

## XIV. Poznámky k srovnávání tématu šilenství v ruské a české literatuře

Literární materiál nepotvrzuje v úplnosti diametrální rozdíly mezi „českým“ a „ruským“ šilenstvím jako vlastností ethnosu; přesto je však pozorovatelný rozdíl v pojetí a funkci tohoto jevu, který souvisí s celkovým vývojem literatury a národní mentalitou. Budiž tato stručná kapitola chápána jako reflexní plocha nezbytná pro pochopení šilenství v ruské literatuře, v níž má výsadní kreativní a koncepční úlohu. Naším cílem ovšem nebylo vylíčit šilenství v české literatuře v úplnosti – spíše na vybraných konkrétních příkladech ukázat jeho typickou podobu.

Téměř po celé 19. století řešila česká literatura jiné úkoly než ruská: především se nemohla soustředit na existenciální, eschatologické a kosmologické otázky, neboť musela nejprve konstituovat sama sebe, svůj jazyk a poetiku ve vlastním kreativním aktu a pak podporovat národně emancipační úsilí. V tom si byly obě literatury přece jen poněkud podobny: polyfunkčnost ruské literatury, která musela suplovat cenzurou omezované vědní obory, zejména filozofii, sociologii, psychologii, politologii a samu politiku, byla blízká národně didaktické úloze, již plnila novodobá česká literatura národního obrození. Zatímco polyfunkčnost ruské literatury ji sblížovala se společenským myšlením a rozšiřovala tak její problémový záběr, úzké vymezení úkolů české literatury vedlo k problémovému zužování. Česká literatura jako by si nemohla dovolit přikročit k propasti, klást existenciální otázky, které by se mohly nějak dotknout národně emancipačních snah. Důraz na postupné kroky, pragmatismus, věčnost byly pro české prostředí charakteristické. Zatímco ruské pojetí šilenství došlo v dílech F. M. Dostojevského, A. P. Čechova a L. Andrejeva či A. Grina k bodu, v němž je chápáno jako nezbytný předpoklad jakékoli kreativity, jako most umožňující přechod do jiného světa, v české literatuře se chápe jako nesystémový prvek svědčící o osobním neštěstí, eventuálně božím trestu či nesnesitelném sociálním tlaku: čeští autoři se lišili jen počtem kroků, které je dělily od propasti šilenství, ale nikdy se nad ní zcela nesklonili, většinou našli záchytný bod nebo důvod ke kroku zpět.

Česká preromantická a romantická poezie našla onen bod v životě národní komunity a v pojetí řádu. Vojtěch Jirát (1902–1945) byl jedním z českých literárních vědců, kteří poukazovali na lásku k řádu a stabilitě. Ve stati *O klasicismu, zvláště pak o klasicismu českém* (1939) charakterizuje tuto dobrovolnou kázeň a formové sebezapření takto: „Ne časovost, nýbrž nadčasovost je jeho prazkušností, minulost je mu jen souhrnem faktů, položených za sebou. Fakta z různých dob lze proto podle něho zaměnit a opakovat (viz Eliadův *Mýtus o věčném návratu* – ip). V dějinách je náchylný vidět ‘věčný návrat stejného’, ne plynoucí řeku,

