

Pospíšil, Ivo

## Žánrová funkce motivů šílenství

In: Pospíšil, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1995, pp. 27-35

ISBN 8021010835

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122676>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## V. Žánrová funkce motivů šílenství

Enklávní povaha Ruska konzervujícího středověk Evropy před reformací a zachycujícího i novou Evropu, se projevila v enklávním charakteru ruské kultury, jež spojovala cizí podněty s autochtonním vývojem vyrůstajícím především z ústní tvorby. Slovo jako součást magie v rovině ezoterické i exoterické iniciovalo střetávání pólů a protipólů, osudových antinomií. Navíc k tomu ještě přistupuje jev, kterému jinde pracovně říkáme „prae–post efekt“, tedy schopnost ruské literatury fungovat současně jako nedotažená, neukončená a nedokonalá podoba cizího vzoru („prae“) i jako jeho poststadium, tedy jako destruovaná a inovovaná podoba přejímaného modelu (Vojna a mír jako „neromán“). Slovo v ruské literatuře jako „enkláva v enklávě“ mělo především ochrannou úlohu. Ta se projevovala v budování obranného mechanismu proti různým tlakům, které doléhaly na říši, národ a jedince. Střet staroruského a novoruského, evropeizovaného pojetí šílenství prochází celým 19. stoletím. Objevuje se tu v těchto podobách:

1. Jako destrukce racionality, rozumové a mravní uspořádanosti světa pod existenciálním úderem – má za následek dezintegraci lidské osobnosti, která v šílenství nachází duchovní azyl, únik z nesnesitelného světa. Takto lze chápat například šílenství Evžena v Měděném jezdcí nebo Marie Kočubejové v Poltavě.
2. Jako sociálně etická substitute, např. v Gogolových Bláznových zápiscích, v nichž šílenství a schizoidnost hlavní postavy pomáhají překročit společenské bariéry; podobně motiv dvojníka u F. M. Dostojevského.
3. Jako vnucená, kompromitující společenská úloha, např. v Gribojedovově hořké komedii Hoře z rozumu.

Tyto funkce budeme poněkud atypicky ilustrovat nikoli na Gogolovi a Dostojevském či Garšinovi, ale na Puškinovi, Pogorelském a Leskovovi. Snad z nich vystoupí do popředí jejich typ, identita i kontrastnost a jejich žánrová funkce.

Dílem A. S. Puškina procházejí motivy šílenství jako červená nit. Řada otřesů a zděděná senzitivnost způsobily, že básník neustále hledal duševní rovnováhu: nepochybně to byl rok 1812, ještě více však tzv. jižní vyhnanství a povstání děkabristů, sňatek a život na carském dvoře mezi mlýnskými kameny intrik. Celý život směřuje Puškin od povrchního neklidu k hloubkové zakotvenosti a harmonii: i jeho pojetí lásky se proměňuje od mladistvé prudkosti k zdrženlivé cudnosti, která předchází hlubinné, všespalující vášni. Puškin vyjádřil, jak známo, svůj úděl ve verších z roku 1830 takto: chci žít, abych myslil a trpěl. Rozum přináší hoře, myšlení bolí, ale právě ono – spolu s nezbytným utrpením – je pravým posláním tvůrčího člověka. Když bylo Puškinovi povoleno odjet na rodové panství Michajlovskoje (1824), nebylo jasné, jak si zvykne na samotu a izolaci. P. Vjazemskij napsal, že měl tehdy obavy, aby Puškin nezešlel nebo nepropadl pití. Rozpor

mezi přijetím okolního makrosvěta a mikrosvěta a hrdostí, vznešeností básníka byl jedním z jeho největších traumat: dosíci slávy nyní, stačit tempu doby, přizpůsobit se veřejnému mínění a všelikým konjunkturálním módám, nebo zůstat na svém, setrvat ve svém elitním postavení. Podle dobových svědectví byl Puškin vždy náladový, euforie a tvořivá plodnost a síla se střídaly se smutkem a hlubokými depresemi. Svou samostatnost projevil jak ve vztahu k přátelům děkabristům, k carovi, tak například k novým jevům světového dění, když se v recenzi na Paměti Johna Tannera z aristokratického hlediska kriticky vyjádřil o tehdejší americké demokracii jako o „tyranii většiny“.<sup>1</sup> Hledání vnější a vnitřní rovnováhy se projevuje stále – od Ruslana a Ludmily po báseň *Отрывок* z podzimu 1835, která byla publikována až post mortem básníka.

