

Pospíšil, Ivo

Žánrová funkce motivů šílenství v ruské literatuře 19. století

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [113]-126

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132371>

Access Date: 17. 02. 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.

ŽÁNROVÁ FUNKCE MOTIVŮ ŠÍLENSTVÍ V RUSKÉ LITERATUŘE 19. STOLETÍ

Ivo Pospíšil (Brno)

Již slovo „šilenství“ použité v názvu signalizuje laické nebo obrazné pojetí tématu; psychiatr nebo psycholog by mluvili spíše o duševní nemoci. Pojem sám však není použit náhodně, mimovolně, ale má vyjádřit stavy, které se nemusí vždy ztotožňovat s klasickou duševní chorobou. Středem našeho zájmu není šilenství v realitě, ale v literatuře. Zde je situace ještě zajímavější: ne zcela normální postavy v literatuře jsou jevem zcela normálním, dokonce převládajícím, jevem, s nímž se počítá. Souvisí s tzv. ozvláštňením (ostraneniye), jak o něm psali ruští formalisté, zejména V. Šklovskij¹, který i v pozdních pracích, například v *Těživě* (1970), mluví o člověku, který není na svém místě: „Hrdinové jsou lidé na hranách historie; skrze ně si lidstvo uvědomuje, že se změnilo...“² Jinde pokládá ozvláštňení za prostředek lepšího poznání světa.³ J. Lotman mluví o herní podstatě umění, která spočívá v permanentní konstrukci a destrukci systému.⁴ Jestliže je určité „vybočení“ (Šklovskij), vykojení literárních postav nejen znakem literatury, ale především její nezbytnou podmínkou jako nástroj ozvláštňení, nového, překvapivého a nečekaného vidění světa, týká se v té či oné míře každé národní literatury. Na druhé straně je výskyt vykojených postav v literatuře spjat nejen s její „technikou“, ale také s reflexí socio-psychologické reality. „V dobách převratů společenských nastává odpadávání estetických a etických citů. Společnost v bouřlivých dobách i válkách sesuroví [...] Porušená harmonie duševní je psychologický podklad podivných a lidí nápadných“⁵ píše roku 1901 v dnes již klasické knize *O podivnech a lidech nápadných* psychiatr a psycholog Antonín Heveroch. Přitom v jeho pojetí nejde zdaleka o duševní choroby, ale o určité vybočení z tzv. normálu, o jev, který je pro ostatní nápadný, zvláštní, dělá z lidí podivný, ale zároveň charakterizuje jejich osobnost jako výjimečnou. Bývá znakem narušené rovnováhy, k níž došlo například dosahováním mimořádných výsledků v jiné oblasti: vzněti-

1 V. Šklovskij: *Teorie prózy*. Praha 1948.

2 V. Šklovskij: *Tetiva*. O odlišnosti podob. Bratislava 1973, 170.

3 V. Šklovskij: *Chudožestvennaja proza*. Moskva 1961.

4 J. Lotman: *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva 1970, kap. *Tekst i sistema*.

5 A. Heveroch: *O podivnech a lidech nápadných*. Hejda a Tuček, Praha 1901, 26, 28.

vost umělců, vášně, náruživost a různé fobie, zbystřenost smyslů (čichové vjemy v Písni písní), zvýšená citlivost pro bolest, hysterie, neurastenie, toulavost, zanedbávání paměti, lhavost, lenost, nadměrná energičnost, rozkazovavost, lakomství, rozdávacost, žárlivost, ale také jevy související už s počínající duševní chorobou nebo s jejím výskytem (Napoleonovy křeče v levé polovině těla, Sókratovy tance na ulici, epilepsie Caesara, apoštola Pavla, Pertrarky, Flauberta či Dostojevského, záchvaty Paganiniho a Musseta, těžká melancholie Goethova a Chateaubriandova, hypochondrie Voltairova, Chopinova deprese či Nietzscheova paranoia). Z pracovních důvodů zde odhlížíme od antipsychologických teorií zpochybňujících hranice tzv. normality.

