

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DOSTOJEVSKÉHO DVOJNÍK A JEHO FILMOVÁ
VARIANTA**

Vojtěch Bohuslav

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby: 15. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV FACULTY

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

BACHELOR'S THESIS

DOSTOEVSKY'S DOUBLE AND ITS FILM VERSION

Vojtěch Bohuslav

Thesis advisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Examiner:

Date of the thesis defense: 15. 9. 2016

Academic title granted: BcA.

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Dostojevského Dvojník a jeho filmová varianta

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Tato práce se primárně zabývá Dostojevského ranou prózou Dvojník a její filmovou adaptací z dílny Richarda Ayodeho. Nejprve se zevrubně věnuje literárnímu kontextu, z něhož novela vyrůstá. V samotné analýze novely se soustřeďuje jednak na hlavní postavu pana Goljadkina a její vývoj, jednak se snaží pojmenovat úskalí potenciální filmové adaptace. Pokouší se dále vystihnout, k jakému posunu z hlediska konstruování postavy i prostředí došlo v samotné Ayodeho adaptaci. Poslední část práce obsahuje námět pro originální adaptaci Dvojníka.

Klíčová slova

Dostojevskij, Ayode, Dvojník, doppelgänger, adaptace, zrcadlení

Abstract

This thesis's primary concern is the novel 'Double' by F. M. Dostoevsky and its film adaptation by Richard Ayoade. Firstly it focuses on the novel's literary predecessors. The major interest of the very analysis of The Double is its main figure – Mr. Goljadkin. It also tries to point out the challenges of the potential adaptation. Then it attempts to grasp the fundamental 'shift', that the director Ayoade carried out while making the Double a movie. The last part of the Thesis contains a theme for the author's original film version of the Double.

Key words

Dostoevsky, Ayoade, Double, doppelgänger, adaptation, reflection

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucí práce paní doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za věcné rady a poznámky a za nadstandardní množství času a péče, které věnovala vznikajícímu textu.

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Odvěká zkušenost zrcadlení a dvojník jako literární motiv.....	12
3. F. M. Dostojevskij: Dvojník.....	18
4. Dvojník Richarda Ayoadeho.....	30
5. Zamyšlení nad originální adaptací Dvojníka.....	38
6. Závěr.....	41

1. Úvod

Těžištěm této bakalářské práce má být komparace Dostojevského Petrohradské poémy Dvojník a její pozoruhodné filmové adaptace, která vznikla v roce 2013 v Británii, tedy celých 167 let od prvního vydání Dvojníka. Snímek s názvem Dvojník natočil herec a režisér Richard Ayoade, jenž se k odkazu Dostojevského explicitně hlásí.

Předpokladem dobré adaptace bývá porozumění literární předloze. A nemá-li film - adaptace sloužit jakou pouhý pohyblivý odraz spisovatelova génia, měl by jasně vyjadřovat postoj filmových tvůrců k literární látce. Ten ovšem zase nemá přerůst v bohapustou exhibici adaptátora (tedy zneužití látky pro vlastní potřebu sdělování), zvláště když se jedná o text autora, který disponuje jménem zvučným jako, *exempli gratia*, Dostojevskij. Nechápejte mne špatně. S trochou velkorysosti a přiměřeně dekadentního postoje můžeme filmovou adaptací nazvat *de facto* jakékoli dílo kinematografie, jehož předobraz má formu literatury – beletrie, jak je ctěná libost. „Otázka věrnosti (adaptace, pozn. autora), to je falešný problém, věrnost je záležitostí svědomí a účinnosti a mění se podle osobnosti či kolektivu, který chce text adaptovat,“¹ píše v ikonické knize *Vyprávět příběh* mistr scenáristiky Jean Claude Carriere. Každá adaptace vyžaduje jistou dávku aktualizace – tj. za první odhlédnutí od nefunkčních (tedy ryze dobových a překonaných) znaků dané matérie a za druhé schopnost zasadit text sedřený až na samou kostru (rozuměj fabuli) do aktuálního referenčního rámce. Tolik k vymezení mantinelů fenoménu adaptace, mezi nimiž se v této práci budu pohybovat.

V případě Dostojevského zůstává referenční rámec po léta funkční. K jeho dílu se desítky generací vztahují se stejnou fascinací, neboť je mistrem – z hlediska dějin rigidní - lidské psychologie, nezřídka potom psychopatologie. Není proto divu, že dílo slavného autora lákalo po léta filmaře k adaptování. Připomeňme Kurosawova *Idiota*, Běsi Andrzeje Wajdy, *Hráče* Károly Makka či Zelenkovy *Bratry Karamazovi*. Richard Ayoade se se chopil rané prózy Dostojevského (sám autor ji údajně považoval za nezdařilou, jak se dovídáme v publikaci Františka Kautmana, která se celou Dostojevského tvorbou zabývá). *Dvojník* však představuje dílo, které mělo pro budoucí Dostojevského tvorbu určující význam. „Problém „dvojnictví“ je opravdu jedním z klíčových problémů Dostojevského díla. Z různých

¹ Carriere, J. C.: *Vyprávět příběh*, Praha, 2014, str. 71

stran a různými metodami se Dostojevskij znovu a znovu pokouší o jeho řešení. Původně pomýšlel na přepracování „Dvojníka“, na vylepšení jeho jakoby nezdařilé formy...”²

Jakkoli prostě se může jevit můj úkol sestrojit komparativní esej, ocitám se na jejím začátku v krajně nejisté krajině. Totiž v krajině, v níž číhají dvojníci. A nejspíš se shodneme na tom, že přítomnost dvojníka v jakémkoli slova smyslu může vést ke znepokojení, neboť má moc narušit integritu takzvaného originálu, totiž relativizovat jeho autenticitu a pravost. Rozlišit originál od kopie, jakož i rezignovat na jejich rozlišování, pak vyžaduje notnou dávku objektivitu (vzdělání v případě znalců umění, když mají za úkol rozpoznat padělek). Napadá mne, že v samotném tématu filmové adaptace je fenomén dvojnictví jaksí imanentně přítomný. V případě „dvojenectví“ literatury a filmu musíme doufat, že se jedná o jeden z těch vzácných případů harmonického dvojnictví, kde si odraz a předobraz (nebo vice versa?) nepřekážejí, tedy dovedou existovat navěky paralelně. Věřím, že v této otázce můžeme být optimističtí, neboť se jedná o vztah v pravém slova smyslu, tedy o partnerství dvou odlišných entit, dvou svébytných mediálních forem, které (jakkoli problematické může být) umožňuje smysluplný dialog. Avšak zpět ke kategorii „podoby“, jež se dvojnictví týká přidruženě.

Největší potíž bývá s těmi dvojníky – a o tom věděl Dostojevskij, když psal Petrohradskou poému, své – jejichž existence je příkladem dokonalé formální nápodoby, tedy s takovými, kteří tak pozbývají relaci obraz – předloha, a jejich vztah nabývá kompetitivní povahy. K tomu ale dospějeme až později.

Naše další směřování bude připomínat cestu vrtkavou a vrstevnatou krajinou „dvojenců“. Předchozí řádky její četné zákruty snad alespoň naznačily. Abychom se v nich neztratili, přikládám popis plánu cesty: Zprvu se budeme věnovat podhoubí, z jakého Dostojevského novela Dvojník vyrůstá: tedy jednak „dvojnictví“ jako kulturně - antropologickému a psychologickému fenoménu, jednak motivu Dvojníka v literatuře (od počátků písemnictví, s důrazem na preromantického a romantického literárního dvojníka). S vědomím širšího kulturního kontextu se pokusíme Dostojevského novelu z roku 1846 analyzovat. Na základě toho přistoupíme ke komparativní části, jejímž cílem bude rozkrýt Ayodeho adaptační metodu. V poslední části se chceme zamyslet nad smyslem

² Kautman, F.: Fjodor Michajlovič Dostojevskij - Věčný problém člověka, Praha, Academia 2004, str. 158

Petrohradské poémy v našem časoprostoru a pokusíme se navrhnout jiné, vlastní možnosti její adaptace pro film. Zajímá nás rovněž, zda nalezené mechanismy Dostojevského postav nelze aplikovat na vztah filmu a jeho literární předlohy potažmo na vztah literatury a kinematografie obecně.

2. Odvěká zkušenost zrcadlení a dvojník jako literární motiv

Lze se domnívat, že počátek dvojníka jako uměleckého motivu tkví ve zkušenosti člověk s vlastním odrazem. Účin zážitku sebe-zrcadlení může být komický, je-li k němu přistupováno v duchu bachtinovského karnevalu. Zrcadlo nabízí inverzní, převrácený odraz reality, její na hlavu postavenou variantu. Král může mít v zrcadle šaškovskou čepici, resp. je to jeho protipól a přece příbuzný šašek, kdo naň civí ze zlatého rámu, neboť je to právě šašek, kdo králi nastavuje zrcadlo. Kdyby Shakespearův Lear věnoval pozornost svému šaškovi, zahlédl by možná, že pravda neodpovídá jeho představě, ba co víc, že je k ní přímo inverzní. Polarita vysokého a nízkého tu představuje příklad dvojnictví „zdravého“. V Bachtinově pojetí je ohraničena časem (středověkého) karnevalu, a má tedy daleko od fatálního rozervání duše, s nímž se setkáváme u romantiků. Jazykem dnešní doby skýtá možnost cenné sebereflexe (doslova).

Postavy dvojníků využívaly starořímské veselohry i renesanční komedie dell'arte pro možnost zábavných záměn a šarád. „Od starověku podnes obměňují se náměty poutající se podle antických vzorů ke jménům Meneachmů a Amfitryona,“³ píše Otokar Fischer ve své studii *Dějiny dvojníka*. Meneachmové představují typizované postavy dvojníků podobných si jako vejce vejci, jejichž dokonalá fyzická podobnost (tak, že je nerozezná ani matka, ani milenka) přináší komický účinek. Z řady Meneachmů jsou nejznámější ti Plautovi, ztracení bratři (jeden z Epidamnu, druhý ze Syrakus), kteří se po peripetii záměn shledají, přičemž se jejich podobnost vysvětlí prostým faktem, že jde o dvojčata rozdělená v batolecím věku. Tradici Meneachmů přejímá Goldoni a dále se rozšiřuje do Francie, Německa a Anglie – kde ji „detekujeme“ např. v Shakespearově *Komedii Omylů*. Meneachovský motiv záměny jako prvku zmatení a zašmodrchání děje se renesančním písemnictvím nevyčerpává, nadále bude patřit k variantám dvojníkovského tématu.

„Na rozdíl od veselých Meneachmů stýká se látka amfitryonská najednou s pojetím nejvážnějším.“⁴ Historie Amfitryů se zdá o poznání tajemnější než historie Meneachmů. Počíná zřejmě helénskou tragédií, odkud látku přebírá Plautus (později daný typ využijí zejména Moliere a Kleist). Děj Plautovy hry, kde bůh Jupiter na sebe bere podobu vojevůdce Amfitrya, aby se mohl dvořit jeho milé

³ Fischer, O.: *Duše slovo svět*, Praha, Československý spisovatel, 1965, str. 66

⁴ Tamtéž, str. 68

Alcumeně, je příznačný pro další směřování literárních dvojníků. Plautův Amfitryo a zřejmě i amfitryové obecně tedy představují variantu dvojníků, mezi nimiž panuje nevyrovnaný vztah zakládající potenciální konflikt.