Šílenství je u Puškina spjato přímo s tvorbou, oním božským šílenstvím, které člověka vytrhává z tohoto světa. V epilogu *Руслан и Людмила*, (1820) kde básník reaguje na realitu svého vypovězení, čteme:

Я пел – и забывал обиды  
Слепого счастья и врагов  
Измены ветреной Дориды  
И сплетни шумные глупцов.  
На крыльях вымысла носимый,  
Ум улетал за край зеленый...<sup>2</sup>

Až básnická povídka *Цыганы* (1824) rozvíjí téma vnitřního rozvratu: jako pramen lidského utrpení a zhroucení je tu ukázána racionalistická civilizace vytvářející společenský řád a zákony: rozpor mezi chaosem v realitě a řádem v myšlení způsobuje lidské utrpení a rozvrat osobnosti. Společenství moldavských cikánů nezná zákonů, všemu nechává volný průběh, a proto netrestá: Aleko je i po dvojnásobné vraždě propuštěn. Závěr poémy, dokládající snad i fakt Puškinova pobytu mezi cikány, však již směřuje jinam: také ve volném společenství existuje tento spor, neboť zdrojem utrpení není řád či chaos přírody a společnosti, ale osudovost lidských vášní („И всюду страсти роковые/ И от судеб защиты нет“). Jemně naznačený motiv božského šílenství v *Русланови* a *Людмиле* je tu podstatně rozvinut: Alekovo zhroucení a duševní pomatenost, v níž vraždí, jsou prezentovány také jeho fyzickým stavem: slábnou mu nohy, chvějí se rty a kolena – mučivá racionální analýza konfrontující lidské hodnoty a představy s realitou je pramenem dezintegrace osobnosti. Kolem poémy *Цыганы* se kdysi vedly diskuse o její romantičnosti či realističnosti: nefekl bych, že tato báseň je realistická; motivy duševního traumatu však mají žánrotvornou funkci: romantická poéma invertuje, obrací se jakoby ve svůj protiklad.<sup>3</sup> Jednoduché schéma zkažené civilizace a nezkažené přírody se komplikuje důrazem na vášně (vnitřní prožívání), které platí všude, a na věčný a marný boj o harmonizaci lidského nitra. Již zde má motiv ztráty duševní rovnováhy zjevně funkci žánrové křížovanky.

A. S. Puškin se bál ztráty rozumu, i když nepřestával vidět již zmíněný očistný a ochranný význam šílenství. V básni *Nedej mi, bože, zešileť* (1833) ukazuje, že hrozné není ani tak vlastní zešilení, které může být často vysvobozením z mučivých stavů rozumu, ale to, co pak člověka čeká od krutého okolí. Určitou psychickou labilitu (všimněme si i mimořádné citlivosti básníka na změny ročních období a kultu tvořivého podzimu) vyrovnával v samotné tvorbě. P. A. Vjazemskij k tomu uvádí: „Unášený a často vzrušovaný životními drobnostmi a ještě více vnitřními pohyby tvůrčích sil, které ještě nedosáhly kýžené rovnováhy, mohl se poutat k cíli nebo se odklánět od mety, kterou měl vždy na paměti a k níž se stále po přechodném blouzení vracel. Ale v něm, hluboko v něm se tajila ochranná a spásná mravní síla [...] Byla to láska k práci, potřeba práce, nepotlačitelná potřeba vyjádřit se tvůrčím způsobem, dostat ze sebe citění, obrazy a zážitky, které se mu z prsou draly na boží svět a odívaly se do zvuků, barev a slov okouzlujících a poučných. Práce byla pro něho chrámem, lázní, v níž se léčily rány, kde se ve zdraví a svěžest proměnila bezmoc a zoufalství a kde se obnovovaly rozložené síly.“<sup>4</sup>