Uzavřeme tedy zjištěním, že podivínství či stavy blízké duševní chorobě jsou základním znakem literárních postav z důvodu samotné povahy umění jako obnažování běžně skrytých rysů života či z důvodů socio-psychologických, neboť literatura je také reflexí reality. Tu už musíme připustit různost frekvence těchto vykolejených postav: bývá jich více, jak už řečeno, v přelomových historických údobích, v letech společenských zvratů, neklidu, anarchie, ale jejich výskyt se také liší vzhledem k etnickým předpokladům a národním mentalitám, které rostly z konkrétní historické situace. V tomto smyslu se obecně soudí na vysokou frekvenci šílených, duševně nemocných, vykolejených, pošetilých, podivínských postav v ruské literatuře. Je to mimo jiné způsobeno tlakem prostředí, drsné přírody a krajiny, ale zejména postavením Ruska na výspě Evropy. Výsadní postavení v neustálém ohrožení a tlaku vyvolávalo tlaky uvnitř společnosti, potřebu určitého sebezapření, vynucené kolektivity, potlačení individuality, mimořádnosti a hrdinství. Vnitřní tenze však čas od času musela vyplýnout na povrch ve velkých nepokojích, revolucích a chaosu. Enklávní povaha Ruska, konzervujícího středověk Evropy před reformací, Asii 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 střetání 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.

Nasazování masky a únik jako způsob obrany a ochrany byly běžné. Vykolejení člověka se dělo pod tlakem bez volního aktu z jeho strany, člověk zešlel, duševně onemocněl, stal se podivínem, nebo na této své „ochranné“

proměně, nasazování masky uvědoměle spolupracoval. Ať tak či onak, projevuje se v ruské literatuře právě zde její podstatný znak, totiž schopnost přepnutí: z nemoci, nevýhody, anarchie, rozvratu, nedostatku se „přepnutím“ stává výhoda, zvláštní postavení, počátek nové cesty. Takto uviděl Rusko filozof P. J. Čadajev, tedy jako krvavou despotií a souběžně jako spasitele Evropy, či ruskou literaturu V. G. Bělinskij, tedy jako v podstatě neexistující a mající tudíž velkou budoucnost, nebo revoluční situaci V. I. Lenin spatřující v zaostalosti budoucí výhodu. To, co je jinde pokládáno za nedostatek, úchytku či katastrofu, je tu v důsledku enklávního charakteru kultury a přepnutí ukazováno jako nové vidění světa, přepjatost, extrémismus, maximalismus, askeze a utopie. Nemusíme zde uvádět jen známé postavy a postavičky N. V. Gogola nebo F. M. Dostojevského; například chování Pavla Korčagina, hrdiny kdysi proslulého románu napůl Moravana Nikolaje Ostrovského Jak se kalila ocel, mohou někteří pokládat za sexuální úchytku (dokud neproběhne světová revoluce, ženy mě nezajímají); v ruském prostředí mohlo být toto chování chápáno zcela přirozeně jako nezbytná oběť.

Šílenství, stavy na pokraji duševní choroby či duševní choroba sama, ať již vzniká bez volního úmyslu člověka nebo s jeho přispěním, mohou být vyloženy jako svérázné etické gesto, jako kritika světa, jako úsilí o duchovní azyl. Duševní choroba propuká v situaci enormního existenciálního tlaku okolí jako alternativa smrti, jako „jinobytí“, skryš, v níž se uchovává lidská bytost. Pro starou předpetrovskou Rus byla charakteristická ochrana šílenství a šílenců před společností (pojmy rituálního smíchu, „přestupování“ ze světa do antisvěta přestrojováním, obracením oděvu, čepice apod.).⁶ Svět je rozdvojen: antisvět je světem zla, světem falešným, svět pravý je totožný s ideálem, ikonou (Proto N. Berďajev říkal, že Rusové zdůrazňovali andělskost nebo ďábelskost, ale opomíjeli lidskost⁷). Projevem ruského šílenství je jurodivost (jurodstvo) a ambivalentní výklad počínání jurodivých. Dualita, schizoidní charakter mluveného slova, vývoj kultury v antinómických dvojicích, schizoidnost staroruského světa vedou k ochraně tohoto rozštěpení: jurodiví (urod, jurod = mrzák) jsou nedotknutelní — každé vybočení z úzu tohoto světa se pokládá za posvátné a hodné ochrany, včetně opilosti, kdy se mění fyzický a duševní obraz člověka, člověk jako by vstupuje do jiného světa. Dvojnictví má na ruské půdě jak vnější, cizí kořeny (německá „romantika“, E. T. A. Hoffmann, postava Doppelgängera), tak kořeny domácí. V tomto smyslu není schizoidnost ani tak plodem psychiky, jako projevem charakteru myšlení a kultury. Téma dvojnictví najdeme už ve staroruské povídce o Fomovi a Jeremovi, postavy běsů a ďáblů zaplavují písemnictví staré

6 D. S. Lichačev — A. M. Pančenko: „Smechovoj mir“ drevnej Rusi. Leningrad 1976.

7 N. Berďajev: Duša Rossii. Moskva 1915.

Rusi (O běsích Pečerského kláštera, O Savvatijovi o Zosimovi Soloveckých, O jurodivém Vasiliji Blaženém; najdeme je i v Životě protopopa Avvakuma, 1672–1675).