Konec konců i v realitě vyvolá zahlédnutí sebe sama – v tůni či výloze butiku – častěji pochybnost a strach. Jedná se o něco docela delikátního, záležitost tajemných ženských pudřenek s těmi malými zrcátky – spatříme svůj obraz a znejistíme. Ve věčném koloběhu se tak stále znovu rodí „dvojenci“, kteří umírají (a s nimi snad umíráme my?), když se pudřenka zaklapne. Obavy ze sebe-zrcadlení a stínů provázejí lidstvo napříč dějinami. Odrazům v lesklých plochách přikládaly od pradávna všemožné kultury magické významy a leckteré přírodní národy mají zrcadlo dodnes za předmět okultní. Snad se v lidech projevuje atavismus dávného opičího instinktu, kdy sok stejné tělesné konstituce představoval nebezpečí. Objeví-li se totožná bytost (jako „JÁ“), devaluje hodnotu tohoto JÁ, neb to už pak nenáleží samo sobě, ale taky druhému (ne-JÁ).

Matoucí zážitek sebe-reflexe vyvolává mnohé otázky podobného významu: *„Který ze dvou je ten pravý?“*, *„Co když na nás ze zrcadla shlíží originál?“* a tak dále a tak podobně. V jádru se jedná o otázky povahy platónské. V notoricky známém Podobenství o jeskyni je svět, v němž lidé žijí, pouhým odrazem nedosažitelného světa idejí (umění tedy pouze kopíruje již jednou napodobené). To, co lidé v Platónově podobenství vnímají jako realitu, je pouhou stínovou. Pochmurný platonismus upomíná na mýtus o Narcisovi a (ozvěně!) Echó (známý u Ovidových Metamorfóz), jejímuž lkání od lesního pramene Narcis podlehne a nedbaje na varovnou věštbu pohlédne na svůj odraz v zrcadle vodní hladiny. Narcis se zakouká sám do sebe tak vášnivě, že ho to nakonec stojí život.

O mnoho století později vzplane podobným citem sám k sobě Dorian Gray ve Wildově románu. Dorianovy hříchy a zpustlost jeho morálky se propisují do tváře portrétu, zatímco mladík zůstává neposkvrněný a čistý jako lilium. Zdá se mi s podivem, že ikonický román tzv. literární dekadence končí moralistní katarzí, když Dorian, probodnut zohyzděný portrét, sám (pod tíhou svých hříchů) umírá.

Když už jsme se skokem přenesli do časů fin de siècle, vzpomeňme, že v této době architekti zahlcují města zrcadly, prosvětlují a „nafukují“ prostory barů, tančiren a pasáží s módními butiky. V roce 1892 je také na Petříně zbudováno zrcadlové bludiště (po čertech zapeklitá atrakce), kde samotou demonstrují stovky pátravých pohledů, pohledů dvojníků. Tak jako baroko hlásá

„Memento mori!“, a akcentuje tak nicotnost jedince v moři času a v mocném stínu Boha, ustavuje doba dokončené průmyslové revoluce diskurz nicotnosti člověka v moři dvojníků, ať už jde o dělníky v továrnách (které lze lehce připodobnit jednoho k druhému, neboť jako dělníci postrádají individualitu) nebo o zástupy vyšňořených měšťanů v zrcadlových síních. Tato doba hlásá snad „Memento geminus“ jako variantu známého „Pamatuj na smrt“ - na smrt Dorigana, nového Narcise!

Křesťanská dialektika dobra a zla prostupuje celou barokní epochu. „Něžná tvář anděla a rozšklebená maska smrti – tyto dva symboly baroka – jsou předznamenány ve všech významnějších duchovních dramatech českého baroka a měly stejnou inspirační sílu i v lidovém divadle,“⁵ říká Antonín Kratochvíl v publikaci *Oheň baroka*. Barokní sochařství bohatě využívá kompozice známé z manýrismu jako „figura serpentina“. Postavy v takovýchto sousoších jsou propleteny do sebe v okamžiku extatického vypětí; jsou proporčně ekvivalentní a splývají v jakési celistvé bytosti. Napadá mne v této souvislosti myšlenka, že by dnes mohly repliky těchto soch zdobit chodby psychiatrických léčeben, konkrétně oddělení schizofreniků, neboť jako by alegoricky znázorňovaly extatické propletence rozpolcených duší.

Dvojjedinnost dobrého a zlého, nebe a pekla atp. prostupuje celým křesťanstvím. V Novém zákoně na sebe tento rozpor jako svou osobní charakteristiku vztahuje jedna z figur. „Nepoznávám se ve svých skutcích; vždyť nedělám to, co chci, nýbrž to, nenávídím,“ stojí v Listu Římanům apoštola Pavla. „Jestliže však to, co dělám, je proti mé vůli, pak souhlasím se zákonem a uznávám, že je dobrý. Pak to vlastně nejsem já, kdo jedná špatně, ale Hřích, který je ve mně.“⁶ Co se stane, když tento personifikovaný Hřích, ďábel vystoupí z jednotné schrány a jme se páchat zlé skutky na vlastní pěst? O tom vědí své pan Jekyll a Hyde ze Stevesonovy novely napsané v době viktoriánské známé zostřeným smyslem pro oddělování dobrého a zlého, morálního a amorálního. V Podivuhodném případě pana Jekylla a pana Hyda (1886) má hříšník Hyde takřka opičí podobu, kterážto od 17. století, kdy se Evropané seznámili s existencí lidoopů, funguje jako alegorie chlíplosti.

⁵ Kratochvíl A.: *Oheň baroka*, 1990, Cesta, Brno

⁶ *Nový zákon*, 1991, Česká biblická společnost, Praha

„O nejdůležitějším podkladu fantazií o dvojníkovi nepoučí folklór ani národopis, nýbrž individuální psychologie, zhusta i psychiatrie,“⁷ píše ve své studii O. Fisher. Nezbyvá než mu dát za pravdu. Psychologie nakonec nejspíš stojí u kořene všech náboženských a filosofických konceptů, většina dvojnických příběhů a případů je tak univerzálně interpretovatelná skrze její teorie. Již odborníci 17. století se zabývali otázkou možné dvojedinosti lidské duše, tezí mj. podnícenou dualismem fyziologické stavby lidského těla. V dobových spisech jsou zaznamenány četné kazuistiky osob náměsíčných či trpících náhlými ztrátami vědomí, avšak aktivně jednajících v těchto stavech, a to z popudů tajemných, dnes by se freudovskou terminologií řeklo podvědomých. Niterné stavy duševního rozpolcení popisují příznačně někteří romantičtí spisovatelé: básník Shelley údajně jednou spatřil přízrak vlastního já, Goethe zase sebe sama v živých barvách, ovšem staršího, krácejícího si po stejné cestě jako přízrak budoucnosti.

Zkušenost obou literátů se vyznačuje zjevením dvojníka – doppelgängera. To jest osoby mající totožný vzhled jako osoba druhá (rozlišováním na obraz a předobraz bychom se v tomto případě nejspíš dostali do slepé uličky), přičemž obě dvě mohou jednat na sobě nezávisle. V romantismu tedy hierarchizovaný princip zrcadlení i křesťanská dialektika dobrého a zlého v člověku přerůstá v cosi fyzického. Úkaz doppelgängera nemívá obligátní – meneachmovské – vysvětlení. Setkáváme se s vystoupením odrazu ze zrcadla, rozpolcení duše tady implikuje rozpolcení těla.

Vůbec poprvé se s termínem doppelgänger setkáváme v německé romantické novele Siebenkäs Jean Paula (1776), o níž se dovídáme opět ve studii Otokara Fishera: „Vlastní duší díla je zvláštní poměr dvou lidí, Siebenkása a Leibgebera, z nichž druh přijal druhovo jméno a kteří si k nerozeznání jsou podobní, až na to, že Libgeber, původně zvaný Siebenkäs, kulhá...“⁸. Příčinou zjevení (nejde-li přímo o cílené stvoření) dvojníka je v tomto případě samota individua. Aby Siebenkäs ulehčil své osamělosti dané soužitím s nemilovanou ženou, opatří si přítele - projekt sebe sama. Projekčním plátnem je v tomto případě prostě svět, tedy svět fikční novely. Siebenkäs nakonec dospěje k tomu, že předstírá svoji smrt (Liebgeber ale žije dál) – a může se znovu oženit, zbavit se tak zlé vdovy-nevdovy. Jean Paul prokazatelně inspiroval mistra německé fantastiky E. T. A. Hoffmanna, který v jejich duchu v rozličných svých dílech

⁷ Fischer, O.: Duše, slovo svět, Československý spisovatel, Praha, str. 80

⁸Tamtéž

dvojníkovského motivu využívá, avšak spíše než o nové pohledy na daný fenomén, obohacuje jej o nápadité možnosti jeho literárního zpracování. Na motivu Dvojníka je koneckonců zbudován i Hoffmannův neznámější román *Ďáblův elixír*.⁹

Ruský spisovatel Antonij Pogorelskij (vlastním jménem Alexej Alexejevič Perovskij) sloužil během napoleonských válek jako dobrovolný voják v Německu (1812), kde zcela propadl tamější romantické literatuře. Její bezprostřední vliv můžeme pozorovat v celém Pogorelského pozdějším díle a s největší pravděpodobností mu jako inspirační zdroj sloužila i samotná novela *Siebenkäs*. Krátce po návratu z Německa napsal knihu *Večery s panem Dvojníkem*, kde právě výraz *doppelgänger* použil. V lesnaté krajině Malé Rusi žije statkář (autor nám z jeho jména prozrazuje jen počáteční písmeno), jenž trpí svým údělem osamělého žití. Za dlouhých večerů se zabývá sněním a stavěním vzdušných zámků a právě během této činnosti zaklepe na dveře muž jemu nápadně podobný, který se představí jako jeho dvojník. Společně si pak den co den poutavě a zapáleně vyprávějí.

Pogorelský se vzdává negativních konotací motivu „dvojenectví“, což se v knize uvádí explicitně: „Přisahám na svou čest, že vám můj příchod nezpůsobí neštěstí,“¹⁰ říká pan Dvojník zmatenému statkáři a dále to rozvádí: „Nejsem s to spolehlivě vysvětlit původ předsudku, jehož neopodstatněnost si ostatně ověříte vlastní zkušeností, ale otevřeně se vám přiznám, že příliš nevěřím historkám, které se o dvojnících vyprávějí.“¹¹ „Pan Dvojník“ se objevil prostě proto, že si ten muž v pokročilém věku neměl s kým povídat. A mohl se snad ukázat někdo, kdo by mu rozuměl lépe než jeho vlastní druhé já?