Z poémy *Dům v Kolomně* (Домик в Коломне, 1830) se nejvíce zdůrazňuje metatextová a technologická rovina, případně parodičnost: podstatnou část básně tvoří – jak známo – výklady o veršování, o přechodu k oktávě a pětistopému jambu, o užívání slovesných rýmů a střídání ženských a mužských zakončení. Smysl krátké nonsense historky o najaté kuchařce, z níž se vyklube muž přistižený stařenkou při holení, tkví však více v obraze domku snad evokujícím klid a řád a s ním i smutek při pohledu na dnešní patrový dům, na nějž se básník dívá úkosem. Kdyby to všechno vzplálo, byl by mi oheň milý, říká, a dodává:

Странным сном  
Бывает сердце полно; много вздору  
Приходит нам на ум, когда бредем  
Одни или с товарищем вдвоем.

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи свою,  
Кто в сердце усыпляет или давит  
Мгновенно прошипевшую змию;  
Но кто болтлив, того молва прославит  
Вмиг извергом...<sup>5</sup>

V lidské psychice se odehrávají tajemné pochody, které se musí držet pod kontrolou; jsou demonstrovány emblémem hada jako pokušení vnitřního rozvratu. Na jedné straně je Puškin lákán touto „říší zapomnění“, na druhé straně se jí brání: poematický tvar se přímo nebo potenciální přítomností tohoto motivu vnitřně proměňuje, sémantický důraz se z romantických opozic přesouvá jinam. V *Cikánech* se vytváří invertovaný model romantické poémy, v níž se stírá romantická antinomie příroda – civilizace, v *Domku v Kolomně* se burleskní poéma posouvá k nezbadatelnému lidskému nitru, k záhadám psychiky, jimiž se Puškin později

zabýval v próze. Skrytě či otevřeně deklarovaný motiv šílenství nebo možnost ztráty rozumu a rozkladu osobnosti neproměňuje tedy žánr jako celek, ale restrukturuje jeho složky, posouvá je na hranice jiných útvarů: tragédie a prózy. Přesněji řečeno: motivy šílenství dodávají dílu další žánrový rozměr. Za romantickou kostrou Cikánů prosvítají obrysy psychologické tragédie, za burleskou Domku v Kolomně vyprávěnka o záhadách lidské psychy. Vzniká tak jakési žánrové zdvojení, žánrová ambivalence: posunem žánrových složek se vytváří dvojí vrstva; za původním schématem se objevuje další.

*Poltava* (Полтава, 1829) obsahuje dvojí polemiku: s Byronovým pojetím Mazepy, které je připomenuto v mottu, a s ódickou oslavou Petrova historického vítězství. V historickém tlaku, v souboji dvou individualit se rozpadá další lidská bytost – Marija Kočubejová. Z žánrového pohledu se tragédie romantického hrdiny Mazepy, jak ho ukazuje Byron, mění v historickou báseň o velikosti Petrova vítězství, za níž však opět prosvítá životní tragédie „malého člověka“ v soukollí dějin (výpravná báseň se mění v báseň dramatickou). Byronovo romantické schéma je restrukturowáno nejprve v historický zpěv a pak v psychologický portrét. V *Měděném jezdcí* (1833, publ. 1837) se óda na město a jeho zakladatele mění v tragédii, která obsahuje i rysy grotesky a absurdna: je známo, že součástí poémy byly původně dvě epizody – první groteskně anekdotická se senátorem hrabětem Tolstým, druhá absurdně tragická o strážném, kterého během povodně zapomněli odvolat ze služby. Skepse, která v duchu starozákonního Kazatele napliňovala Puškinovy úvahy o rozumu a překročitelnosti jeho hranic, se prolamuje do pocitu absurdity lidského bytí:

