

VYSTOUPENÍ ZE ŽIVOTA JAKO ROMÁNOVÝ MOTIV V RUSKÉ LITERATUŘE

Zdeněk Pechal (Olomouc)

Абстракт:

Статья анализирует мотив «ухода из жизни» и его вариации в русском романе. Автор предлагает интерпретацию «ухода из жизни» как образец особого рода дихотомии текстовой структуры между элементами упорядоченными, рациональными, предсказуемыми и статическими и элементами, вызывающими представление нарушения вводной неподвижности. Метафора «ухода из жизни» рождает представление спонтанного деяния, непредвиденного изменения реальности и жизни как непрерывного континуума движения.

Klíčová slova: ruský román, motiv vystoupení ze života, expozice struktury textu, strukturální prvky statické, strukturální prvky dynamické, nespolehlivý vypravěč, A. S. Puškin, F. M. Dostojevskij, V. Nabokov

Ivo Pospíšil ve stati *Lev Tolstoj mezi tradicí a modernou*¹ ožívuje myšlenku hrdiny, který *vystoupil ze života*. Přímou je uvedeno „*Tolstoj se snaží uniknout z umění, ze světa, z dějin, ze svého vlastního života*“. [138] Ovšem Ivo Pospíšil dále uvažuje o gnostickém vystoupení ze života. „Gnostická vystoupení ze světa a dějin jsou však u Tolstého spojena s přítomností ratia, tedy se snahou přijmout, alespoň kompromisně, tento svět.“ [138] Dvojitý svět gnosticizmu se promítl do romantického rozdvojení výjimečného hrdiny stojícího na hraně několika světů. „Prométheovský mýtus“² staví výjimečnou a silnou osobnost vůči schematické uspořádanosti, racionální danosti a předurčenosti. V naší úvaze však nebudeme směřovat k romantickému gestu, ale spíše k jeho parodii. Puškinovy *Bělkinovy povídky* navozují představu romantické situace nekompromisní vyhraněnosti světa ustálených jistot a zaběhnutých schémat vůči světu nespoutanému žádnými premisami a apriorními normami. Tradičně se ve výkladu povídky *Výstřel*³ soustřeďuje pozornost k Silviovi, který je vnímán jako původce syžetového napětí. Silvio přeruší souboj a hrabě se v důsledku tohoto odkladu dostává do zcela fatální situace, ve které je stavěn na hranu smrti v okamžiku kulminujícího rodinného štěstí. Puškinem je porovnávána dvojitá reakce jedné postavy na jeden opakující se podnět a tím je dán i základ povídkového syžetu. Ovšem tato povídka může být chápána i jako „vystoupení ze života“, a to nikoli Silvia, ale hraběte. Jde totiž o to, že vedle démonické síly a nezloonné Silviovy jistoty je zde ještě jeden naprosto zásadní syžetový zdroj, a to paradoxně hrabě. Hrabě se chová v průběhu souboje naprosto nepřístupně a je to právě toto neuctivé chování, které pobouří

¹ Pospíšil, I. Ruský román znovu navštívený. Brno 2005, s. 137–140.

² Černý, V.: Cervantesův Don Quijote. In Miguel de Cervantes Saavedra. Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha. Praha 1966, s. 732.

³ Пушкин, А. С.: «Повести Белкина». Научное наследие. Под ред. Н. К. Гей, И. Л. Поповой. 830 с. Москва 1999. Гей, Н. К. Мир повестей Белкина. С. 384–460.