Nové, evropskou civilizací oplodněné Rusko Petrovo chrání naopak společnost před šílenci; současně však dozrává pojetí šílenství jako etického gesta a ochranného duchovního azylu. 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 Mariji 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 Gribojedově hořké komedii Hoře z rozumu.

Ukazuje se, že velká frekvence „šílených“ postav v ruské literatuře vyplývá nikoli z kategorií psychologických, ale spíše z celé enklávní povahy ruského myšlení. Podobně postavy dvojníků, schizoidů, které bývají často pokládány za produkt moderní doby, jsou např. u Dostojevského vzaty již ze zmíněné staroruské tradice. Stav na pokraji duševní nemoci, šílenství, jako vědomé či podvědomé etické gesto, stejně jako projevy extrémního asketismu, maximalismu, adorace utopí se objevují ve velké škále projevů ruského života. Není snad na pokraji šílenství Tolstého kritika Shakespearova Krále Leara jako slabého díla podprůměrného dramatika, který jen kazil staré předlohy, nemluvě o extrémních polohách Kreutzerovy sonáty? Různé projevy „nenormálních“ stavů, které se někdy tváří jako promyšlená provokace, mají společného jmenovatele: úpornou snahu o přímocarost, jednoznačnost. Takto se někdy chápe i ruská moderna a avantgarda: na povrchu je podobna západnímu umění, jehož postupy si technicky osvojila, na druhé straně má svou vlastní vnitřní dynamiku, která je zcela jiná, jejíž „šílenství“ je ryze ruské.⁸

8 „Na ruském myšlení leží středověké představy jednoduchosti světa. Různost a složitost jsou od ďábla [...] Cestě od aritmetických jednotlivin k algebraickým obecninám, od mnohého k jedinému se v Rusku říká pokrok [...] Od Platona Karatajeva až po dnešní chytré proletáře z kotelen, od Čechovových slečen, které bájily o fyzické práci, až po publicisty, kteří volají po čestné chudobě, od mužíka Mareje po dnešní ruralisty — všichni tito Rusové nenáviděli složitosti. Spisovatelé, jak říkal už Nabokov, přehlíželi detaily, politikové zase systém více stran a parlament, ekonomové trh a konkurenci. Není pak divu, že právě ruští malíři nahradili křivku přímkou. Malevičův suprematismus je posledním bodem na dlouhé ruské cestě k utopii.“ (A. Genis: Kosmetičeskaja utopija. Ogonek 1992, 4, 26, přel. ip).

Vysoká frekvence různých projevů šílenství může být pak chápána jako gesto hrůzy z variability, nejednoznačnosti a chaotičnosti člověka a světa.

Kompletní a komplexní fenomenologie motivů šílenství a jejich žánrové funkce v ruské literatuře 19. století by musela mnohonásobně překročit rámec stati nebo referátu; proto tyto motivy budeme poněkud atypicky ilustrovat nikoli na Gogolovi a Dostojevském či Garšinovi, ale na Puškinovi, Pogorelském a Leskovovi. Snad z nich vystoupí do popředí i jejich typ, identita i kontrastnost a jejich žánrová funkce.

Dílem A. S. Puškina procházejí motivy šílenství jako červená nit. Řada otřesů a zděšená 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, ať 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 svědeckých 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 vyjádřil o tehdejší americké demokracii jako o „tyranii většiny“.⁹ Hledání vnější a vnitřní rovnováhy se projevuje stále — od Ruslana a Ludmily po báseň Otryvok z podzimu 1835, která byla publikována až post mortem básníka.

Šílenství je u Puškina spjato přímo s tvorbou, oním božským šílenstvím, které člověka vytrhává ze světa tohoto. V epilogu Ruslana a Ludmily (1820), kde básník reaguje na realitu svého vypovězení, čteme:

Я пел — и забывал обиды
Слепого счастья и врагов
Измены ветреной Дориды

9 Viz A. S. Puškin: Džon Tenner, in: Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomech, t. 7, Moskva 1958, zejména 434–435; viz naši stať Puškinův „John Tanner“ — jeho kontext, smysl a funkce. Čs. rusistika 1986, 3, 106–111 — tam i odkazy na další literaturu.