do níž dvakrát nevstoupíš. Přírodu nevnímá jako nekonečné bohatství jedinečných složek, nýbrž jako jednotný celek, několika hlavními zákony řízený. Jeho básnický zrak proto neindividualizuje, nýbrž typizuje. Z těchto důvodů věří v platnost uměleckých zákonů, jsa zapřísáhlým nepřítelem všeho pluralismu a relativismu. Přesvědčení o opakovatelnosti mu přibližuje představu, že co bylo v antice, je možné i za jeho doby, antické pravidlo že platí i dnes. Antika mu zjevila umělecký ideál, ví tedy, co má chtít; je-li básníkem, podřizuje se pravidlům, je-li kritikem, měří jimi cenu cizích výtvorů. Představa vývoje, především vývoje uměleckých ideálů, je mu cizí. Proč by se mělo něco měnit z toho, co je jediné správné, odchýlovat se od cesty, která bezpečně vede k cíli?“<sup>1</sup> Podobně ve studii *Lyrika českého obrození* (1940) ukazuje na velkou sílu „biedermeierovské“ atmosféry odkazující až k rokoku, přitom ovšem nepřijímající krajnosti romantismu: „Na rokoko upomíná chválou spokojenosti a občanských i rodinných radostí, chválou prostého života a průměrnosti. Idyličnost životního názoru je podepřena horácovskou vyrovnaností citu a rozumu. Od romantismu přijímá lásku k národu, chápanému nepoliticky sentimentálně jako společnost bratří (v přítomnosti), dědů a vnuků (v dějinném průběhu), i nadšení pro historii. Na sentimentalitu 18. století navazuje písničkami o mrtvých láskách a věrných milencích, hřbitovními elegiemi, nočními scenériemi, popřípadě rozslzavě nábožným vzpomínáním na nebeskou vlast. Ale odmítá romantickou odvahu metafyzického hloubání i společenského buřičství a umělecké novotářství, hlásaje naopak potřebu zakotvit v tradici, v nadosobním celku společenském, národním, náboženském. Pokora přísluší podle jeho názoru člověku, který se má odevzdat s důvěrou do vůle nebeského otce.“<sup>2</sup>

Jirát také dobře postřehl odlišnost Karla Hynka Máchy od běžné dobové české literatury a také důvody ostré reakce dobové kritiky obviňující ho z „hrozného byronismu“, i když veškerá nová česká literatura zcela samozřejmě vyrůstala z intimního kontaktu s cizími literaturami, často jen z jejich napodobování. Na srovnání básnické krajiny F. L. Čelakovského a K. H. Máchy ukázal autor podstatnou odlišnost „biedermeieru“ a extrémnosti, vyostřenosti v této brilantní pasáži: „Kritickému bystrozraku Čelakovského se však podívíme, bereme-li jeho krajinu, jak si toho sám žádá: jeho obrazné znázornění české lyriky, a to nejen lidové – jak výslovně chce –, nýbrž i tehdejší poezie umělé. Překrásné je tu načrtnut ráz obrozenecké poezie, poezie veselé a utěšující, jasné a průhledné jako luční potůček, jehož hladinu lehce čeří vánek upřímného, ale klidného citu; poezie družné, půvabné a přístupné, lákající k společným vycházkám po týdenní pilné práci; poezie nevysoké, úpravné a bezpečné jako rovina, pokrytá vzdálenými poli a svěžími hájky; poezie švitořící skřívánčím popěvkem, ale na hony vzdálená slavičímu tlukotu za teplé noci, kdy lidské nitro je naplněno tuchami neznámých světů, nebo hukotu rozbouřeného moře či divého šumu prastarých hvozdů za vichru, jenž láme vrcholky lesních olbřímů – jen občas její písnička zvažní a pak zní jako pokorně zbožný zpěv za doprovodu varhan z bílého venkovského kostelíka [...] Zcela jiného druhu je poezie Máchova [...] I stvoří si Mácha nový kraj – kraj, kde vesna

opájí slavičím tlukotem a vůní růže zve ke kosmickému bakchanálu milostné slasti, kde v zimě tuhnou mrazem hvězdy na nebi a slza, než dopadne, ustydne v led – kraj, kde se vysoké hory svažují k rajským jezerům, obroubeným rozkošnými háji, a ve vodách se zrcadlí věže hradů i zamlklých klášterů. Zde není středních poloh, zde není středoceští.<sup>3</sup> Láska k moři a vysokým horám, k velkým a nezkroutným věcem je pro Máchu – na rozdíl od Čelakovského – charakteristická.