Иль вся наша и жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?<sup>6</sup>

Znamením duševní trýzně a pokušení rozkladu je had, znakem ztráty rozumu, zešílení je nepřičetný smích: divoce se směje Marija Kočubejová i zešílejší Evžen:

Он остановился.  
Пошел назад и воротился.  
Глядит...идет...еще глядит.  
Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива, были здесь ворота,—  
Снесло их, видно.  
Где же дом?  
И, полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом,  
Толкует громко сам с собою —  
И вдруг, ударя в лоб рукою,  
Захотел.<sup>7</sup>

Údělem člověka je myslet, tedy vnášet do chaosu světa řád a trpět z nesouladu myšlení a reality. Puškinovy postavy zešílí, neboť prožívají tragické odcizení sebe

a světa: příroda, města a lidé pod jiným zorným úhlem (záplava, boj o moc) již nejsou tím, za co byly považovány – hroutí se dosavadní relativní soulad řádu myšlení! a reality.

Také Puškinova dramatická díla ukazují již výběrem tématu dominantnost sporu řádu a chaosu, strachu ze ztráty rozumu a šílenství. Ve *Scéně z Fausta* (Сцена из Фауста, 1826) je vybrána debata Fausta a Mefistofela, v níž se konstatuje krize rozumu a vědění v duchu Kazatele. V *Skoupém rytíři* (Скупой рыцарь, 1830), který je prezentován jako překlad fiktivního anglického originálu (snad i z osobních, rodinných důvodů), je ukázána hrůznost doby a přizračnost lidských povah („Ужасный век, ужасны сердца“<sup>8</sup>). V *Mozartovi a Salierim* (Моцарт и Сальери, 1830) dominuje problém tvorby a zla, možnost existence „zlého génia“.<sup>9</sup>

Neuspokojení rozumem a věděním, labilita racionality, temná místa v lidském nitru, hadi pokušení a překračování hranic rozumu do říše šílenství prochází *Kamenným hostem* (Каменный гость, 1830, publ. 1839) a především *Hodokvaselem v době moru* (Пир во время чумы, 1830), dílem, které vzniklo ze střední části 4. scény dramatu anglického romantika Johna Wilsona (1789–1854) *The City of the Plague*. Charakteristické je, že Puškin vybral z tohoto dramatu jako klíčové právě místo, kde se předvádí ztráta rozumu. Lidé se v kruté situaci vševládné epidemie, tváří v tvář smrti nebojí a nepláčou, ale radují; realita je tak nenesitelná, že rozum neudrží integritu lidské bytosti a člověk se osvobozuje přechodem jakoby do jiného světa, kde platí jiné zákony a jiná etiketa.

Ve většině Puškinových děl tedy nejde ani tak o náhlé zešílení, jako v případě Mariji Kočubejové nebo Evžena, ale o postupné, pozvolné „roztváření“ rozumu, který pod tlakem reality a „hada“ v duši prohrává souboj o vytvoření lidského řádu v cizorodém kosmu, přírodě a společnosti. Člověk jako by se ocitl v nepřátelském obležení: může se přizpůsobit nebo může si vytvořit iluzi, že svět se přizpůsobil jemu, ale ve zlomových okamžicích se před ním znovu otvírá propast neporozumění a lhostejnosti; člověk jako by ani nebyl uzpůsoben v tomto světě – jako ve svém dočasném a náhodném působišti – žít. Únik do šílenství je vlastně přiznáním neschopnosti tvarovat mezi sebou a světem rovnováhu ovládanou racionálními kategoriemi. V *Rusalce* (Русалка, 1832) se dívka svedená knížetem, který ji pak opouští, utopí a promění se spolu se svým dítětem ve vodní bytost; její otec mlynář tvrdí, že se proměnil v havrana: jestliže za předchůdce Kafkovy Proměny bývá někdy pokládán Gogol, zde zřetelně vidíme, že tato transformace probíhá jako proměna folklórních motivů již u Puškina. Znovu se však vrací zpětná vazba rozumu: šílenství je stav horší smrti, neboť se v něm člověk vlastně rovná jakoby bytosti nižšího řádu a vzdává tím svůj lidský úděl, to, k čemu je svým zrozením odsouzen, svou pravou existenci, totiž myšlení a utrpení:

