

Pospíšil, Ivo

Podivínství a šílenství jako podloží tvorby N.V. Gogola

In: Pospíšil, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1995, pp. 46-53

ISBN 8021010835

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122678>

Access Date: 26. 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.

VII. Podivínství a šílenství jako podloží tvorby N. V. Gogola

Tajemnost a záhadnost Gogolova díla byla zdůrazňována nejednou; dokonce v samotném názvu moderního českého výboru jeho korespondence.¹ V dopise matce z 1. března 1828 píše, že „pro všechny jsem úplnou hádankou, nikdo se ve mně dobře nevyzná“ a v Autorově zpovědi uvádí, „že jsem nikdy, dokonce ani nejdůvěrnějším přátelům, nechtěl prozradit nic ze svých nejskrytějších myšlenek.“² Při běžném výkladu se Gogolovo dílo obvykle dělilo na dvě části: ranou tvorbu, v níž se teprve učil být spisovatelem, představují ohlasy ukrajinského (maloruského) folklóru, které mohly přitáhnout čtenářstvo obou metropolí Ruské říše; zralá tvorba stojí již na hlubších základech, jsouc tvarována také evropskou literaturou, zejména E. T. Hoffmannem a tradicí evropského románu.³ Téma šílenství, resp. podivínství a abnormality, ukazuje však Gogolovo dílo podstatně jinak. Gogol se jako mladý Ukrajinec stal v Sankt-Petěrburgu zajímavým „maloruským“ folklórem a ukrajinskou lexikální vrstvou: jeho *Večery na vesničce poblíž Dikanьky* (Вечера на хуторі близ Диканьки, 1831–32), stejně jako pozdější *Mirgorod* (1835) obsahující pseudohistorickou novelu *Taras Bulba*, nemohou sice zapřít romantické jádro, ale současně je přesahují. Již sama koncepce cyklické narace, kterou rámcuje včelař Rudý Paňko, s odstupem lehce ironizující všechny příběhy, ukazuje na to, že folklór, event. hororové historky, jsou pouze první, povrchovou vrstvou Gogolovy prózy. Západní práce o Gogolovi rády zdůrazňují – kromě působení E. T. A. Hoffmanna – také přítomnost W. Scotta a l' école frénétique.⁴ Ruské práce – zejména starší sovětské – naopak akcentují folklórnost, tedy lidovost a z toho přímočape odvozovanou „pokrokovost“.⁵

Pro Gogola je charakteristická archetypální hloubkovost folklórních motivů; jen málokde se setkáváme se zcela racionalizujícím vysvětlením, s absolutním zlehčením; současně je však Gogolovi také cizí absolutní tajuplnost. Mnohem otřesnější je noetická nejistota, kterou Gogolovy vyprávěnky evokují. Skrze lidové legendy a pověsti proniká sem magie spolu s prvobytnou úzkostí člověka ze světa a jeho tajemství, z prázdnoty vesmíru; antropomorfizace kosmických sil, která má vést k odstranění úzkosti a strachu, se u Gogola vyskytuje zřídka a je vzápětí zpochybňována. Svět není zdaleka takový, jak se nám jeví; stojí za ním velký stín, který nemůžeme a snad ani nechceme poznat: K. J. Erben se raději zříkal racionálního vysvětlení jevů a podřizoval je nepoznatelnému řádu, Howard P. Lovcraft líčil úděsné jevy jako reflexi lidské úzkosti ze světa – právě oni mohou představovat další dva možné přístupy. Zatímco magie a mýtus dávají člověku návod k chování a jednání, k tomu, jak se má vyrovnávat s tajemstvím vesmíru, šílenství je naopak projevem selhání člověka v soukolí neznámých sil, podivínství

může být odrazem životního stereotypu, z něhož pramení vražedný smutek a deprese (*Starosvětští statkáři, Mrtvé duše*); svět se pak jeví jako zakletý zámek, který je třeba vysvobodit – jeho zakletost, začarovanost je prezentována jako zvířecnost, mechaničnost, loutkové představení, schematičnost, zkamenělost (viz *Revizor* a o tom známou studii J. Manna⁶).