F. L. Čelakovský buduje model úhledné, úpravné, uspořádané české krajiny a její reflexi, tedy uspořádaný duchovní život, uspořádanou lásku, nezvichřenou lásku k národu a vlasti. František Ladislav Čelakovský (1799–1852) prezentoval svůj obraz české krajiny a poezie v *Ohlasech písní českých* (1839); je také více než příznačné, že v *Ohlasech písní ruských* (1829) zdůrazňuje epickou šíři a nikoli metafyzickou hloubku ruské duše, mohutnost, ale nikoli spění k propasti šílenství. Čelakovský – nikoli Erben – je podle Jiráta Máchovým antipódem, neboť Erben se vyvíjel dlouho a poněkud i za Máchova působení: Kytice (1853, rozš. 1861) se nevyhýbá tragické hloubce života v jeho existenciálním rozměru, ale opírá se o viru v řád, jak to Jiráta vyjádřil ve studii *Erben čili Majestát zákona* (1940, knižně 1944): „Vyznavači řádu se protíví veškerá svévole, ať lidská, ať umělecká. Erbenovo dílo je celým svým rázem tichý, ale důrazný protest proti romantické estetice. Nesnášel subjektivismus ani v obsahu, ani ve formě; neodhaloval tedy své nitro a netoužil po interesantnosti, překvapivosti, napínavosti. Neosobitost a úchylka od průměru, nýbrž typičnost a běžnost jsou jeho ideálem uměleckým i lidským.“<sup>4</sup> Jiráta klade proti sobě Máchu na straně jedné a Čelakovského a Erbena (byť jinak) na straně druhé; z hlediska kategorie šílenství je však Mácha těmto autorům dosti blízký: zatímco Čelakovský se opírá o biedermeierovskou rodinnost, uspořádanost a průměrnost a Erben o boží řád, který stojí za tragikou lidské existence, Mácha hledá a nachází opěrný bod v zemi (báseň *V svět jsem vstoupil*) jako jediné jistotě, v zemi, tedy v půdě, v hlíně, nikoli v spořádané, úhledné a „rodinné“ vlasti. Jeho Vilém (*Máj*, 1836) je ve vězení na pokraji šílenství, ale v zemi, kterou na popravišti pozdravuje, nachází oporu i v posledním okamžiku – a je to opora doslova „pozemská“, v žádném případě nevede k jiným vesmírům. Máchovy postavy – a máme tím na mysli nejen *Máj* – poznávají to, co je skryto za úhledností a uspořádaností života, v tomto smyslu prohlédají, ale změní se tím jen jejich vztah ke světu. Dominantou jejich chování je smutek, absence úsměvu, distance od doteků života. Zanevřou na „světskou marnost“, ale o to více se opřou o jistotu země, tedy onoho věčného koloběhu.

Této české trvalosti a věčnosti si povšiml ruský spisovatel N. S. Leskov (1831–1895), mimo jiné překladatel *Pohádky o dvanácti měsíčkách* Boženy Němcové z almanachu Lada–Nióla (1855). Měl také rád tichost tehdejšího českého života. Toto například píše svému synovi z Paříže (1875): „Я совсем было разболелся и хотел было уехать из невыносимо шумного Парижа к чехам, в тихую Прагу...“<sup>5</sup> Leskov navštěvuje Prahu poprvé roku 1862: jde do redakce Národních listů a Osvěty, setkává se s Ferdinandem Schulzem, Václavem

Kounicem a profesorem obchodní akademie Emanuelelem Tonnerem (1829–1900), který ho prý učil česky. V Paříži se pak stýká s J. V. Fričem (jeho povídka Marie z almanachu Lada–Nióla přeložil – Frič ji tehdy uveřejnil pod pseudonymem Martin Brodský). V roce 1875 pobývá Leskov v Mariánských Lázních a v Praze – o této návštěvě nevíme nic. Při třetí návštěvě roku 1884 mu v Praze ukradli všechny doklady a peníze. Na jedné straně láska k českému prakticismu a k české věčnosti, na straně druhé nepochopení české mentality (schematická povídka *Alexandrit* z roku 1885) a odmítnutí české titěrnosti a „malých kroků“. Ostatně byl to právě N. S. Leskov, kdo v jednom dopise vydavateli uvádí, že své „nesmrtelné dílo“ dovoluje překládat do všech jazyků kromě češtiny, neboť „я очень не люблю этого языка.“<sup>6</sup>

