams*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 17, No. 2, (Summer, 1973), pp. 131-145. [online]. [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/306102>>.