Silvia. Silvio tedy není příčinou událostí, ale reakcí na tyto události a reakcí na vybočení z očekávaného vývoje událostí. Prvopočátkem konfliktu je lehkovážné a lhostejné, výsměšné chování hraběte. Prvopočátkem konfliktu je žert. Nejenom že se hrabě chová nepřístojně v jistém momentálním okamžiku a ve vymezeném konfliktu se Silviem a Silvio může být právem pohoršen chováním hraběte vůči své osobě, ale chování hraběte má ještě další významový přesah. Hrabě svým chováním neuráží pouze Silvia, ale uráží celý „stav“ souborového aktu, uráží a znevažuje normy šlechtické a důstojnické cti, které Silvio s neochvějnou jistotou ctí a se zanícenou vážností se cítí být povolán k tomu, aby je hájil. Hrabě svým žertem neurazí pouze Sylvia, ale svým výsměšným jednáním znevažil celý stav světa, do něhož patřil a k jehož základům patří šlechtická souborová etiketa. Hrabě z tohoto světa svým chováním vystoupil. Z tohoto hlediska se výsměch hraběte jeví jako klíčový moment povídky: Silvio pouze odpověděl na urážku a políček podle všech souborových pravidel. Silvio podle všech souborových pravidel nastoupil před namířenou pistolí hraběte. Ovšem namísto ledového klidu a soustředěného napětí ze hry o život vstoupí neočekávaně na scénu výsměch hraběte vůči všemu tradičnímu, normativnímu a očekávanému – smích se tak bezděky obrací i proti tradičním normám Bělkinova způsobu vyprávění, proti Bělkinově příběhovosti a Bělkinově vážnosti. Smích se stává protiváhou dosavadní logiky reality a je unikem ze světa tradičních jistot a hodnot, které se dají předvídat. Síla, vážnost, celoživotní zacílení na pochybný životní úkol, koncentrovaný přebytek sil seriózně soustředěný k téměř neexistujícímu odporu jsou tak postaveny jako protiváhy k znevažujícímu žertu, nevážnosti a neuctivosti, smíchu a výsměchu. Silviova démonická odpověď se svojí nadbytečně silnou artilerií je směšná vůči původnímu impulsu – bezděčně lhostejné masce člověka bez ideálu, nebo lépe – nezávislého člověka oproštěného od organizující autority. Ivan Petrovič Bělkin jako vypravěč příběhu naplnil svůj tvůrčí záměr ve smyslu imitace očekávaných literárních schémat.⁴ Tyto normy byly však takřka nepozorovaně zopakovány ještě jednou jako by seriózním a tradičním komentářem vydavatele. Komentář z jedné strany pateticky opakuje a napodobuje Bělkinovu vážnost a z druhé strany je do textu založena paralelní parodická estetická rovina, jejímuž parodickému zřeteli je vystaven normami vymezený, esteticky ohraničený a vážně míněný Bělkinův záměr doslovného tlumočení předem daného vzoru. Uvedená parodická rovina vystavuje smíchu normativně pojatou estetiku s její stabilitou a vystavuje tak smíchu obranu těchto skálopevných norem, obranu vážnosti (celkově je možné Silviovo počínání vyložit jako obranu normativního světa) před znevážením

⁴ O Bělkinově roli v příběhu píše B. Ejchenbaum: «Не потому ли Пушкин и сочинил Белкина, что ему нужен был, хотя бы только в представлении, определенный тон рассказчика? Характерно при этом, что Пушкин еще указал, от кого Белкин слышал эти рассказы, точно желая этим повысить иллюзию непосредственного сказа и от писателя возвести их происхождение к сказителю.» Эйхенбаум, Б. М.: Сквозь литературу. Ленинград 1924, с. 154–155.