И сплетни шумные глупцов.
 На крыльях вымысла носимый,
 Ум улетал за край зеленый... ..¹⁰

Až básnická povídka *Cikáni* (Cygany, 1824) rozvíjí téma vnitřního rozvratu: jako pramen lidského utrpení a zhroutení 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. Společensví moldavských cikánů nezná zákonů, všemu nechává volný průběh, nemá zákony 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 Ruslanovi a Ludmile je tu podstatně rozvinut: Alekovo zhroutení 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 *Cikáni* se kdysi vedly diskuse o její romantičnosti či realističnosti: neřekl bych, že tato báseň je realistická; motivy duševního traumatu však mají žánrotvornou funkci: romantická poéma invertuje, obrací se jakoby ve svůj protiklad.¹¹ 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 křížovatky.

A. S. Puškin se bál ztráty rozumu, i když nepřestával vidět ani zmíněný očistný a ochranný význam šílenství. V básni *Nedej mi, bože, zešilet* (1833) ukazuje, že hrozné není ani tak vlastní zešlání, které může být často vysvozením 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 bloudění vracel. Ale v něm, hluboko v něm se tajila ochranná a spásná mravní síla [...] Byla to

10 A. S. Puškin: *Sobranije sočinenij v trech tomach*, t. 2. Moskva 1954, 85–86 (dále: Puškin).

11 Viz koncepci „invertované romence“ nebo „invertované eklogy“ (idyly): E.-M. Kröllner: *Kafka's Castle as an Inverted Romance*. *Neohelicon* IV, 3–4, Budapest 1976. R. Poggioli: *Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue*. *Indiana Slavic Studies*, III, Bloomington 1963, 54–72.

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 okouzljících 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.¹²

Z poémy *Domek v Kolomně* (Domik v Kolomne, 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 седрце 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...¹³

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 prosvitají

12 P. A. Vjazemskij: Vzgljad na literaturu našu v desjatiletije posle smerti Puškina, in: Sočinenija, t. 2, Moskva 1982.

13 Puškin: Domik v Kolomne, 219.

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 (1829) obsahuje dvojí polemiku: s Byronovým pojetím Mazepe, 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 Mazepe, jak ho ukazuje Byron, mění v historickou báseň o velikosti Petrova vítězství, za níž však opět prosvítá životní tragédie „malého člověka“ v soukolí dějin (výpravná báseň se mění v báseň dramatickou). Byronovo romantické schéma je restrukturováno 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 absurda: je známo, že součástí poémy byly původně dvě epizody — první groteskně anekdotická se senátorem hrabětem Tolstým, druhá absurdně tragická o strážném, kterého během povodně zapoměli odvolat ze služby. Skepse, která v duchu starozákonního Kazatele naplňovala 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?¹⁴

Znamením duševní trýzně a pokušení rozkladu je had, znakem ztráty rozumu, zešleň je nepřítelny smích: divoce se směje Marija Kočubejová i zešleňši 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,
Захохотал.¹⁵

Údělem člověka je myslet, tedy vnášet do chaosu světa řád a trpět z ne-souladu myšlení a reality. Puškinovy postavy zešleň, neboť prožívají tragické

14 Puškin: *Mednyj vsadnik*, 257.

15 Puškin: *Mednyj vsadnik*, 259.

odcizení sebe a světa: příroda, města a lidé pod jiným zorným úhlem (záplava, boj o moc) již nejsou tím, za co byly považovány — hrouť se dosa-
vadní relativní soulad řádu myšlení a reality.

Také Puškinova dramatická díla ukazují již výběrem tématu dominant-
nost sporu řádu a chaosu, strachu ze ztráty rozumu a šílenství. Ve *Scéně
z Fausta* (Scena iz Fausta, 1826) je vybrána debata Fausta a Mefistofela,
v níž se konstatuje krize rozumu a vědění v duchu Kazatele. V *Skupoj rycař*
(Skupoj rycar', 1830), který je prezentován jako překlad fiktivního anglické-
ho originálu (snad i z osobních, rodinných důvodů), je ukázána hrůznost doby
a přízračnost lidských povah («Ужасный век, ужасные сердца»¹⁶). V *Mo-
zartovi a Salierim* (Mocart i Sal'jери, 1830) dominuje problém tvorby a zla,
možnost existence „zlého génia“.¹⁷