Jak patrně, nemusí být postava dvojníka být jen výplodem krajně vypjatého, dramatického hnutí mysli, může se zrodit z pocitu dlouhé chvíle a nudy. A o to kouzlo se přičiní ona mýtotvorná síla samotné narace.

Nejdelší z příběhů *Večerů s panem Dvojníkem* vypráví o lásce tajemného ruského šlechtice (hrdiny ukázkově romantického), jenž zcela propadá neznámé krasavici italského původu. Ta se později ukáže být fantastickým vynálezem jejího otce – pouhou figurínou poháněnou mechanickým strojkem. S relativizací identity se tady

⁹ Fisher, O.: *Duše slovo svět*, Praha, Československý spisovatel, 1965, str. 87.

¹⁰ Pogorelskij, A.: *Večery s panem Dvojníkem*, přel. N. Vangeli, Praha, Odeon, 1977, str. 20

¹¹ Tamtéž, str. 22

setkáváme nejen v rámcové situaci, ale objevuje se ve variantách také jako motiv jednotlivých vypravování.

Jak uvádí komentář k české edici *Večerů s panem Dvojníkem*, využívá jejich autor různé stylistické prostředky prózy 18. století - moralistický, racionální tón osvícenství, v němž vyrůstal, tesknou sentimentalitu a hravost preromantiků i bizarní romantickou fantastiku a grotesknost. „Pro romantismus je typický pocit ambivalence reálných jevů, a to včetně vlastního umění, ctnosti anebo geniality.“¹² Tento pocit je pak konkretizován v postavě „pana Dvojníka“, jež funguje jako šikovní platforma k polemickému přemítání. Motiv dvojnictví není tedy pouze jakýmsi přídatným formálním prvkem umožňujícím kriticky se zamýšlet nad soudobými problémy filosofickými, estetickými i mravními, nýbrž ztělesňuje pouze autorův (dialektický) přístup ke světu.

próza Pogorelského ovšem zapomíná na podstatnější aspekt dvojnictví – totiž dialektický přístup k sobě samému. Jejím největším přínosem tak zůstává fakt, že „přenesla“ postavu Doppelgängera do Ruska. A k německému výrazu vytvořila ruský ekvivalent – prosté „dvojník“.

¹² Tábořská, J.: Doslov, in Antonij Pogorelskij: *Večery s panem Dvojníkem* (Praha: Odeon, 1977), str. 354

3. F. M. Dostojevskij: Dvojník

Juvenile ruského velikána F. M. Dostojevského Dvojník vyšla poprvé v roce 1846. Autor v textu do jisté míry využívá grotesknosti postav hoffmannovských, avšak psychologizuje je. Ačkoli bychom mohli Petrohradskou poému označit za poněkud schematickou či tezovitou, je nutné ji vnímat jako východisko pro Dostojevského velké romány. V nich můžeme oba hrdiny novely – tedy oba pány Goljadkiny objevit skryté pod jinými jmény, zapletené do delikátnějších psychologických struktur.

„Ve všech dílech Dostojevského se setkáváme s určitou párovou organizací jednajících postav. Každá postava má svého dialogického partnera, tedy také svého druhu dvojníka, který je k ní trvale připoután. Pronásleduje ji a vyjevuje její vlastní rozpory, uhaduje její vlastní myšlenky a motivuje její vlastní činy. V této formě se vztah dialogických partnerů – protihráčů vyjevuje ve zralých dílech Dostojevského, počínaje Zločinem a trestem,“¹³ píše František Kautman v publikaci Fjodor Michajlovič Dostojevskij - Věčný problém člověka.

Domnívám se, že jistá modelovost poémy skýtá výhodu pro potenciální adaptátory. Přímochará dějová linka a časová neukotvenost – jako by se snad vše odehrávalo v mysli hlavní postavy – jsou charakteristiky vybízející k zasazení syžetu do vlastního rámce. Podněcují k převlečení figur do jiných kabátů, k záměně kulis, v nichž se příběh děje, či k jejich konkretizaci (vlastně, dovolím-li si troufalé přirovnání, podobným způsobem, jakým později pracoval sám Dostojevskij). Adaptační úskalí naopak představuje – novátorská – forma textu. Ta vychází ze samotné Dostojevského tvůrčí metody, kterou Kautman označuje jako „polyfonickou“. Rozporná postava pana Goljadkina slouží jako „tlampač“ hned pro několik „hlasů“ vlastního já, jakož i pro „hlas“ společnosti. Dominantním literárním prostředkem novely je monolog, a to monolog dialogizovaný.

Projděme si nyní společně děj „Petrohradské poémy“ od začátku do konce a všimějme si jednak toho, o jaké nové fasety Dostojevskij obohacuje dvojnické téma, jednak i prvků důležitých pro budoucí adaptaci.

Příběh začíná v bytě titulárního rady Jakova Petroviče Goljadkina, kde žije jenom se svým sluhou Petruškou. Objevujeme jej v intimní chvíli, ve stavu mezi

¹³ Kautman, F.: Fjodor Michajlovič Dostojevskij - Věčný problém člověka, Praha, Academia 2004, str. 158

snem a bděním. „Asi dvě minuty ostatně ležel na svém lůžku jako člověk, který není ještě docela přesvědčen, probudil-li se nebo stále ještě spí...”¹⁴ Toto jeho rozpoložení trvá de facto po celý čas novely. Postupně se hrdinovu zraku vyjevují temné obrysy jeho pokoje a dostává se jim konkrétní podoby; nabývá vědomí o čase a prostoru, v němž se nachází. Atmosféra uvnitř Petrohradského bytu i za oknem je pochmurná, podzimní. Goljadkinovy první kroky směřují neomylně k zrcadlu, kde dlouze pozoruje svoji podobu a úzkostlivě ji hodnotí. „To by tak byla věc, kdyby mi dnes něco chybělo, kdyby, například, něco nebylo, jak se patří, kdyby mi naskočila nějaká zbytečná vyrážka, nebo kdyby se mi stala nějaká jiná nepříjemnost; zatím to ostatně není zlé; zatím jde všecko dobře.”¹⁵ Mně se hned vybaví Gogolova povídka *Nos*, odehrávající rovněž v Petrohradě. U Goljadkina je ale, zdá se, všechno na svém místě. K tomuto závěru ovšem čtenář nedochází prostřednictvím popisu Goljadkinova obličeje, nýbrž na základě Goljadkinovy vlastní sebereflexe. Čtenář ostatně ani nemá tušení, jak Goljadkin vypadá. Zvyk sebehodnocení, příznačně u Goljadkina spuštěný pohledem do zrcadla, se ukáže jako klíčový pro pochopení jeho psychologického profilu.

Později Goljadkin přepočítává svůj obnos bankovních asignací a podruhé se tak utvrzuje o vlastní pevné pozici ve světě. Potřeba ujišťování pramení z nejistoty, z „rozháranosti“ a rozpolcenosti - charakteristických znaků našeho hrdiny. Co je to za svět, v němž pan Goljadkin prodlévá? Jde o výrazně hierarchizovaný svět, v němž je společenské postavení muže jako Goljadkin určeno úřednickou hodností, vážnost a důležitost osoby potom hodnoceny dle vnějškových kvalit. Možná proto věnuje Goljadkin v úvodu takovou péči oblékání; strojení se za pomoci Petrušky.

Náš hrdina si později najímá honosný kočár. Zvláštnosti jeho chování během jízdy kočárem naznačují důležité aspekty jeho povahy. I přes hutný déšť titulární rada otevírá okno a vyhlíží z něj. Přesvědčen o tom, že je ze všech stran pozorován, nasazuje si okamžitě „masku vážnosti“, ačkoli se před chvílí uvnitř schrány kočáru pochechtával. Jeho počínání má rysy paranoi (hrdina a priori předpokládá, že jej ostatní sledují a hodnotí). Ačkoli je příběh vypravován v erformě analyzujícího pozorovatele, je fikční svět novely subjektivizovaným světem hlavní postavy. Přesněji řečeno, informace o rysech daného prostředí, o jeho topografii a obyvatelích se čtenář dovídá pouze skrze „sítu“ Goljadkinovy reflexe. V těchto intencích pak i party vypravěče, jež se týkají výhradě Goljadkina a jeho

¹⁴ Dostojevskij, F. M.: *Dvojník*, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924, str. 5

¹⁵ Tamtéž, str. 6

situace, můžeme vnímat jako jakési interní akty sebeuvědomování, bilancování vlastní pozice. Fikční svět nám zde není představován z pozice vševědoucího demiurga (e. g. Balzaca), nýbrž z notně omezené perspektivy obyčejného úředníka Goljadkina, nota bene postavy s patologickou psychologií.

Podrobné analýze Dostojevského „polyfonické“ tvůrčí metody se věnuje Michail Bachtin ve své studii *Dostojevskij umělec*. V kapitole zabývající se konstruováním hrdiny uvádí: „Hrdina nezajímá Dostojevského ani jako jev reálné skutečnosti, vybavený zcela určitými a fixními sociálně typickými a individuálně charakterologickými znaky, ani jako komplex určitých vlastností, jež jsou jednoznačné a objektivní a ve svém úhrnu odpovídají na otázku: „kdo to je?“ Ne, hrdina zajímá Dostojevského jako zvláštní hledisko na svět i na sebe sama, jako smysluplný a sebevědomě hodnotící postoj člověka k sobě samému i k okolní realitě.“¹⁶

Diskrepance mezi značně objektivizující vypravěčskou technikou a plíživou ireálností – subjektivně, či dokonce paranoidně – popisovaného světa vede k tomu, že i nejbláznivější Goljadkinovy představy máme tendenci vnímat jako cosi obecně daného. Michail Bachtin dále ve své studii uvádí, že svět Dostojevského prózy není ničím jiným než pouhým „sebevědomím“ pana Goljadkina, tedy jeho představou o sobě samém a o světě. „Funkci, kterou plnil autor, plní teď hrdina, jenž sám sebe ukazuje ze všech možných hledisek...“¹⁷

V dialozích se sebou vyjadřuje Goljadkin svoje obavy a podezření, a ty se následně „do puntíku“ naplňují. Během jízdy kočárem se Goljadkin obává střetnutí s některým z kolegů z úřadu (neboť si v kočáře připadá nepatřičně), záhy potkává svého nejvyššího nadřízeného Andreje Filippoviče a je celý nespokojen, že jede v čase oběda v podobném, ne-li lepším voze jako jeho šéf. „>>Mám se poklonit, nebo ne? Mám se ozvat, nebo ne? ... Nebo se mám přetvařovat, že to nejsem, ale někdo jiný, nápadně mně podobný, a dívat se, jako by se nechumelilo? A nejsem to já, nejsem – a dost, << pravil pan Goljadkin, smekaje klobouk před panem Andrejem Filippovičem a nespouštěje s něho oči.“¹⁸ V psychologické interpretaci bychom jev „zhmotňování obav subjektu“ nejspíš nazvali „projekcí“. Každý jistě zažil situaci, kdy se stalo přesně to, čeho se obával. Na principu „projekce“ v tomto smyslu by,

¹⁶ Bachtin M.: *Dostojevskij umělec*, Praha, 1971, Československý spisovatel, str. 66

¹⁷ Tamtéž, str. 68

¹⁸ Dostojevskij, F. M.: *Dvojník*, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924, str. 11

myslím, mohla fungovat i potenciální filmová adaptace Dvojníka. Andreje Filippoviče Goljadkinovi nepřipletla do cesty nějaká vyšší síla, bůh, osud či režisér, ne, byl to jen a jen on sám, neboť pouze on sám jest konstruktérem svého světa. Andrej Filippovič, stejně jako ostatní postavy, představuje imanentní součást jeho vědomí. Jeho důležitost spočívá pouze v tom, jak působí na rozličné fragmenty („hlasy“ v terminologii Bachtina) Goljadkinovy duše.