V jiném případě se šílenství může jevit jako psychosociální symbol, jako sféra, v níž se najde řešení či pseudořešení lidského problému (viz *Bláznovy zápisky*) nebo jako cena, kterou dává umělec za svůj talent (*Podobizna*). Mezi *Večery ve vesničce poblíž Dikaňky, Mirgorodem*, petrohradskými povídkami, *Revizorem* a *Mrtvými dušemi* existuje niterná spojitost, která spočívá v hlubinném pohledu na tragédii lidského života, jenž se jeví jako nepochopitelný, neuchopitelný, nesmyslný a nekonečně smutný. Vědomí tíživosti a propastnosti lidského údělu vede Gogola k nasazování masky, ke skrývání toho podstatného, co jen lehce prosvítá za vnějškovými obrysy: jednou to jsou stylizace lidových povídek, jindy pseudohumorné a pseudosatirické příběhy (*Revizor*), jinde komičnost figurek (*Mrtvé duše*) nebo fantastičnost a grotesknost (*Nos*). Autor jako by chtěl udržet svět vcelku, ale on se mu pod rukama rozpadá: šílenství je jedním z podstatných projevů dezintegrace člověka a světa. Člověk není schopen unést svůj úděl, svou lidskou existenci, jeho schopnost nekonečné antropomorfizace a racionalizace slábne, protože z hlubiny všech jevů prosakuje na povrch jejich kluzkost a přízračnost. Člověk není s to udržet svět ve svém vědomí v rozměrech svého lidského chápání, neboť svět není svou podstatou lidský – tato oblundná skutečnost vystupuje z hloubi minulých dějů, z vědomí a podvědomí, z legend a vyprávěnek, které nelze omezit zábavnou funkcí. Šílenství propuká ve chvíli plného uvědomění této reality.

Narativní rámec *Večerů ve vesničce poblíž Dikaňky* daný včelařem Rudým Paňkem má demonstrovat, že jde o pouhé sousedské besedy, které mají pobavit. Sama vyprávění však tento zklidňující rámec rozrušují. *Soročinský trh* (Сорочинская ярмарка) uvádí téma, které je a bude pro Gogola důležité: nakupení detailů, lidí a věcí, symbolizujících chaotičnost světa – za tím často následuje ztráta historického vědomí a orientace (vágní a navzájem si odporující časoprostorové koordináty, např. v *Mrtvých duších*).⁷ Trh je ostatně nakupením věcí a lidí, pestrobarevného, různorodého, a přece tak amorfního a neosobního zástupu (W. M. Thackeray: *Trh Marnosti*), že nemůže u Gogola nehrát úlohu symbolu. Gogolova ambivalentnost vyniká již v kontrastu mott či záhlaví (obvykle je to komediální text nebo Kotljarevského Aeneida). *Soročinský trh* je svérázná pohádka o rudé haleně, která se na trhu objevuje jako předzvěst přítomnosti d'ábla. I když jde v zásadě o vaudevillovou situaci, která je pak racionalizována, pohled na svět je jednou provždy zpochybněn, všechny události a jevy mohou být již vysvětlovány jinak, za všim nebo v hloubi všeho je ještě něco jiného; svět se jeví jako mechanické divadlo, rej manipulovatelných masek, za jehož povrchovým veselím se skrývá samota a smutek: „Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем, при виде, как от одного удара смычком музыканта, в сер-

мяжной свитке, с длинными закруженными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все несло, все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету.

Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто а глухо.

Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхо слышит уже он грусть и пустыню, и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночки, один за другим, теряются по свету и оставляют наконец одного, старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело, и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему!⁸

Podivnosti a záhady charakterizují i novelu *Noc svatojanská* (Вечер накануне Ивана Купала), příběh, jenž vypráví jeden d'áček. Pomoc nečisté síly při získání lásky vede k zěšení jedné z postav: „„Отчего, что с ним сделалось? Бог знает. Сидит на одном месте, и хоть бы слово с кем; все думает и как-будто бы хочет что-припомнить.“⁹ V *Májové noci anebo Utoplenice* (Майская ночь, или Утопленница) jde také o připomínání zašlých legend a vyvolávání hloubkových sil, které tentokrát narušují úklady chlapcova otce a přejí šťastnému sňatku mladých lidí. Tajemné síly se objevují i v povídce *Ztracená listina* (Пропавшая грамота). V *Štědrovečerní noci* (Ночь перед Рождеством) se kovář Vakula vznáší a dolétá až do Sankt-Petěrburgu k carevně (Kateřině II.) a Potěmkinovi. V druhé části *Večerů ve vesničce poblíž Dikaňky*, kterou zahajuje právě Štědrovečerní noc, nabývají povídky epicko-historického rozměru. Odehrávají se nejen na Ukrajině, ale také v metropoli a v Polsku: do historických dějů však zasahují čarodějné síly, které jsou jakoby běžnou součástí života lidí, podobně jako ve starém Řecku byly propleteny životy lidí a olympských bohů. Člověk probudil síly skryté v hlubinách legend a v nejistotě a chaosu, který způsobují, propadá podivinství, zámčivosti nebo šilenství: v druhé části *Večerů* a zejména pak v Mirgorodu se však již hledají nové záchytné body. Jedním z nich je krása přírody jako dokonalého božího výtvoru. Takové jsou často citova-

né pasáže o Dněpru nebo o ukrajinské noci, které obsahují biblické reminiscence: „Чуден Днепр и при темной летней ночи, когда все засыпает – и человек, и зверь и птица, а Бог один озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу.“¹⁰ (Страшная месть). Druhým záchytným bodem jsou dějiny ústící do národního patosu. Chaotické hlubinné síly procitají a derou se na svět ze zkamenělých vyprávěnek, současně však také umrtvují lidský život mechanicitou zvyku a vražedností detailu, malosti a malichernosti: ze smutného, šíleného světa Ivana Špoňky a jeho tetičky (Иван Шпонька и его тетушка), *Začarovaného místa* (Заколдованное место), Starosvětských statkářů (Старосветские помещики), iracionálního Vije (Вий) či ze stupidních hádek dvou Ivanů (Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем) uniká Gogol k epice dějin, k vytváření ruského mýtu, mýtu o velkém a nepřemožitelném Rusku (Тарас Бульба). Hlubinné, znejistňující síly, smutek lidského hemžení a umrtvující automatismus se mají nasměrovat k vytvoření nového, čínorodého mýtu.

Podivínský včelař, který reprodukuje příhody *Večerů*, slovník ukrajinských výrazů, který tradičně doprovází *Mirgorod* (1835), ukrajinská slova, zvyklosti, kolorit Dněpru, rázovitost figur se v našem pojetí stávají pouhou clonou, za níž potměšilý autor rozehrává magickou hru, kterou chce překonat umrtvující, mechanický život tím, že ho probudí jako živou vodou novým mýtem. J. Mann mluvil v citované knize o „hledání živé duše“. Hledání mýtu prochází i jednoduchými legendami, nejsilněji snad povídkou *Májová noc aneb Utonulá* (mýtus jako rezervoár kladných sil); prochází ostatně v podobě sblížení se starořeckým mýtem i *Starosvětskými statkáři*: mýtus o Filemonovi a Baukidě současně ukazuje na zranitelnost mytického času v soukolí lineární historicity. Statičnost, neměnnost idylického mýtu je narušována vytvářením sémantických opozic: pohostinnost bezdětných manželů se mění v kulinářské požitkářství, láska a vášeň ve zvyk, velikost v malost, nesmrtelnost ve smrt, hrdinství v trapnost, tragičnost ve směšnost.¹¹