Neuspokojení rozumem a věděním, labilita racionality, temná místa
v lidském nitru, hadi pokušení a překračování hranic rozumu do říše šílenství
prochází *Kamenným hostem* (Kamennyj gost', 1830, publ. 1839) a především
Hodokvasem v době moru (Pir vo vremja čumy, 1830), dramatem, které
vzniklo ze střední části 4. scény dramatu anglického romantika Johna Wilso-
na (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 všeládné epidemie, tváří v tvář smrti nebojí a neplá-
čou, ale radují; realita je tak nesnesitelná, že rozum neudrží integritu lidské
bytosti a člověk se osvobozuje přechodem jakoby do jiného světa, kde platí
jiné zákony a jiná etika a etiketa.

Ve většině Puškinových děl tedy nejde ani tak o náhlé zešlání, jako v
případě Mariji Kočubejové nebo Evžena, ale o postupné, pozvolné
„roztávání“ rozumu, který pod tlakem reality a „hada“ v duši prohrává souboj
o vytvoření lidského řádu v cizorodém řádu kosmu, přírody 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 ná-
hodném působišti — žít. Únik do šílenství je vlastně přiznání neschopnosti
tvarovat mezi sebou a světem rovnováhu ovládanou racionálními kategoriemi.
V *Rusalce* (Rusalka, 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

16 Puškin: Skupoj rycar', 362.

17 Puškin: Mocart i Sal'jери, 373.

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 равняет
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 посмеянье
Над ним всяк волен, бог его не судит.¹⁸

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 schopnost 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, jíž 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 restrukturyce původního žánru, z něhož se pozvolna tvoří nové žánrové podloží: z poémy invertovaná poéma (Cikáni), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (Domik v Kolomne), historická óda se mění v tragédii osobnosti (Poltava, Mednyj vsadnik), dramatická exempla v existenciální tragédie (Scena iz Fausta, Slepoy rycar', Mocart i Sal'jeri, Kamennyy gost', Pir vo vremja čumy), scénická pohádka v metafyzickou tragédii proměny lidské duše (Rusalka).**

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

18 Puškin: Rusalka, 431.

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 Dvojníkem* (Dvojník, ili Moi večera v Malorossii, 1828), i když Pogorelskij zanechal i další prózy, např. pohádku pro děti (*Černaja kurica, ili Podzemnyje žiteli*, 1829) a román *Klášterní schovanka* (Monastyrka, 1831–1833).¹⁹ Podivínský Antonij Pogorelskij, horečně měnící služební posty, jednou hledající léčivou samotu, 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 sebevíc — což ti z celého srdce přeji — přece jen tě nedovede až tam, kam bude dychtit tvá touha.“²⁰ Dvojník, který se zjevuje, je důsledkem neukojené 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, dovoluji si vám nabídnout oslovení Dvojník.“²¹ Dvojník je komentátorem výtvorů své předlohy: posuzuje jeho duchařskou novelu *Isidor a Aňuta*, sám vypráví historiky o zjevování mrtvých, o zhoubných následcích lidské představitivosti, 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 perníkárka*, následuje pak povídka o člověku, kterého vychovávala opice. Dvojník odchází stejně náhle, jako se zjevil. Pomáhá klidnou racionální analýzou odpovědět na otázky

19 Viz čes. vyd. *Večery s panem Dvojníkem*, (přel. Nina Vangeli, doslov Jiřina Táborská). Praha 1977 [dále: Pogorelskij]. Antonij Pogorelskij: *Dvojník ili Moi večera v Malorossii*. Monastyrka. Moskva 1960 (se studií N. L. Stěpanova, 3–22).