Jak svědčí Goljadkinova mysl i činy, nachází se tento ústřední subjekt ve stavu krajně rozporuplném, uchyluje se k různým krokům a gestům, aby vzápětí upadal do stavu pochybností a chaosu. Pouze ukryt pod maskou – maskou sebevědomějšího a úspěšnějšího Goljadkina - je schopen pozdravit svého přednostu. Po zdoluhavém váhání („Bude-li to slušné? Bude-li to vhod? Ostatně, vždyť což. <...> Skrývati se by bylo hloupé. Takovýmhle způsobem se budu tvářiti, že já nic, že já tak jen...”¹⁹) navštěvuje lékaře v obavě o své zdraví. Sezení se nese v tomtéž roztržitém duchu. Goljadkinovy obavy z nevhodnosti návštěvy se hned začnou zračit v lékařově tváři. „Bylo patrné, že Krest’jan Ivanovič nikterak neočekával a ani si nepřál vidět pana Goljadkina.”²⁰ Lékař Goljadkina nabádá k veselému způsobu života, jenž staví v oposit způsobu melancholickému. Lékařův polarizovaný postoj k složitější psyché člověka je pro 19. stol. příznačný. Dominantním tématem radova monologu se stává společnost, o níž mluví jako o „nich”.

„Tam u nich, povídám, ve velké společnosti, musí člověk umět parkety leštit botami <...> je nutno dovésti a udělati navoněnou poklonu...to se tam požaduje. A já jsem se tomu neučil, Krest’jane Ivanoviči – všem těm potměšilostem jsem se neučil, nebylo kdy. Jsem člověk prostý, nevynalézavý, a není ve mně zevnějšího lesku.”²¹ Goljadkin se projevuje jako člověk, který chce patřit do vyšší společenské třídy, to dosvědčuje jeho posedlost vnějškovými důkazy příslušnosti k ní (např. zběsilé nakupování drahého nábytku na dluh atp.), která se v průběhu stupňuje. Zároveň ovšem touto společností nepřímo pohrdá: „Nejsem nakloněn mizerným ramenářům; štítím se klevety a klepů. Masku si nasazuji jen do maškarního plesu a nechodím s ní před lidmi denně.” Domnívám se, že pohrdavý postoj slouží Goljadkinovi jako obrana před možností, že by u „nich” nadále neměl úspěch. Faktem ovšem zůstává, že na „jejich” mínění, konkrétně na jejich mínění o něm,

¹⁹ Dostojevskij, F. M.: Dvojník, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924, str. 12

²⁰ Tamtéž, str. 13

²¹ Tamtéž, str. 16

mu enormně záleží. Tento vnitřní rozpor se projevuje již na prvních stránkách prózy. Jako ekvivalent k našemu „oni“ používá Michail Bachtin, jehož studie se Dvojníkem zabývá z hlediska fonetiky, termín „cizí slovo“. Goljadkinův vztah k „cizímu slovu“ Bachtin kategorizuje do tří poloh: za prvé Goljadkin předstírá nezávislost vůči „cizímu slovu“ (o tom vypovídají zdouhavé pasáže sebe-ospravedlňování), za druhé projevuje touhu schovat se před ním, ztratit se v davu a být neviditelný - např. když se choulí ukryt v kočáře, třetí Goljadkinovou „strategií“ je pak podle Bachtina ústupek, úplné podřízení se a převzetí „cizího slova“ - když jaksí rezignuje na nezávislou identitu, již se jinde pokouší stvrzovat a, skryt pod maskou sebejistoty či dokonce drzosti, přejímá modely chování ostatních.²² Přičemž každou z těchto linií Goljadkina jako postavy zastupuje krapet odlišný vnitřní hlas.

Během návštěvy u lékaře mluví náš hrdina o tom, že byl zaměněn jakýmsi „blízkým známým“ za svého soka a miláčka přednosty Vladimíra Semjonoviče, načež mu onen známý blahopřál k hodnosti, kterou on nezískal. Onen „blízký známý“ je dalším tématem zmatečného hovoru s lékařem. Goljadkin si stěžuje, že o něm rozšiřuje klepy. Závidí Vladimíru Semjonoviči (mj. nastávajícímu ženě, na kterou si pan Goljadkin dělá zálusk), také by chtěl kariérně růst a být miláčkem vlivných lidí, ovšem kdosi mu v tom brání, kdosi jemu vlastní, kdosi, kdo jest jeho projektem. Je to ďábel, jenž ubohému úředníčkovi kazí štěstí ve štěstí, nebo je to bůh? Nejspíš ani jedno a nejspíš obojí. Jistě jde o něco jemu bytostně vlastního, postavu vzniklou jakýmsi vnitřním protipohybem, podvědomým strachem (který se ve vědomé rovině projevuje obecnou úzkostlivostí), nevalným míněním o své ceně a sebetrýzněním. Právě v podhoubí těchto psychologických jevů se rodí Goljadkinův „dvojenec“.

Návštěva lékaře se ukáže jako bezvýsledná. Lékař neposkytuje Goljadkinovi potřebnou korekci, nenabízí mu pohled zvenčí, neboť – v duchu Bachtinovy teorie – jest lékařův hlas součástí vědomí samotného pana Goljadkina. V následující pasáži Goljadkin ujíždí městem, zamlouvá si drahý nábytek, jehož cena zdaleka převyšuje jeho finanční možnosti. Zastavuje se v drahé restauraci, kde potkává mladší úředníky a hned jim káže o skromnosti a o tom, jak se mu hnusí podlézavost a přetvářka. Opouští restauraci a vydá se na oběd do bytu samotného přednosty Andreje Filippoviče. I zde se – v rychlém sledu za sebou – projeví tři základní

²² Bachtin M.: Dostojevskij umělec, Praha, 1971, Československý spisovatel, str. 284 - 285

Goljadkinovy strategie, jak je definuje Bachtin. Zprvu, když ho sluha odmítne přijmout, předstírá lhostejnost, „Zajdu později...“²³ říká sluhovi. Následně do bytu ale vpadne a vůči přednostovi se chová hrubě a ofenzívně, de facto přejímá někdejší dikci odmítavého sluhy – a předpokládanou dikci Andreje Filippoviče – „>>Co si přejete Andreji Filippoviči?<< pravil tónem dosti rozhodným.“²⁴ Nakonec se Goljadkin halí do kožešinového límce, překrývá se jím „jak jen je možno“ a v aktu ukryvání se a klopýtá pryč.

K příležitosti narozenin Kláry Olsufjevny, s níž Goljadkin plánuje výhodný sňatek, se koná opulentní bál. Tento bál koncentruje všechny osoby, mezi které by pan Goljadkin rád patřil, na plese jsou všichni „oni“. Ač nepozván, vetře se – po zdlouhavém přemítání a rozhodování – rada na ples. Goljadkinův vpád na ples hlas vypravěče uvádí následovně: „Ó kdybych byl básník! – ovšem aspoň takový, jako byl Homér nebo Puškin; s menším talentem bych se do toho nepouštěl, - jistě bych vám jasnými barvami a širokým štětcem zobrazil, ó čtenáři celý ten vznešeně slavnostní den.“ M. Bachtin je přesvědčen, že tato promluva, oslovující čtenáře, je ve skutečnosti určena panu Goljadkinovi a že se mu takto vypravěč vysmívá.²⁵ „Výsměšné vyprávění nepozorovaně přechází do řeči Goljadkinovy. Otázka „a proč by nemohl vejít?“ patří Goljadkinovi, ale klade ji popuzující, popichující vypravěč.“²⁶

Na plese se hrdina zprvu se skrývá ovládnán sociální úzkostí, po čase ale podle svého zvyku zcela změní chování – ve chvíli, kdy nikdo netančí, objeví se v sále. Klopýtá a prodírá se davem. Octne se nakonec Kláry Olsufjevny, kde ho ovšem přepadne tatáž úzkost. Sál se seskupuje kolem Goljadkina, jenž je doslova lapen společností. Právě na plese, kde je všem na očích, kontrastní povaha Goljadkinových vnitřních hlasů kulminuje. Mírný, úzkostlivý pan Goljadkin zvyšuje úsilí obhájit svou osobnost, což ale provokuje a dráždí druhý hlas (posměšný, drzý a vůči mase servilní), a tak se prvnímu pošklebuje. Do toho se hlásí o slovo vypravěč, který barvitě a s nadhledem líčí groteskní cestu hrdiny figurami – jako by jakýsi starší pan Goljadkin s odstupem vzpomínal, jak se tenkrát znemožnil na plese.

²³ Dostojevskij, F. M.: Dvojník, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924,

²⁴ Tamtéž

²⁵ Bachtin M.: Dostojevskij umělec, Praha, 1971, Československý spisovatel, str. 293

²⁶ Tamtéž

„Hrdinova“ paranoia, jakož i tento jev obecně, má, domnívám se, základ v přehnané vztahovačnosti. A ta zase souvisí pocitem viny. Goljadkina trápí vina, že se vetřel na cizí ples - ta však představuje jen odnož původní viny, jejíž povaha je pouze naznačena. Goljadkinův komplex, zdá se, pramení z toho, že pochází z chudých poměrů a že vlastně ve vyšší společnosti nemá co pohledávat, když se jako její příslušník nenarodil. Nejde tu však o determinaci dědičnosti – jako v případě naturalistů – nýbrž o vlastní sebeprožitek, tedy komplex méněcennosti. Možná, a rádi bychom v to doufali, jistá část jeho já rovněž rozpoznává plytkost vyšší společenské třídy posedlé vnějším pozlátkem. Toto poznání by mu mělo umožnit bránit se jejím svodům.

Nakonec, v záchvatu sebejistoty, přistoupí Goljadkin ke Kláře Olsufjevně a vyzve jí k tanci. Uchopí její ruku, ale hned se poleká a ucukne. A je vyveden ven. Klopýtá nocí ve snovém rozpoložení „...mokrou, sněživou, obtěžkanou podebranými dásněmi, rýmou, zimnicemi, bolestmi v krku, horečkami...“²⁷. Tu slyší kroky a prchá před nimi. Tato pasáž představuje „obrazivý“ popis paranoidní povahy subjektu a doplňuje dominantní prostředek (dialogizovaného) vnitřního monologu. Pohlédne do tůně, ale nespatří svůj odraz, jen ocelovou kalnost. Krátce poté potkává druhého pana Goljadkina, dvojníka, jak se zdá, z masa a krve. Cestou domů se předhánějí a všelijak kočkují, nakonec ale stanou před tímtéž domem a potom v tomtéž bytě, jež oba důvěrně znají.