Vystoupení ze života jako románový motiv v ruské literatuře

a zesměšněním. Prostřednictvím nevážnosti a smíchu Puškin nechal do epického tvaru proudit smíchový živel, který není ohraničovaný privilegovaným postavením autora. Fiktivní Bělkin „neví“, jen převypráví slyšený příběh v duchu nejasně pociťované estetické normy. Hlavní organizující autorita – A. S. Puškin – se také nepokouší vytvořit v textu privilegované stanovisko, které „ví“, ale vše vystaví proudu neorganizovaného prostupování serióznosti, žertu, smíchu, parodie bez autoritativně usměrňujícího zřetele. Z napětí a současné existence vážného a nevážného a jejich dalších variací a odstínů se rodí nová tvář příběhu – ne bělkinská – ne puškinská – ale tvář, která se rodí samovolně z prostupování stabilních estetických složek. Každý ze série vypravěčů vnáší do příběhu svůj postoj a žádné z vypravěčských stanovisek nemůže být zapomenuto a vynecháno při celkovém vyznění příběhu. Každá z vypravěčských perspektiv představuje významový vektor a jejich vzájemným působením a skládáním stále vzniká, stále znovu a znovu se rodí významové dění, Bergsonova *mnohost a trvalé dění*, nepřetržité obnovující tvoření a stav neuspořádanosti bez zjevného významově usměrňujícího privilegovaného postavení a autority. Bělkinský text s omezeným estetickým autorským záměrem vyvolává prostřednictvím vydavatelovy předmluvy k životu jeho možný parodický protějšek, jenž ho svým významem doplňuje, a v příběhu jsou tak přítomny oba estetické zřetele, které mají pro utváření smyslu rovnocennou hodnotu. Puškinova genialita spočívá v tom, že tuto situaci navodil, a jejímu dalšímu průběhu a svobodnému *dění smyslu* nijak nebrání a nijak neomezuje živelný smyslový pohyb, který nelze redukovat do znehybňujícího interpretačního schématu.

Tento tajemný příběh silných individualit, démonické síly a ďábelsky nezlomné jistoty, silných hnutí mysli a uhrančivé střelecké vášně je předložen čtenáři a zřejmě jakýkoli tvůrčí zásah vesnického písmáka Bělkina by nebyl historce ku prospěchu. Hrabě vystoupil ze schématu vlastního společenského stavu a tím zároveň i z vlastního očekávaného příběhu. A. S. Puškin vystoupil z očekávané estetiky romanticky tajemného a seriózně pojatého syžetu a nabídl jeho parodický protějšek.

Podobnou situaci bychom mohli najít u ve *Dvojníkovi* F. M. Dostojevského, ve kterém se pan Holjadkin rozhodl vystoupit ze světa druhého řádu a stát se součástí světa prvního řádu.

Pan Holjadkin, stejně jako Herman z *Pikové dámy*, chtějí zasáhnout do chodu věcí. Pokoušejí se vybočit z předurčeného životního kruhu. Svoboda jejich osobnosti, přirozený pohyb součástí jejich vnitřního světa daný jejich naturelem narazily na pevně ustavený fundament pravidel a vymežujících břehů a oni by měli přijmout omezující schémata vnějšího světa. Oba se pokoušejí najít možné východisko ze svazujícího světa norem a vymežujících hranic. Zatímco Herman se snaží najít v prostoru všeobjímající neuspořádanosti karetní hry možný průhled do zakázaného prostoru, pan Holjadkin chce zasáhnout svojí vůlí do uspořádané