20 Pogorelskij, 11.

21 Pogorelskij, 22.

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* (Russkije noči, 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 tíhl spíše k anekdotám, vyprávěnkám (skazům) a zklidnělým kronikovým řetězcům. Přesto však v jeho díle najdeme skrytý okruh tzv. dvojitěho 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* (Soborjane, 1872). Podivinství a vykojenost, o nichž jsme se zmínili na počátku, souvisí u Leskova s tzv. dvojitým pojetím shandyismu odvozeným z díla Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (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. Vykojenosti a šílenství se Leskovovy postavy brání uzavřením v izolaci „ostrovanství“, ať již jde o líčení života menšiny petrohradských Němců na Vasiljevském ostrově (*Ostrovitjane*, 1866) nebo šlechtických hnízd. Leskov vždy vyhledával „ostrovní entity“, které se lišily od okolního světa, žily svým vlastním životem. Svět raskolníků v *Zapečetěném andělovi* (*Zapečatlennyj angel*, 1877), izolovaný prostor „popovky“ v *Stargorodě* (Soborjane, 1872), oáza minulého času v „historických kronikách“ *Staré časy v Plodomasově* (*Staryje gody v sele Plodomasove*, 1869) a *Soumrak knížecího rodu* (*Zachudalij rod*, 1874), zakletí ve vlastní životní dráze (*Očarovannij strannik*, 1873), ostrov absolutní etiky (*Inženery bessrebreniki*, 1887). Právě v posledním díle *Nezištní inženýři* (*Inženery bessrebreniki*) se šílenství rodí z deprese, kterou prožívá hlavní postava povídky poté, co zjistí, že jeho vojenští nadřízení 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 vylíčený 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 se-

bevražedném gestu, v gnostickém „odchodu od života“ a ve „vystoupení z dějin“.²² N. S. Leskov jako „muž středu“ však i tu volí „zlatý“ střed: 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. „Ostrovní 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, tak 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**. Otřes 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 Dvojnákem*) či existenciální prózy tragické životní dráhy (*Nezištní inženýři*). Motivы šílenství ve všech třech případech působí jako žánrový katalyzátor, který formuje útvary přesahující dobovou literaturu náznaky jakoby „postmoderní“ ambivalence.

SUMMARY

A. S. Pushkin has been traditionally regarded as a poet of love, harmony and the Renaissance understanding of life and its beauties. But the end of his artistic creativity showed him to be more a poet of thought, anxiety and mad-

22 P. Pokorný: *Počátky gnose. Vznik gnostického mýtu o božstvu Člověk*. Praha 1969.
P. Pokorný: *Přesň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha 1986. M. Mikulášek: *Román M. Bulgakova Mistr a Markétka a gnose. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 36–37, 1989–1990, 73–78.*

ness. In the study *The Genre Function of the Motif of Madness in the 19th-Century Russian Literature* the author accentuates the fact that the motifs of madness are very frequent in his poetic works forming even a specific semantic structure (*Gipsies, Poltava, The Bronze Horseman*). A new light was thrown on Pushkin's „little tragedies“ (*The Covetous Knight, The Stone Guest, The City of the Plague, Mozart and Salieri*) and on some of his short stories (*The Queen of the Spades*). In the works of A. Pogorelsky (*The Double or The Nights in Ukraine*) and N. Leskov (*Unselfish Engineers*) madness represented as a split of personality influenced — as well as in Pushkin — the disintegration of genre structures; a new structure arises from the original basis (*Poltava* and *The Bronze Horseman* are odes and existential tragedies at the same time), a new structure of the artistic dialogue (*The Double or The Nights in Ukraine*) or the existential fiction of man's career (*Unselfish Engineers*) appear. The motifs of madness function as a genre catalyzer forming all the literary structures to anticipate a „postmodernist“ ambivalence.

РЕЗЮМЕ

A. С. Пушкина традиционно считали поэтом любви, гармонии и понимания жизни и ее красот, близкого к Ренессансу. В конце его художественной деятельности обнаружились, однако, более выразительные черты, показывающие его и как поэта мысли, тревоги а сумасшествия. В статье *Жанровая функция мотива сумасшествия в русской литературе XIX века* автор подчеркивает, что мотивы сумасшествия зачастую встречаются в его стихотворных произведениях, образуя даже специфическую семантическую структуру (*Цыганы, Полтава, Медный всадник*). С новой точки зрения излагаются здесь «маленькие трагедии» (*Скупой рыцарь, Каменный гость, Пир во время чумы, Моцарт и Сальери*) и некоторые повести (*Пиковая дама*). В художественных произведениях А. Погорельского (*Двойник или Мои вечера в Малороссии*) и Н. Лескова (*Инженеры-бессребреники*) сумасшествие, изображенное как распад личности, влияет — как у Пушкина — на распад жанровых структур; на первоначальном базисе рождается новая структура (*Полтава* а *Медный всадник* — это оды и одновременно экзистенциальные трагедии), появляется и новая структура художественного диалога (*Двойник или Мои вечера в Малороссии*) и экзистенциальная проза о карьере человека (*Инженеры-бессребреники*). Мотивы сумасшествия функционируют как жанровый катализатор, образующий художественные структуры в целях предвосхищения (антиципации) «постмодернистской» амбивалентности.