Od této chvíle se role „dvojenců“, které nejprve zastupoval jeden z nich, striktně rozdělují. Vnitřní konflikt se stává dramatickým. Prvý pan Goljadkin zůstává oním vyplašeným, úzkostlivým tvorem, druhý je naopak dravý a sebejistý. První si zakládá na existenci bez masek a přetvářky, druhý dovede být úlisný, vemlouvavý a podlézavý. Fyzická podoba je dokonalá. „ne – to (ten druhý, pozn. autora) byl jiný pan Goljadkin, docela jiný a zároveň i docela podobný – byl právě takové postavy, právě takového složení, byl právě tak oblečen, měl právě takovou lysinu, - slovem, nic, naprosto nic nebylo zapomenuto pro úplnou podobu... <...> Náš hrdina, je-li možno přirovnání, byl nyní v položení člověka, z něhož si tropil šašky nějaký nezbeda, který ze žertu na něj svádí paprsky zvětšovacím sklem.“²⁸ Ovšem není tomu tak, neb tady už se nenacházíme v Pogorelského historce ani v Hoffmannovském světě figurín a zrcadlových sálů, které vypravěč dost možná

²⁷ Dostojevskij, F. M.: Dvojník, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924, str. 55

sám četl a nyní aluzemi na ně čtenáře (či samotného Goljadkina, jak se domnívá Bachtin?) škádlí.

V úřadu dravější z „dvojenců“ trikem docílí uznání přednosty za práci, kterou odvedl zmatený, neduživý pan Goljadkin. A celkově se zdá (prvému), že ostatní úředníci komunikují pouze s druhým. Okolí prvního Goljadkina ne jen že „dvojence“ vidí, dokonce na úkazu nespátřuje nic kdovíjak pozoruhodného. Chápou to jako přirozenou věc; i Goljadkin se o normalizaci existence s dvojníkem snaží. „Ano, je to váš jmenovec,“ ujišťuje kolega Anton Antonovič prvního Goljadkina, domnívaje se, že druhý je nejspíš jeho bratrem. Také sluha Petruška na zdvojení přistupuje bez údivu. Jen jednou dochází k vnější relativizaci úkazu replikou jistého kolegy: „...totéž se stalo s mou tetou s matčiny strany, ta se také před smrtí viděla dvojnásobně.“

Skrze kolegu Antona Antonoviče se dozvídáme, že „druhý“ není zdejší, že nemá jmění a přál by si oddaně sloužit místnímu úřadu. Dovídáme se zkrátka a dobře informace o panu Goljadkinovi mladším, dost možná panu Goljadkinovi v době, kdy přišel do Petrohradu a jako snaživý žáček nastoupil do úřadu. Vypravěč nakonec o „druhém“ později hovoří jako o „mladším“. Do své komplikované studie dvojnictví tak Dostojevskij přináší další vrstvu, v níž se tematizuje střet mladšího a staršího já téže osoby, kde si konkuruje snaživost a depresivní skepse zralejšího věku; sebejistota a nejistota, vzdorovitost až hysteričnost.

Asi v polovině „poémy“ dochází ke sblížení obou dvojníků. Ocitají se společně v intimě Goljadkina bytu, kterou narušuje jen přítomnost Petrušky. Právě v situaci, kdy se nevyskytují v konkurenčním prostředí úřadu, či zkrátka ve společnosti, nacházejí společnou řeč. Druhý prvnímu umně lichotí a zdlouhavě vypráví o svém osudu, jak byl neprávem zbaven místa a pěšky přišel do Petrohradu. A první je, zdá se, obměkčen osudem Druhého (svým osudem?) a na oplátku mu vypravuje o radovánkách a krásách, které nabízí město. Host nabývá rysů prvního Goljadkina, jak jej známe, stává se jaksi plachým a úslužným, čímž se, jak to tak u spojitých nádob bývá, naopak zvyšuje sebedůvěra prvního. Na krátký moment jsme svědky splynutí obou figur – doslova splynutí ve vřelém objetí. Nakonec se první osmělí a vyloží druhému své obavy z pomluv a intrik svých nepřátel. Jen Petruškovy pobavené úšklebky dávají tušit další vývoj událostí. Ráno se první Goljadkin probouzí v bytě sám, atmosféra se z bizarního dvojnického

večírku mění v civilní kocovinu. Jako by první, hovořící k sobě, pokračoval k hovoru k druhému: „Vždyť ty jsi dnes opilý, holoubku můj, Jakove Petroviči, jsi takový podlec, holátko jsi takové <...> Co mám s tebou dělat?“

Neklid pana Goljadkina, způsobený zmizením „druhého“ posílí sluha Petruška, když řekne: „Pán není doma!“, přestože jeho skutečný velitel před ním přeci stojí. Hrůzně kafkovský nádech mají vůbec vedlejší postavy, neboť jako by vždycky byly o krok napřed před hrdinou, věděly víc, jako by dokázaly vycítit jeho strachy.

Chování dvojníka na následujících stránkách odpovídá – v intencích vypravěče – všemu, čeho se první Goljadkin obával. Konkuruje mu v úřadě, získává si oblibu u přednosty i u společnosti. Zkrátka a dobře dosahuje všeho, po čem první pan Goljadkin prahne. Dosahuje onoho Freudovského ID – ideální představy Goljadkina o sobě samém. Dosahuje jej ovšem prostředky pro prvního – ať už z jakýchkoli příčin - neuskutečnitelnými. Jak roste popularita druhého, stupňuje se zoufalost prvního. První pak dospěje do bodu rezignace: „V okamžiku pochopiv, že je ztracen, že se v jakém si smyslu zničil, že se potřísnil a pošpinil svou reputaci.“²⁹ Jakmile si toto, řekne, rozhodne se ze soka nespustit oči a pronásledovaný se tak stává pronásledovatelem. Přitom motivací je vlastně vidina přátelství s dvojníkem. S něhou vzpomíná na chvilkový stav harmonie, harmonie, tedy normality, stavu bez podvědomých výčitek a sebetrýzně.

Dostojevskij se dále hrouží do obširných popisů nuancí Goljadkinova stavu, které ovšem mají určující význam pro dějové zvraty potenciálního filmu. Goljadkinova psýché má měňavou povahu. Hned je odhodlaný se dvojníkovi postavit, hned se staví do role rezignované oběti – těchto stavů ale vzápětí využívá dvojník - predátor, aby prvního Goljadkina dopálil. V hospodě si hrdina objednáva jeden pirožek, ale vrchní mu naučtuje sumu za celých 11. A zmatený Goljadkin spatří po chvíli „ve dveřích, které dosud pokládal za zrcadlo“ svého dvojníka.

Zoufalec bloudí městem, které vnímá jako bludiště temných erárních budov. Píše Dvojníkovi dopis, kde jej – v duchu své rozpolcenosti a bezradnosti - nejprve uráží, poté mu pochlebuje. Posílá Petrušku s pro adresu druhého do úřadu, ale ten se vrací s tím, že ten přeci bydlí právě tady, v jeho bytě. O podrobnostech Goljadkinova dosavadního řádění po celém městě se čtenář dozvídá z dopisu od

²⁹ Dostojevskij, F. M.: Dvojník, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924, str. 102

jistého úředníka, v němž se také praví, že onen „druhý“ bydlí v bytě Karoliny Ivanovny, „Němkyně“, již zřejmě první Goljadkin pohrdá, ale již se v minulosti dvořil a která mu poskytla zázemí. Dopis je psán tónem melancholickým, jako by zmínkami o „druhém“ vzpomínal na „prvního“, kterého znal.

O smyslu našich nervových pochodů nás mohou poučit i sny. Také pan Goljadkin po nocích sní a tyto sny obsahují esenci jeho problému. Zá se mu např. o tom, jak je uznáván a chválen „výbornou“ společností na jakémsi večítku, vzápětí ale jeho úspěch překazí dvojník, zabere jeho místo a vypudí jej do pozice bezcenného plagiátu. Vnitřní boj postavy získal vnějškovou podobu a stal čímś fyzickým, a tak spektakulárním. Spektakularita Goljadkinova soužení je důležitým rysem „poémy“, neboť jeho trápení objektivizuje (což souvisí s formální rovinou textu), v rovině tematické pak hraje důležitou roli, protože podněcuje v hrdinovi stud a ponížení; ze všech stran je sledován. Přičemž „diváci“ stojí na straně druhého.

Nastává chvíle, kdy si Goljadkin uvědomí nemožnost soužití s Dvojníkem. „Buď vy, nebo já, neboť společně nemůžeme býti,“ píše dvojníkovi. Goljadkin je v úřadě nahrazen svým sokem v lásce ke Kláře Olsufjevně. Skrze kolegu v úřadě Antona Antonoviče se dovídáme, že se Goljadkin v poslední době (není jasné, zda se děj odehrává ve dnech či týdnech) choval „hříšně“, ve snaze najít příčinu svého problému obviňoval a pomlouval nevinnou Kláru Ivanovnu, vyhnal Petrušku... Ovšem nebyl to Hřích, kdo Goljadkina poháněl, byl to jen a pouze on sám, resp. jeho dvojník. Prvý Goljadkin ponenáhlu přestává být obětí, ale sám se stává viníkem

Jeden ze závěrečných monologů Goljadkina lze vnímat jako jisté vypořádání s romantismem: „Co mi potom poručíte dělat,“ oslovuje neznámou. „Poručíte mi, milostivá, abych následoval některých hloupých románů a chodil na blízký pahorek a rozplýval se v slzách při pohledu na stěny vašeho vězení a konečně zemřel, řídě se zvykem některých hnusných básníků a romanopisců, tak snad, milostivá?“³⁰ Konec Petrohradské poémy má o poznání realističtější ráz. Poněkolkáté se Goljadkin dušuje, že „chodí bez masky“, že „není intrikán“ a „masku si nasazuje jen ku příležitosti maškarního plesu“. Nemluví tak docela pravdu. Goljadkin přeci mění tvář, když je vystaven pátravému oku společnosti. Lze říci, že o masce se

³⁰ Dostojevskij, F. M.: Dvojník, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924, str. 187

v novele hovoří ve smyslu Jungovy osoby, tzn. jako o společenské roli, ochranné komponentě lidské psychy, jež má chránit „bytosné já“. Možná, že dvojník zhmotňuje onu „personu“, masku servility a podlézavosti. Ta se oddělila v podobě dvojníka.

Následují vpravdě akční peripetie s dvojníkem, vzájemné naháňky v kočáře i pěšky. To jest další dominantní narativní prvek novely, který jsme dosud opomíjeli. V labyrintu mlžného Petrohradu dochází totiž také ke zběsilým, umně rytmitizovaným, „honičkám“ dvojníků. Dokonce se následně – v Goljadkinově groteskní vizi – vyjevují desítky dalších pánů Goljadkinů. Scény prchání jsou prokládány pasážemi, kdy se první Goljadkin schovává a (jako nějaký akční špión) špehuje svého nepřítele, svého dvojníka.