V povídkových cyklech z 30. let se již vytváří podloží podivínství a šílenství, které jako červená nit prochází celým Gogolovým dílem. Zde je ještě napůl skryté: podivínství, těžkomyslnost a šílenství se tvoří jako spodní proud. Zacházení s folklórem není pro Gogola lehkou, romantickou koketérií, ale „pokoušením“ hlubinných sil, které člověk nemůže racionálně spoutat. Neexistence řádu světa podle představ lidského rozumu, neuchopitelnost kosmické chaotičnosti se pak druhotně projevuje jako „smrt života“, jako automaticnost, osamělost a smutek, nesmyslnost: „Сирость меня проняла насквозь. Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо! ...Скучно на этом свете, господа!“¹² Již v *Mirgorodu* je však patrný prvotní náznak vzestupné linie, již se Gogol snaží uniknout šílenství jako projevu nezvládnutí těchto destruktivních a autodestruktivních sil: v Tarasu

Bulbovi vytváří zárodek mýtu o velkém Rusku. Vytvoření tohoto velmocenského Ruska je ztotožňováno s překonáním tíživých hlubinných sil, temné minulosti lidstva, o níž nevíme nic vsutku podstatného, i deprese z automatismu, loutkovitosti a manipulovatelnosti lidského bytí: „Уже и теперь чуют дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему...“¹³ Mystická vize velikosti Ruska spojená s vnitřním očistěním a obrodou (neboť vytvoření mocného Ruska je právě tímto očistěním a obrodou) prochází pak do Mrtvých duší v podobě známé vize Ruska jako letící trojky, které uhýbají z cesty národy a říše. Mezitím však tento mýtus musí ještě projít novou vrstvou šilenství v přizračném městě nad Něvou v oparu ruských hoffmanniád.

Téma šilenství bývá u Gogola tradičně spojováno s tzv. petrohradskými povídkami. Západní badatelé často zdůrazňují ruskou realizaci cizích modelů (W. Scott, E. T. A. Hoffmann, littérature frénétique apod.). Gogolovo sblížení s těmito modely je však spíše důsledkem směřování, které lze na odrazové ploše podivínství a šilenství vidět již v jeho raných povídkách. Gogolova záhadnost spočívá v tom, že před čtenářem simuluje povrchovou vrstvu (variance na ukrajinský folklór), za níž letmo probleskuje směřování k archetypu, ke „stinu“, který leží za lidmi a věcmi.¹⁴ Vědomí nejistoty, neuchopitelnosti fenoménu světa vede k pocitu smutku a marnosti (pomíjivosti), k depresi z životního automatismu, z „mrtvého života“, z „mrtvých duší“ – k podivínství a šilenství. Vede však i jinam: téma šilenství jako podloží Gogolovy tvorby je jen odvrácenou stranou „nového vzestupu“, „nového smyslu“, mýtu o člověku, který se obrodí v úsilí o velké, silné Rusko, jež spasí svět.

Téma podivínství a šilenství pokračuje v tzv. petrohradských povídkách, které jsou dílem součástí první nebo druhé části sbírky *Arabesky* (Арабески, 1835). Je to jednak povídka *Podobizna* (Поптер, 1835), jednak *Něvská třída* (Невский проспект, 1835) – v obou totiž dominuje téma sváru etiky a estetiky: umění nelze omezit jen na líčení krásy; za krásou se může skrývat d'ábel. Umělecké zpodobení zla v případě *Portrétu* nebo láska k padlé ženě (*Něvská třída*) vedou ke katastrofě. Zejména *Něvská třída* připomíná svým rejem a chaosem Soročinský trh – je jakoby jeho městskou paralelou. Problém „života k neunesení“, který se spolu se snahou proniknout k hlubinám bytí prostřednictvím „vzývání“ mýtů a legend objevuje již v raných povídkách, se znovu v ještě silnější podobě vrací v povídkách se scénérií „umělého“, přizračného města Petrohradu, postaveného reformátorem jakoby proti vůli přírody na mokřinách kolem Finského zálivu. Fyziognomie Petrohradu, například zmíněné *Něvské třídy*, se stává symbolem přizračnosti, neskutečnosti a záhadnosti světa vůbec. Stává se symbolem nesmyslného běhu, z něhož se noří jednotlivé lidské osudy a zase se do něho vracejí a s ním splývají: „Дивно устроен свет наш! думал я, идя третьего дня по Невскому проспекту и приводя на память эти два происшествия. Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша: получаем ли мы