И этому все я виною! Страшно  
Ума лишиться. Легче умереть.  
На мертвеца глядим мы с уважением,

Творим о нем молитвы. Смерть ровняет  
С ним каждого. Но человек, лишенный  
Ума, становится не человеком.  
Напрасно речь ему дана, не правит  
Словами он, в нем брата своего  
Зверь узнает, он людям в посмеяньё  
Над ним всяк волен, бог его не судит.<sup>10</sup>

V posledním verši se nám znovu připomíná, že šílenec se svým stavem vlastně vymaňuje z celého řádu: ocitnout se mimo řád je strašné, současně se tím však lze vyhnout mukám tohoto řádu.

Puškinova dramatická díla, zejména tzv. malé tragédie, bývají často posuzována jako studie vlastností: lakomství, závisti, lásky; z našeho pohledu se však ocitají ve vyšším sémantickém celku. Kladou otázku po schopnosti člověka žít v tomto světě a udržet si rozumem osobnostní integritu: všechny příběhy jsou zkoušky lidského rozumu, při nichž ratio neobstojí, rozumové hodnoty se rozkládají, člověk se ocitá v jiné rovině, uniká ze své determinované existence. Tím však zároveň dosahuje absolutní svobody, již nelze dosáhnout v tenatech rozumu. V aspektu žánrové funkce motivů šílenství jsou tyto útvary existenciálními dramaty, která vznikají jako transformace původně klasicistických exemplů o lidských vlastnostech. Motivy rozpadu rozumu a šílenství působí tedy u Puškina jako katalyzátor restrukturalizace původního žánru, z něhož se pozvolna tvoří nové žánrové podloží: z poémy invertovaná poéma (Цыганы), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (Домик в Коломне), historická óda k tragédii osobnosti (Полтава, Медный всадник), dramatická exempla se mění v existenciální tragédie (Сцена из Фауста, Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Каменный гость, Пир во время чумы), scénická pohádka v metafyzickou tragédii proměny lidské duše (Пусалка).

Zatímco v Puškinovi probíhá neustálý boj o zachování duševní rovnováhy a motivy šílenství ukazují, že v ní jsou rozsáhlé trhliny posunující žánr na pomezí nových slovesných struktur, Puškinův takřka současník Antonij Pogorelskij (1787–1836), vlastním jménem Alexej Perovskij (pseudonym je podle jeho sídla – ukrajinských Pogorelců, kde žil od roku 1822) řeší toto dilema dobrovolným rozpadem lidské bytosti na dvě části, které spolu debatují a snaží se tím dosáhnout vzájemného vyrovnání.

Perovskij–Pogorelskij byl nemanželským synem hraběte Alexeje Razumovského. Dětství prožil v přepychu, dostal i šlechtictví a příjmení Perovskij podle panství Perovo u Moskvy. Absolvoval Moskevskou univerzitu, pracoval pak ve státních službách, roku 1822 po otcově smrti odešel do výslužby a uzavřel se na svém statku v ukrajinských Pogorelcích, kde se oddával studiu a zálibám. Zde také vzniká podstatná část jeho literárního díla, kterým byl značně zaujat sám Puškin. Dílo, které máme na mysli, jsou *Večery s panem Dvojnikiem* (Двойник, или Мои вечера в Малороссии, 1828), i když Pogorelskij zanechal i další prózy,