Po těchto – pro potenciální film vděčných scénách – se náš hrdina ocitá v domě Olsufije Ivanoviče, svého někdejšího dobrodince, kde se v tu chvíli nacházejí i všichni známí Goljadkina účastníci se jakési společenské události. Právě společenské akce (bály) mají pro novelu důležitou kompoziční funkci. Na prvním plese dojde k vyhocení dialogu dvou rozporných hlasů subjektu, což vede k objektivizaci druhého hlasu, a postavy „dvojence“. Druhý „sněný“ ples jest ideální představou pana Goljadkina o svém místě ve společnosti. Na třetí, poslední společenské akci dochází nejprve k smíření dvou, slibují si věrnost jako Liedberger a Siebenkäs. Dojetí cloumá přítomnými. Poté ovšem následuje závěrečný obrat: vyrojí se v představě hrdiny desítky úskočných Goljadkinů a druhý vlepuje prvnímu mlaskavý, jidášovský polibek, polibek zrádce. Dvěře se rozletí a v nich stojí lékař – kolem milého pána Goljadkina se semkne dav, polapí jej a vrazí do kočáru, jenž míří do blázince. A hrdinovi se zdá, tak jak kouká z okna kočáru, že na okně visí druhý Goljadkin a šibalsky se usmívá. Zrcadlovým odrazem novela začala, zrcadlovým odrazem končí.

Pro adaptaci skýtá látka ne tolik dějové akce, jako spíš zvrátů odehrávajících se v psychologii. Stylově bude nutné vypořádat se s groteskní povahou poémy na jedné straně, kdy mají postavy ráz figurek pimprlového divadla, jejich psychologizace na straně druhé. Objektivizace vnitřního světa je metoda vlastní filmu pro jeho fotografickou povahu, pro skutečnost, že odráží svět – jakkoli vykonstruovaný – natolik věrně, že není obtížné jej s realitou zaměňovat. Adaptátor Dvojníka by měl na tuto schopnost filmového media dbát, vyvarovat se subjektivizaci obrazu, naopak jej předkládat jako dokumentární pozorovatel.

Pojďme se nyní podívat na to, jak si s nelehkým úkolem poradil – původně herec – Ayode.

4. Dvojník Richarda Ayoadeho

Na začátek rozkladu Ayoadeho Dvojníka je nutné si připomenout, že film představuje docela jiné medium než literatura. A filmovou řečí, samo sebou, často neumíme vyjádřit to, co dovedeme psaným slovem. Jak je patrné z předchozí kapitoly, novela Dvojník má dominantně analyticko-deskriptivní charakter. Primárním záměrem Dostojevského, dovolíme-li si jej odhadovat, je vystihnout rozličné stavy patologického vědomí pana Goljadkina. K tomu autor využívá mj. bytostně literárního prostředku, totiž vnitřního monologu, nota bene „dialogického“. Jak nás poučuje Bachtin, v postavě Goljadkina se perou četné hlasy, a to i po objevení dvojníka jako jednající postavy. Potenciální adaptátor tak stojí před otázkou, jak tento „dialogický“ vnitřní monolog převést do podoby filmu. Pokud se ovšem, dozajista legitimně, nerozhodne na tuto otázku resignovat. A právě tento přístup zvolil Richard Ayoade. Vychází z daného narativu pouze do té míry, že události a akce, které se stanou v novele, stanou se i ve filmu. Ovšem vlastní film jako soubor složek obrazových, filosofických atp. vypráví o něčem trochu odlišném než novela. Ayoade na sebe nechává působit jisté impulsy Dostojevského textu a využívá jich pro vyprávění čehosi osobitého.

Domnívám se, že rozdílnost filmu a novely je determinována samotnou objektivizující vlastností filmu jako média. Když se na plátně objevuje fyzický dvojník Simona Jamese James Simon (to jsou režisérovy varianty pánů Goljadkinů), nic nás nevybízí k pochybnostem o jeho „skutečnosti“. V materii filmu zkrátka existuje roven všem ostatním postavám, jedná a mluví sám za sebe, je zkrátka docela stejně hmatatelný jako původní Simon James. V textu je nám k dispozici pouze Goljadkinovo hodnocení vlastního (a dvojníkova) vzhledu, nikoliv jeho popis. Simonův, jakož i Jamesův vzhled pochopitelně známe do nejmenších detailů. Simonův dvojník se také, myslím, nerodí z rozpolcené duše, neboť jako rozpolcená Simonova duše exponována není. My diváci jsme lidské bytosti a věříme svým očím. Kdyby tomu tak nebylo, byli bychom možná zralí na život v ústavní péči (či v nějakém Dostojevského románu?). Zhmotnění dvojníka předznamenávají pouze stříhové prostředky. V úvodní sekvenci sledujeme Simona, jak pozoruje svůj odraz v okénku metra, následný obraz („protipohled“ na Simonovu tvář) jako by byl nahlížen očima toho odrazu. Právě sekvence v podezřele vylidněném metru vykazuje prvky jisté „snovosti“; příkladem nechť je zpomalený záběr na dívku, o níž, jak se později dozvídáme, Simon sní. Následně

je ale svět filmu zásadním způsobem konkretizován, stává se na detaily bohatou mizanscénou.

Domnívám se, že původní prostor novely, v intencích autora, představuje vnitřní svět Goljadkinovy mysli. Podle jejího aktuálního stavu se tento svět deformuje; má měňavou povahu, vykreslený jest pouze vágními popisy (nota bene popisy vypravěče, který zároveň představuje specifickou modalitu hlasu samotného Goljadkina). Dostojevský sice „operuje“ s konkrétními místy Petrohradu devatenáctého století (Izmajlovský most, Semjonovský most, Fontanka etc.) ovšem o jejich podobě nemáme jako čtenáři pocházející z docela jiného časoprostoru sebemenší ponětí.

Svět filmu se tedy po úvodní sekvenci stává až dráždivě hmatatelným. Pojďme si nyní popsat jeho rozličné komponenty. Byt Simona Jamese, situovaný do jakéhosi olbřímího paneláku, disponuje konkrétním vybavením (jehož původ těžko řadit do určité epochy). Prostor úřadu nám Ayoade představuje jako bizarní bludiště, jehož chodby lemují různobarevné kabely a potrubí. Kanceláře ztvárňuje do podoby desítek malých kójí; aby se do nich úředník dostal, musí se skrčit, sklonit hlavu v gestu ponížení. Úřad či spíše firmu – zabývající se zpracováním elektronických dat – tvůrci vybavují podivnými přístroji neznámých funkcí, které nám, snad množstvím obrazovek a knoflíků, připomínají instalace Nam Jun Paika (ne náhodou se na scénáři podílel Avi Korin, umělec zabývající se novými médii). Kavárně - v textu jaksi beztvaré – pult osvětlený zářivkami, podávají tam podivné barevné nápoje; místo, kde se koná ples, zdobí umělé palmy atp. Režisér dále přidává (v novele se nevyskytující) prostředí domova důchodců, kde je ubytována Simonova nemilující matka (o Goljadkinově matce či jiných jeho příbuzných nevíme zhora nic). Film zkrátka a dobře ustavuje svébytný, notně makabrozní fikční svět a nic přímo nenabádá k interpretaci, že by se mělo jednat o výplod, takříkajíc, Simonovy hlavy. Na to by představivost řadového úředníka (byť v podání charismatického Jesseho Eisenberga) asi ani nestačila. Z novely film přejímá z tohoto hlediska pochmurnou atmosféru velkého šedého města. Ač z pozice subjektu, je atmosféra novely vykreslena vcelku realisticky. Např. „mlhavou noc“ popisovanou v Novele Ayoade pojímá jako mizanscénu doslova se topící v mlze a kouři, navíc prosvíceným barevnými světly.

Vágnost a řídký výskyt popisů prostředí v novele určuje zřejmě sama Dostojevského umělecká metoda – čtenáři předkládá jen to, co je panem

Goljadkinem přímo reflektováno. Tzn. že to, co Goljadkin vnímá jako samozřejmost (e. g. jak vypadá Izmajlovský most), to zůstává čtenáři skryto. Ayoade přijímá Dostojevského impuls, řekne si třeba: „Ten svět má zvláštní pravidla...“ a, bez ohledu na její kořeny, tuto „zvláštnost“ objektivizuje jako danou vlastnost své filmové fikce. Přičemž specifika utvářeného prostoru vycházejí spíše z kulturní paměti Ayoadeho. Divákovi předkládá snad svou osobní fantasii o Rusku, fakty nepodloženou. Je možné, že při vymýšlení scény byl ovlivněn zkušeností s Kafkou či Davidem Lynchem. Zachovává de facto samu nejednoznačnost prostředí předlohy, v případě filmu ovšem tato nejednoznačnost tkví v jeho eklektické povaze. Bezčasí setu nahrazuje jakýmsi „mnoho-časím“, nijakost nicotností efektních předmětů bez zjevné funkce. Nutno poznamenat, že za výsledný dojem roztříštěnosti a neuchopitelnosti si režisér vysloužil mnoho kritiky. Např. Ivo Michalík do Cinepuru napsal: *„Eklektický přístup čerpající mimo jiné z citací jiných děl napříč kulturním spektrem platí za jednu z možností, jak v postmoderní rovině rozvést tvůrčí vizi. Ayoade společně s bratrem známého konceptuálního umělce Avim Korinem, který spolupracoval na scénáři, si to zjevně uvědomoval. Nepodařilo se mu ale dát adaptaci tvar, který by umně zakryl do značné míry nevyhnutelnou formální roztříštěnost.“*

Nejen signifikantní vizualitou, jež na sebe (možná až příliš?) strhává pozornost, vyznačuje se odklon Ayoadeho od novely. Principy fungování společnosti Petrohradu půle devatenáctého století Dostojevský vykresluje jako absurdní. Takovou obecnou charakteristikou můžeme dozajista označit i společnost Ayodeho fikčního světa. Absurdita principů jejího fungování se ve filmu ovšem stává čímsi explicitním, je předpokladem její existence. Jak zjistíme během sekvence, kdy se skokem z okna zabije Simonův soused odnaproti, existuje ve filmové „realitě“ oddíl policie zabývající se výhradně sebevraždami. Režisérova fantazie a hravost, uplatněná při konstituování Dvojníkova světa, přináší účín též humorný. V domově důchodců je například běžnou praktikou nosit u sebe zbraň. Jedná se tedy o humor poněkud „černý“. Intencí tedy podle všeho není vytvořit (universálně platný) portrét patologické osobnosti neschopné fungovat v rámci dané společnosti, jako spíš zkonstruovat alegorii společnosti jako takové.