когда–нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот [...] Но страннее всего происшествия, случающиеся на невском проспекте. О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы.¹⁵ Lidé jsou pohlčeni chaosem událostí, jejichž smysl jim zůstal utajen. Zatímco v uvedených povídkách zirácejí lidé svou integritu a často i život v důsledku působení tajemných sil, které do jejich bytí nevypočitatelně zasahují, v *Bláznových zápiscích* (Записки сумасшедшего, 1835) funguje téma šílenství jako způsob realizace životního cíle – dosažení vysokého úřadu a lásky. Vysoký úřad však není jen prostředkem k bohatství, ale k důstojnému životu, znamená konec ponižování a realizaci státní služby, která je ostatně, jak se zdá, Gogolovým ideálem. Integrita bytosti úředníka, který v kanceláři svého nadřízeného ostří pera, se rozkládá: hybným momentem, katalyzační jiskrou je informace o novém králi ve Španělsku. Gogol se k ideálu státní služby explicitně, tedy mimo okruh umění, vrací v *Autorově zповědi*, kde uvádí: „Я не могу сказать утвердительно, точно ли поприще писателя есть мое поприще. Знаю только то, что в те годы, когда я стал задумываться о моем будущем [...], мысль о писательстве никогда не всходила на ум, хотя мне всегда казалось, что я сделаюсь человеком известным, что меня ожидает просторный круг действий и что я сделаю даже что–то для общего добра. Я думал, просто, что я выслужусь и все это доставит служба государственная. Оттого страсть служить была у меня в юности очень сильна.“¹⁶

Vrací se situace, o které psal A. S. Puškin: zráta rozumu není vůbec strašná, neboť může být azylem, vlastním světem. Nejstrašnější je msta lidí. Právo člověka na šílenství je vlastně zdůvodněno a zdůvodňováno v celém Gogolově díle již tím, že i svět, který pokládáme za tzv. skutečný, je plodem jiných, hlubinných sil, na něž člověk nemá žádný vliv: proto se mu svět jeví jako chaotický rej masek, jako loutkové divadlo, jako jarmark nebo dav na velkoměstské třídě. Tvorba vlastního světa jako plodu tzv. šílenství jde tedy zcela v intencích odcizení světu, který je nám předkládán jako skutečný.

Je zvláštní, jak se v Gogolovi sváří tato nedůvěra ke světu se slovy pokorného křesťana. Jsou doklady, že Gogol, ač pravoslavný, byl oslněn barokem s jeho citovou exaltací, že se zajímal o barokní architektonické formy za pobytu v Římě: „It is clear that Gogol` had numerous contacts with baroque cultural, historical, and literary traditions. He grew up in an environment that included baroque architecture and art, and later, as an adult, he sought out and admired baroque art forms in Rome. Gogol` studied the history of the baroque epoch at home and at school and continued to learn and to collect information about it throughout his life. Long after his graduation from school, Gogol` was still asking his friends to send him copies of baroque writings and, more significantly, he considered them to be so valuable that he very often recommended them to his friends.“¹⁷ Zdá se

dokonce, že V. G. Bělinšij, který nepochopil tuto nepevnou integritu Gogolovy osobnosti, měl v lecčems pravdu (uznává to v korespondenci v jedné větě i sám Gogol): víra, církev a Kristus mu byly jedním ze záchytných bodů, pomocí nichž se přesvědčoval o smysluplnosti tohoto světa a svého života. Z přízračného světa *Nosu, Pláště* a *Kočáru* utíká v publicistice k jistotám křesťanství. Ve *Vybraných místech z korespondence s přáteli* (Выбранные места из переписки с друзьями) najdeme texty, v nichž vyzývá k lásce k Rusku (Нужно любить Россию, Нужно проездиться по России, Русский помещик); úmyslně se dotýká témat, která se zejména po vydání *Mrtvých duší* stala trnem v oku. De facto se jakoby pokorně omlouval. V *Autorově zpovědi* (Авторская исповедь) vysvětluje podivnost svých děl velmi příznačně svým duševním stavem: hodlal se tím bránit, ale vlastně se tím spíše usvědčoval. Úzkost a smutek ho vedou na pokraj tohoto světa; nejsou zdaleka lehkou zábavou, kterou se chtěl rozptýlit, jakousi autoarteterapií: „Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставляя их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это и для чего и кому от этого выйдет какая польза.“¹⁸