např. pohádku pro děti (*Чарная курица, или Подземные жители*, 1829) a román *Klášteří schovanka* (*Монастырка*, 1831–1833).<sup>11</sup> Podivínský Antonij Pogorelskij, horečně měnící služební posty, jednou hledající léčivou samotou, podruhé se nořící do společenského ruchu, vychází ze skeptického pohledu Kazatele, ze skepse, která je blízká i Puškinovi: „Časem tě vlastní zkušenost poučí, že nezkalené štěstí není údělem našeho pozemského žití a že ať se štěstěna na tebe usměje sebevic – což ti z celého srdce přeji – přece jen tě nedovede až tam, kam bude dychtit tvá touha.“<sup>12</sup> Dvojník, který se zjevuje, je důsledkem neukožené lidské touhy a snění. Pogorelskij se tu vyrovnává s E. T. A. Hoffmannem a postavou německého Doppelgängera (v letech 1813–1815 pobýval Pogorelskij–Perovskij jako pobočník generálního guvernéra saského království v Drážďanech, kde také poznal německou „romantiku“), pro něhož v Rusku de facto poprvé vymýšlí ruský ekvivalent: „V Německu, kde se podobné jevy vyskytují častěji, mají pro našince název Doppelgänger. Bylo by přirozeně možné přejmout ho do našeho jazyka a nepřišlo by vhod o nic méně než kterékoli jiné. Jestliže však vládne názor, že náš jazyk má už beztak nadbytek cizích slov, dovolím si vám nabídnout oslovení Dvojník.“<sup>13</sup> Dvojník je komentátorem výtvorů své předlohy: posuzuje jeho duchařskou novelu *Isidor a Aňuta*, sám vypráví historiky o zjevování mrtvých, o zhoubných následcích lidské představitosti, o oživených loutkách a homunkulech, v druhém dílu vysvětluje Antonijovi 15 stupňů inteligence a vlastností rozumu – výklad, který dnes fascinuje moderní psychology. Antonij pak čte svou proslulou novelu *Lafertovská perníkářka*, následuje pak povídka o člověku, kterého vychovávala opice. Dvojník odchází stejně náhle, jako se zjevil. Pomáhá klidnou racionální analýzou odpovědět na otázky Antonijova „já“, vyplňuje mezery, reaguje na jevy, které se pohybují za sférou rozumu, pomáhá obnovit ztracenou rovnováhu.

Schizoidnost, schizofrenie, rozštěp osobnosti neznamená zde její rozklad, ale počátek dialogu – Dvojník mizí poté, co se obnovila Antonijova nová rovnováha: model rozštěpené mysli vytváří **žánr besedy, volného dialogu**, který později najdeme u F. M. Dostojevského a v jiné podobě u I. S. Turgeněva, dříve však v *Ruských nocích* (*Русские ночи*, 1844) V. F. Odojevského, v nichž odpovídá i dělení kapitol na „večery“ či „noci“. U Odojevského však již nejde o schizoidnost mysli, ale o společensko–politické debaty s tajemnou postavou Fausta.

Dílo N. S. Leskova (1831–1895) jako by se motivům šílenství spíše vyhýbalo. Zachovala se Leskovova poznámka o tom, jak skoro ztratil rozum, když psal hrůzné scény *Lady Macbeth mcenského újezdu*. Od té doby tihl spíše k anekdotám, vyprávěnkám (skazům) a zklidnělým kronikovým řetězcům. Přesto však v jeho díle najdeme skrytý okruh tzv. dvojího šílenství (šílenství postavy vůči okolí a šílenství okolí vůči postavě), který vychází z Cervantesova *Dona Quijota de la Mancha* (1605–1615): takovým šílencem je protopop Tuberozov v kronice *Služebníci chrámu* (*Соборяне*, 1872). Podivínství a vykojení, o nichž jsme se zmínili na počátku, souvisí u Leskova s tzv. dvojím pojetím shandyismu odvozeným z díla Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandy-*