struktury petrohradské hierarchie. Oba se staví proti jisté celistvosti s pevně uspořádanými hranicemi a pravidly a pokoušejí se z ní vystoupit. Ale v obou případech se zdá, že ani jeden z nich neuvádí ustálenost světa a stabilitu jejich hranic do pohybu, pouze v této iluzi žijí. V *Pikové dámě* Heřman nehraje, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale je jím hráno. Rovněž pan Holjadkin je od počátku ve vleku zcela jiné, nadosobní síly. Anonymní a pevně ustavená hierarchie a stabilní uspořádanost petrohradského světa v něm vyvolala natolik velké zděšení (impuls na rozdíl od *Měděného jezdce* není vyjádřen – není tu personifikace, stejně jako v Gogolově *Nosu*), že se jí snaží nabourat vlastní iniciativou, a nevidí, že i když do chodu věcí evidentně zasahuje, není sám o sobě strůjcem pohybu, ale že ho do pohybu uvádí neurčitá a zjevně ničím nekontrolovaná síla v jeho vlastním vědomí. Všimněme si, že stejně tak zděšeně stál před Falconetovou sochou Petra I. i Jevgenij. V Holjadkinově případě však protihrač nemá personifikovanou podobu a je nevyjádřen. Tato síla je rovněž tak nevyjádřena v případě Gogolovy povídky *Nos*. Pana Holjadkina od samého počátku žene vpřed chaotická síla, pod jejímž vlivem se pan Holjadkin slepě vrhá proti hraničícím stěnám, aniž by tušil, že stěny se nemění, ale mění se pouze hranice v jeho vědomí. Na první pohled vypadá, že se pan Holjadkin dostal do pasti vlastním přičiněním, ale ve skutečnosti si s ním pohrává jako s loďkou na moři stejně tak silný, anonymní, beztvářý, mocný živel, který mění pana Holjadkina do stavu beztvaré organické hmoty. K proměně organismu pana Holjadkina došlo v důsledku zásahu vnější síly. Tato síla je představena jako amorfní, neuspořádaná a nemá žádný cíl, je v ní živel, skrytá energie, které mění strukturovanou skutečnost do neuspořádané matérie. Jen na první pohled se zdá, že celou hru rozehrál pan Holjadkin a že ho nakonec pohltila. Ale je jasné, že pan Holjadkin žádnou hru nerozehrál, ale hra (nebo souhra) se začala dít sama. Stejně tak jako v povídce *Nos* se jednotlivina vymkla ze všeobecného uspořádání, tak i v povídce *Dvojník* se pan Holjadkin vymkl ze svého místa. Lazebník Ivan Jakovlevič a major Kovaljov jsou konfrontováni s nosem, pan Holjadkin se svým domnělým dvojníkem či skutečným kolegou. Řehoř Samsa Kafkovy *Proměny* je konfrontován s živlem vlastní podoby, organickou neuspořádanou hmotou, do které se proměnila a zároveň s uspořádaným a dokonale strukturovaným pólem „oni“.

Berďajev nazval novelu *Dvojník* „existenciální dialektikou lidského rozdvoujení“. Z našeho pohledu jde o rozdvoujení mezi světem uspořádanosti, strukturovanosti oproti světu neuspořádanosti, živlu a chaosu. Pan Holjadkin se vymezuje vůči hierarchickému světu petrohradské struktury a sám je součástí živelného proudu neohraničené matérie. Pan Holjakin se pokouší vystoupit nejen z uspořádanosti světa, ale i z příběhu, který je mu předurčen. Metafora povídky pak směřuje k postižení celku, ve kterém má své stálé místo vedle hmoty strukturně uspořádané své komplementární zastoupení hmota beztvářá, amorfní, bez vnitřní struktury, temná, zákulisní, neosvětlená, lidskou empirií neověřená a neprozkou-

Vystoupení ze života jako románový motiv v ruské literatuře

maná, která si jde odpradáva svou vlastní cestou a uspořádanost je pouhým nepatrným ostrůvkem v jejím nekonečném pohybu a neohrazeném rozpětí. Ukazuje se, že „vystoupení ze světa“ uspořádanosti je pouhou iluzí, protože v monistickém celku světa není *kam* vystoupit. Jako by i na této úrovni platilo to, co Ivo Pospíšil v souvislosti s žánrem a cizími vlivy na literaturu nazval jako *prae-post paradox*. [36]⁵ Jde totiž o to, že až směšná nedokonalost, s níž pan Holjadkin vstupuje do nového světa, se natolik proplétá s dokonalostí uspořádané společenské hierarchie, že to vzbuzuje pocit, že s panem Holjadkinem nevstupuje do světa uspořádanosti a dokonalosti něco nového, ale že je pouze obnaženo něco, co zde odpradáva bylo. V souvislosti s ambicí pana Holjadkina nejde jen o nedokonalou a neobratnou a cizorodou *prefázi* dokonalého petrohradského organismu, ke kterému se pan Holjadkin jako k dokonale vypracovanému ideálu blíží. Ale zároveň jde o *postfázi*, která je právě díky své neobratnosti originální součástí dokonalého světa. Tento paradox vyvolává představu rovnocennosti uspořádanosti a zmatenosti, vyvolává představu, že zmatenost do celku světa patří, je jeho organickým aspektem a nemůže být redukována na pouhou zanedbatelnou periférii, či jakýsi neumělý předstupeň dokonalosti.