Jestliže se šílenství v české literatuře národního obrození i později objevuje, je tradičně chápáno jako nesystémový prvek, jako vybočení z normálu, jako nemoc nebo boží vůle, která se realizuje po těžkých duševních otřesech: takto bylo ostatně šílenství viděno v minulosti vícekrát: „...zaslepení už není podmínkou, za níž se dostává k řeči šílenství, ale *psychologickým důsledkem mravního prohřešku*. Je ohroženo to nejpodstatnější, co zkušenost šílenství obsahovala. Zaslepení se mění v nevědomí, omyl v prohřešek; a to všechno, čím se v šílenství paradoxně projevovalo nebytí, se nyní stává spravedlivým trestem za mravní špatnost.“<sup>7</sup> Známa je epizoda Viktorky z *Babičky* (1855) Boženy Němcové (1820–1862): její šílenství je na jedné straně trestem za lehkomyšlnost, na druhé straně výrazem ublížení, nesnesitelného tlaku světa. Příběh o šílené Viktorce je v *Babičce* autonomní digresivní novelou, samostatným příběhem. Viktorčino zešílení je důsledkem nešťastného milostného osudu a v náznaku i výsledkem působení tajemných sil, proti nimž hledá obranu. Viktorka nejdříve utíká za svým vojákem, pak se vrací do údolí a potuluje se v lese: „Já Viktorku dřívě znal, ale v té zpustošené, zvlčené postavě ztěžka jsem ji jen poznat mohl. Ale byla to ona! Šat její měl panský кроj a musel bývat pěkný, ale teď byl všecek zedrán. Na postavě její shledal jsem, že je matkou! – Tiše jsem se uklidil ze svého stanoviska a pospíšil domů k svému starému. Ten zase šel to zvěstovat na Žarnov. Rodiče náramně plakali a raději by ji poručili Pánubohu. Než co dělat. Umluvili jsme, že budeme po ní pást, kam chodí, kde spí, abychom ji ukrotili [...] Jednou v noci stál jsem na čekání, na stráni nad Starým bělidlem; měsíc svítil jako ve dne. Tu vidím vycházet Viktorku z lesa. Když jde, nese ruce pod prsami přes sebe položené, hlavu kředu schýlenou, a běží tak lehce, až člověku se zdá, země že se nedotýká. To utíkala také tak z lesa a zrovna k splavu. Já ji vidíval již tenkrátě začasto u vody sedět anebo na stráni pod tím velikým dubem, a tudy jsem si toho hned nevšimnul. Ale když jsem dobře přihlídl, vidím, že cosi do vody zahazuje, a slyším ji tak divoce zasmát se, až mi vlasy se zježily. Pes můj začal hrozně výt. Já se tenkrátě hrůzou trásl.“<sup>8</sup> Šílenství je tu ukázáno – podle Foucaulta – jako nemoc a šílená je prezentována takřka jako nadpřirozená bytost, bytost z jiného světa (přizračná hrůza a štěkání psa). *Babička* je dedikována Eleonoře, hraběnce z Kounic, podporovatelce národa a samotné

spisovatelky, motto je převzato z Gutzkowovy básně *Rytíři ducha* (Karl Gutzkow, 1811–1878, Ritter vom Geiste, 9 sv. 1850–1851), v níž je zdůrazněna ctnost chudoby („Daraus siehst du, daß die Armen/ nicht ganz elend sind, wie wir uns denken;/ sie haben wirklich mehr Paradies,/ als wir uns einbilden und selbst besitzen!“). Šilenství a chudoba jdou ruku v ruce: chudoba implikuje prostotu, naivitu a slabost, bezbrannost před údery světa; v pozdějších dílech jiných autorů je podivinství a šilenství viděno jako důsledek sociálních poměrů.