ho (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1760–1767*). V textu *Služebníků chrámu* najdeme o Sternovi a shandyismu celý odstavec: v poetice jeho extravaganci uznává, v morálce však nikoliv. Vykolejenosti a šílenství se Leskovovy postavy brání uzavřením v izolaci „ostrovanství“, ať již jde o líčení života menšiny petrohradských Němců na Vasiljevském ostrově (*Островитяне, 1866*) nebo šlechtických hnízd. Leskov vždy vyhledával „ostrovni entity“, které se lišily od okolního světa, žily svým vlastním životem. Svět raskolníků v *Zapečetěném andělovi* (*Запечатленный ангел, 1877*), izolovaný prostor „popovky“ v Stargorodě (*Соборяне, 1872*), oáza minulého času v „historických kronikách“ *Staré časy v Plodomasově* (*Старые годы в селе Плодомасове, 1869*) a *Soumrak knížecího rodu* (*Захудальний род, 1874*), zakletí ve vlastní životní dráze (*Очарованный странник, 1873*), ostrov absolutní etiky (*Инженеры бессребреники, 1887*). Právě v naposled jmenovaném díle *Nezištní inženýři* se šílenství rodí z deprese, kterou prožívá hlavní postava povídky poté, co zjistí, že vojenští nadřizení berou úplatky. Uzavře se do sebe, přestává komunikovat a nakonec při odvozu lodí na léčení se vrhá do vln Baltu. V povídce vystupuje také se sympatiemi vyličený Mikuláš I. Povídka–životní dráha, jakou *Nezištní inženýři* na počátku jsou, se motivem zakaleného rozumu a šílenství prolamuje do **povídkové tragédie** a podobenství neschopnosti člověka žít v tomto světě: to, co naznačoval Puškin, se tu plně realizuje v sebevražedném gestu, v gnostickém „odchodu od života“ a ve „vystoupení z dějin“.<sup>14</sup> N. S. Leskov jako „muž středu“ však i tu volí „zlatý“ kompromis: izolace, „ostrovanství“ a odchod od života mu nebrání pít se po okamžicích prozření, požehnaného prolnutí rozumu a vášně. Ostatně tyto dvě kategorie se snaží skloubit v celém díle, neboť pochopil jejich klíčovou povahu, stejně jako Jane Austenová líčící tragičnost duality lidské duše v románech *Rozum a cit* (*Sense and Sensibility, 1795, nově 1811*) a *Pýcha a předsudek* (*Pride and Prejudice, 1796–1797, přeprac. 1813*). Právě v jejím žánru domácího, rodinného románu (*domestic novel*) se Leskov stýká s dalším „rodinným“ romanopiscem – Ch. Dickensem. „Ostrovni izolace“, kterou Leskov vytváří, nevedla tedy zcela k odmítnutí světa – motivy šílenství jsou naopak impulsem k novému hledání rovnovážných poloh rozumu a citu, dvou pólů, které jsou příčinou lidského utrpení a v nichž se skrývá lidská nedokonalost i náznak božství.

Tři příklady motivů šílenství patří do prvního typu **destrukce racionality a vize uspořádaného světa pod náhlým existenciálním úderem**. Zatímco v Puškinovi se projevuje jak v existenciální poloze schopnosti žít v tomto světě, ve skepsi a rozpadu dosavadních struktur na straně jedné a v hrůze ze ztráty rozumu na straně druhé a žánrově v posunu k jinému slovesnému útvaru, u Pogorelského se realizuje jako schizofrenie vedoucí k **léčivému dialogu, racionalizující besedě**, u Leskova je motiv šílenství, jímž se povídka–životní dráha mění v tragédii, popudem k hledání nové rovnováhy rozumu a vášně. Otrěs lidského světa, resp. přesun do jiného prostoru, znamená také posun či restrukturuaci žánrového východiska: buď tím, že se na původním podloží vytváří nová sémantická vrstva

(Poltava a Měděný jezdec jsou současně oslavnou ódou i existenciální tragédií), nebo vytvářením nové dialogické struktury (Večery s panem Dvojníkem) či existenciální prózy tragické životní dráhy (Nezištní inženýři). Motivy šílenství ve všech třech případech působí jako žánrový katalyzátor, který formuje útvary přesahující dobovou literaturu náznaky jakoby „postmoderní“ ambivalence.