Estetická situace *Dvojnika* bývá rovněž nahlížena pohledem etickým a pohledem lidské účasti. Ovšem mnohem zásadnější než projev etického, a tedy vždy subjektivního a z jistého úhlu apriorně předjímaného, je spíše lhostejný projev hmoty, která se přelévá v nezdolném pohybu a nemá v sobě vůbec nic personifikovaného. Tento pohled do hmoty vkládá uměle člověk. Hmota je naprosto nezúčastněná ve svém odvěkém pohybu a přelévání a součástí tohoto nezúčastněného odvěkého pohybu se na čas stala i příhoda pana Holjadkina, která je důležitá nikoliv směšným počínáním z jedné či druhé strany, ale především svojí naprostou osamělostí uprostřed nezúčastněného dění lhostejné matérie. Nikdo ani nepřihlíží, ani nikterak nezasahuje. Vše je jen bezbřehé trvání nekonečného pohybu hmoty a jeho ničím neusměrňovaného živelného projevu a odvěkého neosobního pohybu. To jen člověk ve své ohraničenosti, vymezenosti vkládá do obrazu věčného pohybu neuspořádané hmoty svůj obraz: jednou d'ábla a podruhé zase boha.

Motivy *vystoupení* hrdiny ze života, příběhu, minulosti jsou v ruské literatuře velmi časté. O vybočení z předepsaného lidského údělu se pokouší Raskolnikov, ze života vystupuje Svidrigajlov. Nahlížení do dvou propastí zároveň je příznačné pro celou románovou tvorbu F. M. Dostojevského. O Tolstém jsme se již zmínili prostřednictvím postřehu Ivo Pospíšila, který dal podnět k naší úvaze. Anna Karenina by mohla být jen další v řadě románů potvrzujících nepřerušeny

⁵ „Proplétání domácího a cizího, jejich prolínání a prostupování je v ruské literatuře silnější než jinde také proto, že v ruské literatuře se uplatňuje jev, který jsme pracovně nazvali *prae-post* efekt nebo *prae-post* paradox: jev přejatý z jiných národních literárních struktur je transformovaný jakoby nedokonale tak, že se jeví nejen jako vývojová *prefáze*, ale také jako *postfáze*, totiž jako originální estetická inovace...“ Pospíšil, I.: Ruský román znovu navštívený. Brno 2005, s. 36.

řetěz tohoto motivu v ruské literatuře 19. století. V této souvislosti nelze nezpomenout svět dramát a povídek A. P. Čechova, jejichž hlavním životním tématem je donekonečna se opakující všudypřítomná a nezdolná banalita všedního dne. Iluze o možnosti vybočení z dosavadního životního řádného schématu vytváří základ vnitřního konfliktu protagonistů. Jde o konflikt mezi silou setrvačnosti a zachováním dosavadního stavu na straně jedné a vystoupením z vlastního životního příběhu a radikální změnou na straně druhé. Vystoupení z času a prostoru světa a také z celkových životních souřadnic nabízí román M. Bulgakova *Mistr a Markétka* a především pak jeho finální scéna.