Simon James je pevně ukotven v síti reálných vztahů (ne pouze vztahů fantazijních, jak tomu je v případě Goljadkina). Pro vlastní matku představuje zklamání, s vysněnou dívkou komunikuje neobratně a kolegové jej popisují jako „a bit of a non-person“, tedy jako takového „člověka-nečlověka“. Stejně jako

Goljadkin trpí Simon James komplexem méněcennosti, ovšem příčinou tohoto komplexu není sama společnost, spíš se jedná o Simonův osobnostní rys, o jehož genezi nemáme dostatek informací na to, abychom se jí zabývali. Problém pana Goljadkina vychází přímo z povahy společnosti, v níž žije, kde je předpokladem pro úspěch oportunismus (v rozporu s křesťanstvím tříbenou osobní morálkou). Goljadkin není nic víc, než produkt svojí „society“. Jeho vnitřní rozpornost je objektivizována zdvojením, které zakládá dramatický konflikt. Oproti tomu Simon James trpí, zdá se mi, indispozicí jaksi bytostnější a exkluzivnější. V ledasčem ovšem problémy pana Goljadkina a pana Simona Jamese (potažmo jejich dvojníků) vykazují rysy podobné.

Jádro jejich „problému“ tkví v komplexu méněcennosti. Goljadkin si v knize mnohokrát opakuje, že je čestný a nenasazuje si „masky“, zároveň chce být úspěšným oficiálem a platným členem vysoké společnosti, do níž neměl to štěstí narodit se. K těmto metám ovšem, jak se zdá, vede pouze cesta přizpůsobení se a přetvářky. Z tohoto bytostného rozporu rodí se později Goljadkinův „dvojenec“, bezskrupulózní bytost, která ovšem disponuje také vlastnostmi, po kterých Goljadkin prahne – totiž dravostí, sebevědomím a především, v důsledku těchto vlastností, úspěchem. Simon James je jaksi od přírody „neviditelný“ – v rozhovoru s dvojníkem to zmiňuje explicitně: „Připadá mi, že jsem pořád nějak *mimo sebe*, že by skrze mě mohli prostrčit ruku...“. Domnívám se, že James Simon se zhmotňuje primárně z touhy Simona Jamese být vidět, dokázat oslovit vysněnou dívku a domoci se satisfakce za svoje pracovní úsilí. James Simon potom představuje (spíše než druhý Goljadkin) ono Freudovské ID, zhmotněné do podoby samostatné jednající osoby. Tak na něj koneckonců reaguje i „původní“ Simon, který zprvu dvojníka bezmezně obdivuje. Imponuje mu, jak lehce James hovoří s personálem kavárny a dostává, na co má zrovna chuť (ne jako on, Simon, kterému z nevysvětlitelného důvodu, ať si už objedná cokoli, přinesou vždy jen jakousi jedovatě modrou tekutinu). Záhy mu ale takový jedinec začne pochopitelně ve všech oblastech konkurovat, aby jej nakonec dovedl k sebevraždě.

Simon i Goljadkin mají společnou osamělost, a to osamělost v rámci světa, jehož „pravidla hry“ si nedokáží osvojit. Zatímco desocializace Goljadkina se stává problémem psychopatologickým, v případě Simona Jamese režisér akcentuje existenciální rovinu věci. Vytváří jakési podobenství o místě člověka ve společnosti. Klíčové pasáži novely „u lékaře“, kdy se Goljadkin poprvé projeví jako zcela neschopný koherentní rozpravy, ve filmu odpovídá scéna, kdy Simon James

zahlédne – jako předzvěst vlastního osudu - sebevraždu muže z domu naproti. Goljadkina v závěrečné části odváží lékař do blázince a Simon James se – však víte – zabíjí (odstraňuje z nehostinného světa).

Před velkým finále novely se Goljadkin skrývá před úřadem kdesi v odpadcích a ukryt pozoruje dění kolem: číhá na svého dvojníka, od písařů se snaží zjistit, co má za lubem. Voyerské sklony – nejen ve vztahu k dvojníkovi – se projevují i u Simona Jamese. Ten ze svého bytu pozoruje dalekohledem zprvu pouze dívku, do níž je zamilován. Poté dokonce loví v kolektivních odpadcích její roztrhané kresbičky tematizující fenomén odrazu. Dívka se mu koneckonců svěruje, že se cítí stejně neviditelná jako on a z „problému“ dvojnictví je tak vytvářeno cosi, co může postihnout ledaskoho v daném světě. Simonův sklon k „voyerství“ se posléze uplatňuje i k dvojníkovi, který se přistěhuje do bytu hned nad dívku, a tak může Simon šmírovat i jeho. Médium dalekohledu (tak jako Goljadkinovi „mrštní“ písaři) zprostředkovává Simonovi obraz života, který mohl patřit jemu, tedy života, kde by disponoval dravostí a sebevědomím. My, kteří jsme již obeznámeni s úskalími zrcadel či čoček, že totiž odrážejí realitu inverzně, levo-pravě, že neznají zlatých středních cest, tušíme, co Simon skrze dalekohled vidí. Drzého floutka bez „páteře“, který když s jednou spí, druhou podvádí. Nutnost fungovat v zoufalé bipolaritě „buď a nebo“, v níž jedinou cestu k úspěchu představuje amorální chování, je společným znakem Simona i Goljadkina.

Ayoade z pozice člověka žijícího v Evropě 21. století navíc obohacuje Dostojevského látku o téma člověka v konfrontaci s vlastním mediálním odrazem. Matka nepoznává Simona v televizi (v jakési reklamě na firmu, kde pracuje), neboť nerozumí tomu, jak se může vyskytovat „tady“ i „tam“ zároveň. Vzpomeňme na Guye Debodra a jeho Společnost spektaklu, pesimistické filosofické dílo deklamující, že „spektákl“, tj. virtuální odraz skutečného světa, jeho plytká mediální varianta již převzal kontrolu nad oním skutečným světem. Neboť zahlcení odrazy vlastní existence nejenže relativizuje jedinečnost „originálu“, navíc má moc tento takzvaný „originál“ zpětně ovlivňovat a přetvářet. Přikládám úryvek z Debordova textu.

„Není možné proti sobě abstraktně stavět spektakl a skutečnou sociální činnost; toto zdvojení je samo zdvojeno. Spektákl, jenž převrací skutečnost, je fakticky produkován. Žitá skutečnost je zároveň materiálně zahlcena nazíráním

spektáklů a sama o sobě přebírá spektakulární řád tím, že mu výslovně přitakává.“³¹

Zkušenost člověka s odrazem sebe a okolního světa, v minulých stoletích spjata s předmětem zrcadla, s malbou a později s fotoaparátem, se v dnešní digitální době stává běžnou každodenností. Debord dokonce hovoří o „stavu zahlcení obrazy“, jejichž souhrn nabývá autonomie a začíná fungovat jako svébytná paralelní realita. Nedomnívám se, že Debordovu makro-společenskou úvahu (jež je o poznání složitější, než jak jsem nastínil v předchozích řádcích) můžeme bez potíží aplikovat na Ayoadeho film. Jedná se ovšem o reflexivní analýzu dnešní společnosti, z níž vychází sám Ayoade a jejíž principy také, byť třeba nepřímo, tematizuje.

Vydeme-li z Debordových teorií, a nahlédneme-li jejich prostřednictvím na postavu Simona Jamese, zjistíme, že v některých ohledech Simon jedná skutečně jako příslušník „společnosti spektaklu“. Simon skrze dalekohled zahlédne Jamese s dcerou šéfa firmy Colonela, vzápětí, aby byl James při nevěře nachytán slečnou, kterou vyfoukl Simonovi, zavolá Simon, vydávající se za Jamese této slečně, aby šla o patro výš (tedy tam, kde je James s jinou dívkou). Zhlédnuv odraz sebe v podobě Jamese, stává se Simon sám na chvíli Jamesem - intrikou se chce zbavit soka. V konečném důsledku tohoto aktu se dívka pokouší o sebevraždu. Simon tedy podléhá sebeprojekci, tomu, co vidí skrze medium okuláru, a na základě toho upravuje svoje chování. Zabaleno do hávu komedie, předkládá nám tedy Ayoade dílo notně depresivního ladění, kde jest postava ovládána jaksi existenciální fatalitou, fatalitou Debordova „spektáklů“. Na začátku filmu Simon přichází v absurdní situaci o kufr i se všemi doklady, a ztrácí tak doklad totožnosti, rozuměj jediné potvrzení vlastní existence. Rovněž pak potvrzení existence v rámci systému firmy - průkaz totiž zároveň slouží jako identifikace na vrátnici. Další děje pak můžeme z této perspektivy vnímat jako zoufalý existenciální zápas člověka a prokázání a prosazení vlastní identity. „Podle systému neexistujete,“ říká Simonovi jakýsi úředník pracující u počítače. Neexistence v abstraktním, virtuálním systému znamená pro Simona pomyslnou smrt. A přivádí jej nakonec ke smrti skutečné.

Simonovu potřebu existovat v počítačovém systému bychom snad mohli vnímat jako metaforu Goljadkinovy touhy existovat v systému sociálních vazeb,

³¹ Debord G.: Společnost spektaklu, 2007, Intu, Praha

jeho touhy – nevyřčené - mít v něm své pevné místo. I Goljadkin, konfrontován se svým Dvojníkem, v dopisech uráží jakousi Kláru Olsjufevnu, což mu je následně vytýkáno. Zatímco Goljadkinův boj lze vnímat jako vnitřní zápas chorobné mysli, který problémy společnosti (jak se můžeme dohadovat) odráží, Simonův boj vnímáme spíše jako zápas jedince s chorobným systémem jako takovým. Simon James sám sebe několikrát přirovná k loutce, kterou neviditelný vodič tahá za nitky. Ayoadeho zpracování Dostojevského látky tak získává charakter alegorie, dost možná také dystopie. Tematizuje přímo identitu člověka ve světě kafkovského rázu.

5. Zamyšlení nad originální adaptací Dvojníka

Následující řádky bych chtěl věnovat krátké úvaze nad vlastní filmovou variantou Dvojníka. Pouštím se tak na konec na nejistou půdu vlastních fantasií. Na začátku tohoto zamyšlení, myslím, neuškodí, když si ve stručnosti připomeneme charakter problému Jakova Petroviče Goljadkina, který ostatně představuje „hybnou sílu“ celé novely, a má předpoklad plnit stejnou funkci i v rámci filmové adaptace. Díky proměnlivému vztahu s dvojníkem získává novela dramatický děj (jehož linii bychom graficky nejspíše znázornili jako amplitudu se svými vrcholy a propady). Nuže, domnívám se, že potíží pana Goljadkina tkví ve faktu, že nedovede fungovat jako individualita a zároveň jako sociální entita. V tomto smyslu Dvojník vypráví o konfliktu člověka - jedince a člověka - článku společnosti (který se posléze materializuje v podobě dvojníka). Tento jedinec není schopen obstát v rámci dané společnosti, uhájit v ní svou pozici, a vytváří si projekt sebe sama, který touto schopností disponuje. Dvojenec se rodí z druhého hlasu pana Goljadkina, z hlasu posměšného a jízlivého. Prvotním impulsem pro rozvoj dialogu je hlas první, hlas nejistoty a sebe-utvrzování, druhý hlas potom zaznívá jako posměšná reakce na první. „Dvojenec“ tak vlastně vzniká z jistého druhu ozvěny.