Současně s chápáním podivinství a šilenství jako plodů sociálního systému – gründerského kapitalismu – šla však ruku v ruce psychologická introspekce. Prozaik venkovských scénérií Karel Václav Rais (1859–1926) se od povídek a novel, v nichž líčí trápení „malého českého člověka“, například *Vnouče* (1893), *Skleník* (1895), *Poslední radosti* (1894), *Nermuť* (1903) nebo dojemně hrdá *Z vlasářských pamětí* (1885), dostává k extrémnímu činu na pokraji šilenství v *Kalibově zločinu* (1892), který je běžně pokládán za příklad českého naturalismu. Šilenství propukne jako vzpoura proti osudu; jeho poznáním člověk prohlédne a zděsí se hrůz a nesnesitelnosti, které život přináší; to ho v daném případě vede až k vraždě: „Vypouklé oči Vojtovy zatěkaly z vojáka na ni – Páž, dosud vzepjatá, mžikem švihla ještě výš, a silná, prudká praskavá rána padla Karle do temene. Svalila se rázem. Motyka mu vyletěla z ruky. Zaťaté ruce maje skleslé, chroptě, vyjevenýma očima upřeně hleděl na padlou. Neviděl, že voják, hodiv hošíčka na postel, chytil šavli, čepici i plášť a utíkal ze světnice, neslyšel, že Broučková na návis jekotně svolává lidi. Vtom se na Karlině skrání objevila tmavá stružka, jež zvolna stékala do líce. Pustem ve Vojtově hlavě prokmitl svit myšlenky: Já ji zabil – Kadličku jsem zabil! Hrůza jím zalomcovala. Vyjeveně hleděl na dveře a hned zas k zemi. Svezl se na kolena a paže se mu natáhly k ženině hlavě.“<sup>9</sup> Podivinství a šilenství se stává sociálně psychologickou kategorií u Terézy Novákové (1853–1912), zejména v románech *Jiří Šmatlán* (1906) a *Drašar* (1910), **Antala Staška** (vl. jm. Antonín Zeman, 1843–1931) v povídkovém cyklu *Blouznivci našich hor* (1892), v románech *V temných vírech* (1900) a *Přelud* (1918), **Josefa Karla Šlejhara** (1864–1914) v povídce *Kuře melancholik* (1889), dušezpytné studii osiřelého dítěte, u **Josefa Uhra** (1880–1908) zvaného „moravský Gorkij“, který v knize *Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza* (1906) nakreslil portréty „moravských bosáků“, **Rudolfa Těsnohlídka** (1882–1928) v románu *Kolonia Kutejsk* (1922) a zejména **Josefa Merhauta** (1869–1907) v povídkách *Had a jiné povídky* (1892) a *Černá pole* (1896). Právě u J. Merhauta se nejorganičtěji popisuje spojení sociálního a psychologického aspektu krajních duševních stavů. Za působení Zolova naturalismu chápe Merhaut realitu jako pevně danou a boj proti ní za předem prohraný.<sup>10</sup> Merhautovy postavy se všechny potácejí v extrémních životních polohách, na pokraji zhroucení nebo zešílení. Malí lidé z Brna a okolí jsou usmýkáni k smrti necitelností společnosti a determinovanou sociální realitou, například v povídkách *Krvavý chléb* (1890), *Kůň* (1890), připomínající Raskolnikovův sen o ubijené kobylce ze *Zločinu a trestu*, *Had* (1892) nebo *Tra-*

*gédie malého člověka* (1897). Právě tato posledně jmenovaná povídka končí pohnutím myslí a oběšením v neřešitelném sociálním tlaku: „Tak divně se zabělalo náhle v jeho hlavě, jako by v noci byl vyšel ven (jaká dávná podivná vzpomínka!) a po dlouhých deštích objevil na obzoru černé oblohy slaboučký proužek světla, který sliboval čistý den, slunce a pohodu ku polní práci. Ještě v myšlénkách se mu zaleskly před očima lány jeho polí [...] Několikrát zapotácel se tmou, udeřil hlavou do zdi, padl na zem, válel se v jejím prachu a oběma rukama si mačkal zadní část lebky, ve které cítil trnutí a borcení svého rozumu...“<sup>11</sup>