Vystoupení ze života a z vlastního příběhu se stalo jedním z hlavních románových témat Vladimira Nabokova. Hned v jeho prvním románu *Mášenka* se hlavní postava a vypravěč příběhu pokouší vystoupit ze šedi berlínského exulantského života a vzpomínkami se pokouší oživit dávnou první lásku. Nejde však jen o osobu Mášenky, ale Ganin se pokouší o návrat do času a prostoru dětství. Vzpomínky se v určitém okamžiku stávají reálnější než sama realita, která Ganina bezprostředně obklopuje. Také kunsthistorik Krečmar z Nabokovova románu *Kamera obscura* učiní zásadní životní rozhodnutí a vystoupí z dosavadního rodinného světa a mění ustálené rysy domácího zázemí do vratkého světa cizoty a stavu „na cestě“. Také Cincinnatus z Nabokovova románu *Pozvání na popravu* pohlédne na vězeňskou celu a svět průhledných figurín jako na kaširované kulisy nepodařeného melodramatu s výsledným popravištěm a vířivými dechovkovými fanfárami. Cincinnatus vybočí z role loutky a silou vlastní energie vykročí do svobodného prostoru: „Všechno se rozkládalo. Všechno padalo. Vichrný vír zvedal a ve spirále roztácel prach, hadry, obarvené třísky, drobné úlomky pozlacené sádry, cihly z kartónu, plakáty; hnala se suchá mlha; a Cincinnatus se vydal mezi mraky prachu, padlými věcmi a vlajícími plátny tím směrem, kde soudě podle hlasů stály bytosti, jimž se podobal.“⁶ Cincinnatus rozhodným gestem překročil pozemskou gravitaci a vykročil z loutkové scény všeobecné únavy hmoty směrem k jiným prostorům existence.

Románem *Zoufalství* otevírá Vladimír Nabokov novou kapitolu v interpretaci motivu *vystoupení ze života*. Vypravěč příběhu Herman Karlovič se pokouší o nemožné: vystoupit z minulosti svého životního příběhu. Nejde však pouze o to, že Herman Karlovič chce radikálně změnit triviálním podvodem s životní pojistkou a dvojnictvím koloběh berlínského světa výměnou za vysněný blíže neurčený svobodný svět. Plány Hermana Karloviče však utrpí krach a jeho čin je veřejně zesměšněn jako primitivní vražda. Tuto minulost se Herman Karlovič rozhodl změnit. Napiše zápisky, které interpretují minulost Hermana Karloviče jako umělecké dílo. Herman Karlovič se pokouší vybočit ze svého dosavadního životního příběhu a zaměnit ho psanými zápisíky a jimi posléze překrýt události vlastní

⁶ Nabokov, V. Lužinova obrana/Pozvání na popravu. Praha 1990, s. 305.

Vystoupení ze života jako románový motiv v ruské literatuře

životní historie novou variantou. Herman Karlovič předloží tuto písemnou verzi vlastního životního příběhu světu jako hodnověrný a jedině platný přepis historie svého života. Čtenář má před sebou text, v němž vystupuje Herman Karlovič jako postava příběhu a zároveň jako vypravěč, který o tomto příběhu vypráví. Herman Karlovič vypráví a zároveň je „vyprávěný“, převyprávěný. Tato textová parafráze vlastní minulosti příběh retušuje do chtěné podoby. Herman Karlovič se pokouší vystoupit z vlastního příběhu a vytvořit příběh jiný a touto novou variantou zaměnit původní životní historii. Je zde využita technika nespolehlivého vypravěče. Nabokov založil vyprávění na rozporu mezi příběhem-událostí a příběhem-vyprávěním. Tento rozpor je rozpoznatelný a v textu identifikovatelný. Je zde jedna událost a její jedna či více interpretací, které se navzájem významově překrývají i liší, vzájemně prosvítají a prostřednictvím tohoto rozdvojení se vytváří významová expozice. Herman Karlovič vystoupil svým textem ze svého života, ale toto vystoupení je nedokonalé. Nedokonalostí⁷ je zachována z jedné strany převaha původního příběhu, který nebyl Hermanem Karlovičem zkreslen. Nedokonalostí Hermana Karloviče je ale na druhé straně zdůrazněna možná významová rovnost obou světů. Z tohoto hlediska má svět původní události stejnou váhu jako svět jeho interpretace. Nespolehlivý vypravěč umožnil vidět příběh a svět v několika různých variantách a právě významové prolínání těchto variant je pro příběh zcela zásadní. Tato situace se opakuje v románu *Lolita* a také v románu *Bledý oheň*. V románu *Lolita* Humbert Humbert převyprávěním svého výjimečného životního osudu situuje příběh na hranu mnoha významových rovin: na hranu vysokého intelektu, deviačních instinktů, zvířecího pudu, psychické paranoi, podlosti, úskočnosti, vypočítavosti i přímočaré zpovědi a bezprostředního odkrytí svého nitra, ale i hlubiny citu, bezprostředního projevu vášně a lásky. Rovněž tak Charles Kinbote z román *Bledý oheň* se pokouší převést svoji fixní ideu o hrdinském světě činu do jazyka poezie a učinit z vize svého života nesmrtelný hrdinský obraz. Ve všech případech se protagonisté pokoušejí přepsat svůj životní příběh do jiného scénáře a retušovat vlastní životní portrét do iluzorně ideální podoby. Tím, že oba obrazy se nejen od sebe liší, ale jsou místy zcela protichůdné, vytváří se prostor pro parodii, ironickou parafrázi ambice reálného a ideálního „já“ a především pak synkretismus významů, z jehož neuspořádané podoby se živelně rodí nové a nové významy. Právě tento kontrapunkt umožňuje vnímat tyto dva světy nikoli prvořadě v rovině pravda-nepravda, ale jako metaforu složitě se utvářejícího vztahu člověka ke světu. Ve svém důsledku jde o metaforu, která se pokouší prostřednictvím aktivace nejrůznějších významů a jejich