Zaslechneme-li ozvěnu či záznam vlastního hlasu, nevnímáme tento zvukový efekt zpravidla jako integrální součást našeho já, nýbrž naopak jako něco cizorodého, jako součást „onoho“ světa, jenž je nám zprostředkováván skrze smysly. Podobný charakter získává i Goljadinův druhý hlas, když nabyde svébytné fyzické podoby. Z dialogického partnera (ve „vyskočilovském“ duchu) se mění v soupeře, soupeře, kterému to v – počítky zprostředkovávaném – světě „druhých“ svědčí. Živnou sílu pro druhého ovšem není nic jiného než nejistoty a strachy prvního.

Novela, určena ke čtení, má povahu v podstatě fonetickou, film kombinuje zvuk a obraz. V potenciálním filmu by se tedy „dvojenec“ měl zhmotnit nejen z „ozvěny“, ale i z materie odrazu. Úvahy o vlastní adaptaci Dvojníka bych rád omezil na svůj vlastní časoprostor (tedy současnou Prahu), neboť otázku „v čem je dnes Dvojník aktuální?“ považuji za důležitou také pro celek této práce. Nakonec by nám snad pokus o její zodpovězení mohl přinést i nové poznatky k Dostojevského novele jako takové.

Fantasknost fikčního světa Ayodeho Dvojníka sice oceňuji pro její podmanivost, mám ovšem za to, že odporuje intenci novely, neboť nám není předkládána jako výsledek subjektivního vnímání hlavního hrdiny, nýbrž jako obecná charakteristika toho světa. V Ayodeho filmu, dle mého názoru chybí „dvojakost“ setu jako analogie dvojaké povahy hrdiny. Co je to za společnost, ve které žije (a nežije) můj pan Goljadkin? Je to společnost zachvácená svým vlastním mediálním odrazem, debordovská „společnost spektaklu“, kde jediným důkazem o skutečnosti jest její mediální obraz. Zkušenost existence v rámci takového světa má sama o sobě účinně znejišťující. Začíná to zážitkem hromadné dopravy či vůbec pohybu ve městě, kde se setkáváme s bezpočtem dvojníků, kteří, omezení na existenci v podobě „prázdné schránky“ či fazóny vyvolávají pocit, že do světa zapadají (na rozdíl od originálu se svými niternými pochybami a strachy). Pokračuje to dále přes virtuální realitu Facebooku a dalších sociálních sítí, které samy o sobě vytvářejí svébytnou variantu „skutečného“ světa, svět hezčích a chytřejších, svět jaksi propasírovaný přes síť sebe-stylizace, který se ovšem chce tvářit jako skutečnost.

Do setu s takovými – realistickými – pravidly by pak stačilo zasadit slabšího jedince. Jedince, tak jako Goljadkin, zmítaného komplexem méněcennosti a nejistotou o svém místě, aby se začaly dít zvláštní věci. Na takovou figuru musí prostor (vyjádřeno metaforicky) „důmyslně deformativních zrcadel“ působit zhoubně. Společenskou realitu, která je našemu hrdinovi rovněž pouze zprostředkovávána smysly, směřuje s realitou virtuální. Na počátku mého Dvojníka tedy stojí individualita outsidera proti molochu líbivého spektaklu, v němž se ovšem samozřejmě také zračí on sám. Svírají jej niterné pochybnosti o své ceně, podléhá komplexu méněcennosti (jeho zdroj považuji v tuto chvíli za druhotný) a především samotě (postrádá rodinné vazby). Vlastním pochybnostem dává průchod nahráváním vlastních pocitů (což je dnes regulérní psychoterapeutická metoda). Poslouchá záznamy svého hlasu, a vysmívá se vlastním slovům sebe-útěchy. Nahrává sebe-nenávistné monology a sám se vůči nim vymezuje a utěšuje se. Roztáčí se tak ono nekonečné kolo vnitřního boje, neboť, jako je tomu v novele, pochybnosti „prvého hlasu“ vyživují posměšky „hlasu druhého“ (a vice versa). Jde navíc o člověka, který je neustále konfrontován s odrazem vlastní existence (v okně vlakové soupravy, na Facebooku...), vidí sám sebe rámci soudržné společnosti, do níž by chtěl patřit. Významotvornou

uniformitu Dostojevského úřadu lze nahradit uniformitou té dané subkultury hrdinova zájmu, jednotností její módy atp.

Hrdina spatřuje – v mediálním odrazu – sebe samého jako součást společnosti, ovšem jeho pocity hovoří o vykořenění a samotě. Vidí sice svůj odraz, to pro něj ovšem nepředstavuje důkaz o vlastní existenci (jakožto společenské entity), nýbrž to pouze dokazuje existenci toho odrazu (jemuž dokonce možno závidět hezčí vzhled apod.). Zrození Dvojníka potom proběhne tak, že tento – konkurenční – odraz přejme repliky z nahrávacího zařízení, nabude autonomie a stane se jednající postavou mající vlastní fyzickou podobu. Dvojník již zná nejnějnější strachy i touhy našeho hrdiny a intrikami je dokáže využívat proti němu. V očích našeho hrdiny se dvojník nachází na úrovni sebejistých lidí, v konfrontaci s nimiž si sám připadá nicotný a méněcenný.

Pochybnosti v realitě „společnosti spektaklu“ – paradoxně – neexistují, neboť má povahu povrchního, vnějškového odrazu, který nuance lidských nití nereflektuje. V našem hrdinovi potom tento fakt vyvolává pocit, jako by byl jediný pochybující na světě. Důsledně se snaží pracovat na svém zevnějšku (analogicky ke Goljadkinovu strojení se a nakupování drahých věcí jako důkazů vlastní ceny), cvičí v zrcadlových sálech fitness center a zkrášluje se před zrcadlem. Jeho snažení se ale mívá účinkem, protože takto pouze posiluje pozici – povrchního – dvojníka, dělá jej hezčím a zvětšuje jeho mandát na posměšky vůči sobě samému, a tak se ještě prohlubují jeho pochybnosti. Takto se může film odehrávat v „amplitudě“ tak jako novela.

Pro kompozici mého fantasijního filmu by měly důležitý význam společenské události (jak je tomu v novele). Nemýlím-li se, v textu se vyskytují tři takové „večírky“. První se nese v duchu krajní trapnosti a má za následek materializaci dvojníka, protože rozpolcenost hrdiny právě v konfrontaci s vyumělkovanou společenskou realitou nabude krajní intenzity. Druhý večírek se potom odehrává ve snu, který funguje jako demonstrace skrytých tužeb hrdiny. A konečně na třetí, závěrečné společenské události jest hrdina lapen. K jisté formě odstranění prvního já našeho hrdiny by mělo dojít i ve filmu. Ayodeho posun od hospitalizace k sebevraždě považuji za logický, ovšem postrádá dle mého názoru sílu, neboť sebevraždou se ztrácí i „dvojenec“. Naopak v novele je zřetelně popisováno, jak dvojník jako by se věšel na okénko kočáru, v němž odvázejí nebohého Goljadkina – existuje tedy dál. Ať už by první já našeho hrdiny skončilo jakkoli, domnívám se,

že by tím existence druhého neměla být narušena. Měl by žít dál jako příslušník oné „společnosti spektaklu“, jako profil na sociální síti, jako hlas na záznamníku.

6. Závěr

Ocitáme se na konci naší cesty vrstevnatou krajinou „dvojenců“. Nejprve jsme se věnovali literárním dvojníkům, kteří předznamenali – v mnoha směrech přelomovou - novelu F. M. Dostojevského. Lze nyní říci, že popularita dvojnického motivu vzrůstala v emociálně vypjatých obdobích baroka a romantismu. Jak jsme zjistili, důvod neutuchající fascinace umělců dvojnickým motivem může tkvět ve vhodnosti tohoto motivu jako základu humorné zápletky. Častěji ale fascinace „dvojníkem“ pramení z univerzálního pocitu rozpolcenosti. Ten může v subjektu vyvolávat rozporná doba, spíše ale představuje bytostnou součást psýché člověka (metaforu tohoto pocitu pak představuje pohled do zrcadla). Právě z hlediska lidské psychologie zpracovává dvojnický motiv Dostojevskij. Při konstrukci novely využívá převážně prostředku přímé řeči, monologu, který má ovšem rozpornou povahu, a stává se dialogickým.

Právě tuto tvůrčí metodu jsme zhodnotili jako problematickou pro budoucí pokusy o filmovou adaptaci. Ayodeho film jsme ovšem shledali býti adaptací „volnou“. Úskalí převodu – literárních – vnitřních monologů se režisér vyhnul a využil Dostojevského novely jako impulsu pro vytvoření osobitého filmu, kde hrdina nedisponuje patologickou povahou ad hoc, nýbrž je k patologickému jednání (sebevraždě) dohnán vlastní neschopností fungovat v rámci společnosti. Právě neschopnost osvojit si pravidla hry toho daného společenství je pro hrdiny Goljadkina i (Ayodeho) Simona Jamese společná. Ayodeho film ovšem akcentuje existenciální rovinu „uvržení do nepřátelského světa“, jež je v novele přítomna skrytě.

Nakonec jsme nabídli námět pro originální adaptaci Dvojníka, která by se nevzdávala ambice převést do filmu problematický „dialogický“ monolog. Představa o originální adaptaci Dvojníka ovšem nakonec v ledasčem koresponduje i s Ayodeho počinem, neboť vychází ze specifik současné společnosti, již jsme – v duchu teoretika Guye Deborda – označili jako „přehlacenou odrazem“. Fungování v „zrcadlovém labyrintu medií“ je ostatně každodenní nutností člověka dnešní doby.

Použitá literatura

Prameny

Bible, Praha, Česká Biblická Společnost, 2001

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič.: Dvojník, Praha, Kvasnička a Hampl, 1924

POGORELSKIJ, Antonij: Večery s panem Dvojníkem, Praha, Odeon, 1977

Odborná literarura

BACHTIN, Michail: Dostojevskij umělec, Praha, Československý spisovatel, 1971

CARRIERE, Jean Claude: Vyprávět příběh, Praha, Limonádový Joe, 2014

DEBORD, Guy: Společnost spektaklu, Praha, Intu, 2007

FISCHER, Otokar: Duše slovo svět, Praha, Československý spisovatel, 1965

KAUTMAN, František: Fjodor Michajlovič Dostojevskij - Věčný problém člověka, Praha, Academia 2004,

LUKAVEC, Jan: Zneklidňující svět zrcadel, Praha, Malvern, 2010

MITCHEL, Stephen; BLACK, Margaret: Freud a po Freudovi, Triton, 1999

TÁBORSKÁ, Jiřina: Doslov, in Antonij Pogorelskij: Večery s panem Dvojníkem (Praha: Odeon, 1977), str. 343 – 357