Jiný charakter mají motivy šílenství u představitele generace Máje **Jakuba Arbese** (1840–1914) v jeho tzv. romanetech (termín Jana Nerudy), tj. romantických, na tajuplném syžetě založených novelách, například *Đábel na skřipci* (1860), *Svatý Xaverius* (1873), *Sivooký démon* (1873), *Ukřižovaná* (1876), *Newtonův mozek* (1877) aj. Romaneto *Svatý Xaverius* je uvedeno citací o veškeré nicotě snažení a z Bakuninovy přednášky k ruské mládeži z roku 1869 o staré vědě, která musí zhynout, a o nové vědě, která bude „nová, rozumná a živá“. Vznik nového pohledu na svět je u Arbese dán mimořádným duševním vypětím až přepětím: „Bylo mi jako člověku, u něhož počínají se jeviti symptomy šílenosti. Nevím už ani, jak se to stalo, avšak pamatuju se zcela dobře, že znenadání octnul se v mé ruce otevřený kapesní nůž a že mžiknutím oka letěl po svatém Xaveriovi na obraz...“<sup>12</sup> Zásadní duševní proměna potkává i hrdinu romaneta *Ukřižovaná*: „Mýlíme se všickni, kdož pokládáme se za bytosti vyšší, za tvory nezávislé, kteří mohou konání své řídit dle vlastní vůle. Nikoli! Nejsme a nebyli jsme takovými nikdy. Jsmeť závislími na tisícerych okolnostech, řízených tajuplnými, ale bezohlednými silami přírodními. Týž paprsek slunce, bez něhož bys nemohla obdivovati se krásám přírody, – oslňuje a oslepuje; týž vzduch, který jest ti tak potřeben, že bys bez něho v několika okamžicích zahynula, – otravuje; táž tajemná moc, která z kapky vody tvoří křišťálky sněhové, – usmrcuje [...] V pýše své domníváme se býti stvořeni k věcem neobyčejným, k životu věčnému, – a – přece víme, že život náš je jako pohozená jiskřička; buď vzplane, nebo jen doutná; ale vždy dříve nebo později povlovně hasne, až uhasne navždy. Chmurný názor v svět, jak se jeví v těchto několika řádkách, a události, o nichž jsem byl právě vypravoval, nezůstaly na mne bez vlivu. Vrátil jsem se sice opět k dřívějším studiím, která mi byla přítelovou knihovnou valně usnadněna, ale ztrativ v příteli protiváhu ke své povaze, stal jsem se vbrzku zas ostýchavým, bázlivým a skoro ke všemu netečným samotářem.“<sup>13</sup> *Newtonův mozek*, uvedený proslulým citátem z *Hamleta* („Jsout' věci na nebi a na zemi, / o kterých moudrost naše nemá zdání“), končí také výrazným zásahem do duševního života hlavní postavy, oťfeseš a pak trvalými myšlenkami, které se i po letech neodbytně vracejí.<sup>14</sup>

O rok mladší autor, lumírovec **Julius Zeyer** (1841–1901), byl inspirován přímo ruskou literaturou a postavami ruských femmes fatales: ruské prostředí ho zaujalo již v historickém románu *Ondřej Černyšev* (1876). Pozdní prozaická díla *Jan Maria Plojhar* (1891) a zejména *Dům u tonoucí hvězdy* (1897) ukázaly lid-

skou osobnost v obrovském duševním napětí na pokraji šílenství. Naopak v prózách českého naturalisty par excellence Karla Matěje Čapka Choda (1860–1927) vznikají stavy podivinství v důsledku sociálně psychologických faktorů, jimž lidský rozum není s to vzdorovat. Čapek Chod začal arbesovským románektem (*Nejzápadnější Slovan*, 1893), které po třech kapitolkách (romantické, realistické a naturalistické) končí v tragické všednosti. V románu *Kašpar Lén mstitel* (1908) líčí vnitřní přetlak, který nutí člověka vraždit, v *Turbině* (1916) a *Antonínu Vondřejcovi* (1917–1918), v nichž vychází jako vždy z vynikající znalosti pražského prostředí, vidí svět jako nesmyslné groteskní divadlo. Pouze v románu *Jindrové* (1921) se snaží dojít k pozitivní hodnotě a morální opoře.

Je pozoruhodné, že Karel Čapek (1896–1938) pokračuje v jistém smyslu – byť polemicky – v některých motivech svého takřka jmenovce: na *Nejzápadnějšího Slovana* jako by odpovídal románovou trilogií z 30. let, zejména *Obyčejným životem*. Jaký byl vůbec dotek Karla Čapka a šílenství? Otázka, které zní v této souvislosti podivně. K. Čapek patřil ke generaci české inteligence, která už mohla vycházet z úspěšných výsledků národního obrození a hledat podněty zejména mimo tradiční německý okruh, i když sám Čapek studoval v zimním semestru 1910–1911 na filozofické fakultě Univerzity Friedricha Wilhelma v Berlíně (a v létě pak na Sorbonně). Na jedné straně francouzská literatura, jejíž moderní větve zprostředkoval českému čtenáři a zejména přicházející básnické generaci, na druhé straně americký pragmatismus a tzv. ruské téma byly ony okruhy, jimiž v českém prostředí kompenzoval působení německé filozofie a literatury. *Francouzská poezie nové doby* vznikala z větší části v roce 1916 uprostřed války. V roce 1910 rozebírá Čapek v semináři u Arna Nováka grotesku v moderní německé literatuře, v letech 1911–1912 píše u Arnošta Krause práci o Faustovi (text se nezachoval) a konečně v roce 1914 čte v semináři prof. Krejčího práci o pragmatismu a souběžně píše studii *Poměr estetiky a dějin umění*, která vyústila v disertaci z r. 1915 *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*. Seminární práce o pragmatismu vyšla poprvé pod názvem *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* v roce 1918 u Topiče jako 34. svazek řady populárně naučné četby *Duch a svět*, podruhé v roce 1925. Groteska, Faust, harmonie krásna, pragmatismus a překládání francouzské moderny – někde v tomto kadlubu se rodí „prokleté otázky“, na něž Čapek odpovídal testováním francouzské moderny, ruského extrémismu a anglosaské praktičnosti a odpověděl opuštěním poezie a svárem plurality s monocentrismem. Americký pragmatismus a ruský maximalismus a extrémismus nepřestávají v jeho dílech žít a dokonce se stávají nosníky, na nichž jeho tvorba spočívá.<sup>15</sup>