Vracíme se znovu k počátečnímu problému, který se v Gogolovi objevuje již v raných, „folklorních“ povídkách: podivinství a šílenství je znakem neřešitelného stavu člověka a světa: Gogol rozehrává staré legendy, „pokouší“ síly, které v nich dřímají, zesměšňuje je někdy jako pověry, ale současně znejistňuje racionální chápání člověka a kosmu, které se prohlubuje ve velkoměstských scénériích Petrohradu. Svět není uzpůsoben pro člověka, člověk v něm cítí odcizení a úzkost, stejně jako úzkost sám ze sebe, neboť neví ani o svém vlastním poslání a smyslu své existence. Z podloží tématu podivinství a šílenství se pak zvedá Gogolova utopická konstrukce nacionálně náboženského mýtu o silném Rusku. Její počátek lze v náznaku vidět již v *Bláznových zápiscích*, kde v závěrečné partii se Popriščin, jehož chaotické označování dat svědčí o budování nového času (Чи34сло Мц atd.), obrací k matce a domovu. Na samém počátku prosí o koně, kteří by ho odnesli z tohoto světa: ve snové vizi mu splývá krása Itálie i vzdálené ruské chalupy. V publicistice a korespondenci se Gogol několikrát vyjádřil o důležitosti cestování po Rusku a hledání toho, co „Русью пахнет“. Představy cestování, útěku z tohoto světa, ale útěku ke kráse a k Rusku, k matce a do známé chalupy jsou oním tematickým uzlem, jímž je překonáváno šílenství jako negace a dospívá se k šílenství jako vytváření nové utopie; od mučení, jemuž ho – jako blázna – podrobují, chce prchnout do vlastního světa: „...дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвей-

тесь кони и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною, звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его!“¹⁹ A nakonec ona známá šokující věta o ažižrském bejovi a bouli pod nosem.

V prvním dílu *Mrtvých duší* je již v galerii dantovského pekla, světa schematických lidských automatů s jednoznačně definujícími jmény (Korobočka, Pljuškin, Manilov, Sobakevič, Nozdrjov), jimiž Gogol reflektuje tradici commedie dell' arte a klasicismu, přítomna výzva, kterou Gogol – jako doklad transcendence umění, jež je pro Rusy typická²⁰ – adresuje přímo Rusku. Utopie jako reakce na **tematické podloží šilenství** nevzniká tedy v samotném epickém příběhu, ale v lyrických digresích (лирические отступления). Rusko je nejen trojka, již ustupují jiné národy, záhadná sfinga, která nechce dát vědět o svém skutečném poslání, ale také prostor a dálka, která symbolizuje nekonečnost myšlení: „Что прочит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет могучее пространство, страшной силою отразясь во глубине моей; неестественною властью осветились мои очи...У! какая сверкающая, чудная, незнакомая даль! Русь!...“²¹ Ani zde však není tato utopická země, která má budoucnost, líčena zřetelně: naopak – tajemství se prohlubuje a vlastně nevíme, zda má autorský vypravěč z této síly, která se probudila v jeho představách, radost nebo strach. Ani v tomto pohybu od **tematického podloží podivínství a šilenství** není Gogol prost příznačné ambivalence, stejně jako v komediích, které jsou spíše ponornými tragédiemi (viz Gogolův dopis „jednomu literátovi“ po inscenaci *Revizora* v roce 1836). Gogol se scénami nesmyslnosti a absurdity (*Женитьба*, совершенно невероятное событие, 1836), zkamenění (viz němou scénou v *Revizorovi*) a lidských automatů neustále vrací k **tematickému podloží podivínství a šilenství**, jako by se od něho odrážel a znovu se k němu vracel po „utopických výletech“. Snad je tato oscilace samou podstatou Gogolovy kreativity, která směřuje k jistotám, ale nikdy jich nesmí dosáhnout, aby neanulovala samu sebe.