V práci o pragmatismu, který sleduje od prvního podnětu Charlese Peirce z roku 1878 až k zralým pracím Williama Jamese (1842–1910; *Základy psychologie*, 1890; *Vůle věřit*, 1897) a Johna Deweye (1859–1952; *Psychologie*, 1896, *Studie z logické teorie*, 1903; *Jak myslíme*, 1920), Čapek ukazuje jako klíčový spor mezi empirismem a racionalismem. Přesně v roce vydání Čapkovy seminární

práce vychází v USA nový spis Johna Deweye *Reconstruction in Philosophy*, česky pak roku 1929 pod názvem *Rekonstrukce ve filosofii*. Dewey v návaznosti na utilitarismus Jeremyho Benthama a jeho „greatest happiness principle“ vychází z konstatace krize moderního člověka a světa, která spočívá v převaze nabývacích pudů na úkor tvořivých.<sup>16</sup> Utilitarismus je Deweyovi blízký, ale odmítá jeho jednoznačnost, jednosměrnost, jeden cíl, což už prý neodpovídá různotvarosti moderního světa.<sup>17</sup> Jakým Čapkovým potřebám vycházela teorie pragmatismu vlastně vstříc? Je to strach z propasti, kterou před lidstvem otvírá moderní relativismus v přírodních vědách a moderní literatuře: ona nejistota, v níž člověk nenachází zachytný bod a upadá do šílenství. Explicitně to vykládá v 9. kapitole před tzv. Paterem dodatků, jimiž byla práce později doplněna: „Naivní radost z práce a úspěchu, zdravé praktické spoléhání na činný život zajisté nemá zapotřebí takové filosofie; nejsou to snad zrovna úpadek a tíseň praxe, jež vyvolaly tuto filosofii?“<sup>18</sup> Zde se již začíná dotýkat čtveřice pojmů, které z Čapkova díla vyčnívají: individualismu, kolektivismu, totality a plurality. Krize společnosti, věd a umění, jak se projevila v období „konce století“, otevřela před Čapkem řadu nových cest: moderní poezii, relativistickou filosofii, ale také „prokleté otázky“ ruské literatury ženoucí na sám pokraj rozumu.

A. Matuška v dosud v mnohém nepřekonané knize o Čapkovi *Člověk proti zkáze* (čes. 1963) poukazuje na složitou strukturu uměleckých jevů: přitom se právě on (spolu se S. Nikolským a O. Malevičem) zmiňuje o „ruském tématu“. Zatímco vlivné linie německého myšlení směřovaly k racionálnímu uchopení velkých systémů, podstatnou ruskou tradicí bylo transcendentní pojetí vztahu člověka a kosmu; na jedné straně uzavírání systému a hledání určujícího činitele, spojujícího článku (apriorní nebo absolutní idea), na straně druhé rozevírání systému, jeho destrukce, směřování na pokraj ratia, k propasti (frekvence tohoto slova v ruské literatuře je mimo diskusi), k šílenství. V souvislosti s tématem *Čapek a ruská literatura* se tradičně uvádějí L. Tolstoj, F. Dostojevskij, A. Čechov, L. Andrejev a M. Gorkij a ovšem stať *Literární poznámky o lidskosti* (1911), kde se přímo píše o Dostojevském. *Boží muka* (1917) a *Trapné povídky* (1921) jsou poměrně raným uměleckým svárem mezi racionalitou, absolutní pravdou a relativními pravdami (*Šlépěje, Elegie, Hora* – připomínající Wellsova *Neviditelného* –, *Čekárna, Nápis; Uražený, Na zámku, Tři*). Nedosažení rovnováhy vyjadřuje vysoká frekvence slůvka „tedy“ („вдруг“ u Dostojevského): vidí tedy svět jako nehotovou, polyfonní strukturu (ostatně A. Novák mluví o *Obyčejném životě* jako o „románu mnohohlasém“<sup>19</sup>). Zatímco Dostojevskij proniká skrze nejistotu a šílenství k novému světu, K. Čapek tuto mnohost svádí do jediného bodu tím, že ukazuje na jednoduchost, ano, až děsivou jednoduchost principu, jímž se řídí úzkost vzbuzující mnohotvárnost člověka a světa (například povídky *Ukradený spis 139–VIII, odd. C, Básník* a dalších z *Povídek z jedné kapsy* a *Povídek z druhé kapsy*, 1929). Jednoduchý, polidštěný princip má však za sebou vždy něco z iracionality, která se naplno rozevírá v povídce *Sbirka známek*, jenž představuje



ideový a tvarový předstupeň trilogie: totiž v tématu životní dráhy a životních variant. Téma „šilených“ životních variant se pak otvírá v *Hordubalovi* (1933), *Povětroni* (1934) a zejména v *Obyčejném životě* (1934), kde kontrast mezi životem na tiché železniční stanici a potenciálními možnostmi (básník, bohém) ústí až v úvahu o tom, že člověk se už biologicky rodí jako mnohost. Právě o tom napsal A. Matuška, že tu slyší „vábení nirvány“. Polyvariantnost života je tu vystižena (stejně ale jinak než v *Anně Kareninové*) obrazem železnice, který má vztlakovou sílu symbolu (Z. Mathauser<sup>21</sup>): uzavřený, ale otvírající se prostor železniční stanice, křižovatka, výhybka. Kladení extrémních otázek až na pokraji rozumu a šílenství bylo Čapkovi vlastní; jeho díla jsou často uměleckou odpovědí na tyto otázky: nesmrtelnosti (*Věc Makropulos*), zničení světa (*Krakatit*, *Válka s mloky*), nejistoty poznání (*Povětroň*). Šílené otázky na pokraji schopností ratia jsou řešeny jako matematický příklad s otevřeným koncem. Čapek se jako velcí Rusové dotýká osudových problémů, ale s obavami se zastavuje a vrací se jiným směrem, svínuje se, hroznivé věci zlidštuje, antropomorfizuje. Snad je právě v Čapkově díle, moderním, světovém a přitom velmi českém, v kostce koncentrován problém kategorie šílenství v české literatuře: jeho lákavost a přitažlivost; touha dotknout se neznáma a sáhnout si do propasti jde ruku v ruce se strachem a obrannými mechanismy rozumu.<sup>22</sup>

Na závěr uvádíme ještě jeden příklad vyrovnávání české literatury s kategorií šílenství: román Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka* (1983). Vrací se tak v jiné podobě a jiných kulisách *Mýtus o věčném návratu* M. Eliadeho: šílenství, tedy kosmický chaos, je uzavřeno do klece dějinných cyklů a reflektujících zrcadel v přízračném období konce století, jímž Fuks průhledně narážel na konec našeho století a tisíciletí.<sup>23</sup> Nedostatek maximalismu, extrémů, karteziánský svět je české literatuře – na rozdíl od ruské – bližší. Výjimky, například dílo Ladislava Klímy (1878–1928), potvrzují pravidlo. I předstírané šílenství Švejkovo u Jaroslava Haška nebo „šílení“ pábitelů Bohumila Hrabala (např. *Perlička na dně*, 1963, *Pábitelé*, 1964, *Postřižiny*, 1976, a řada dalších) vytvářejí vlastní, pevný svět, aniž by chtěly narušovat svět, v němž žijí ostatní, aniž by chtěly zcela uniknout ze světa racionálních modelů, které lžou, ale také pomáhají přežít.<sup>24</sup>