⁷ Jak v případě Nabokova, tak v případě Dostojevského má nedokonalost ještě jeden aspekt. Ivo Pospíšil upozorňuje na důležitost pohybu a vývoje. „... do centra staví proces tvorby jako permanentní hledání, i když nedokonalé, křivolaké, plné slepých linií a překážek. Dokonalost, ukončenost totiž implikuje završení vývoje, jeho zmrazení.“ Viz Pospíšil, I. Ruský román znovu navštívený. Brno 2005, s. 73.

variant o vyjádření neustálého trvání. Metafora tak nabývá schopnosti poukázat na svět v jeho kontinuální proměně a pohybu.

Ovšem vedle Pospíšilových aspektů *vystoupení ze života*, či efektu začleňování jisté nedokonalosti do nového kontextu má uvedený motivický řetěz v ruské literatuře ještě jeden důležitý zřetel.

V souvislosti s ruskou literaturou je třeba zmínit celou řadu studií Ivo Pospíšila, v nichž se zabývá permanentním konfliktem mezi dramatickými a stacionárními strukturami v ruské literatuře [121] a vnáší do vztahu individua a bytí dichotomii „události“ a „plynutí“.⁸ Z logiky a návaznosti motivů *vystoupení ze života* – tak, jak je v naší studii uvádíme, vyplývá, že v ruské literatuře jde o další variantu dichotomie *plynutí a události*. V kontextu *vystoupení ze života* jde o navození představy jisté dokonalosti, tudíž státnosti, uzavřenosti a rezultativnosti. Od tohoto schématu nekonfliktního plynutí se vymezí událost, která svojí excentrickou povahou vnáší do ustáleného plynutí nové aspekty dramatických změn.

Jestliže jsme se v této studii pokoušeli upozornit na permanentní přítomnost motivu *vystoupení ze života* a jeho variant v ruské literatuře, pak chceme především upozornit na permanentní rozdvojení románové struktury, které přináší významové napětí mezi prvky ustálenými s předvídatelným průběhem a uspořádáním a prvky vybočujícími z ustálené řady, které vnášejí do struktury neuspořádanost, nepředvídatelnost a jsou vybočením z ustálené řady. A právě vztahy a dění mezi prvky strukturálně uspořádanými, racionálně danými a prvky nepředurčenými, neuspořádanými vytvářejí rozhodující významové zdroje v ruské literatuře.

⁸ „Ruský román završuje toto pnutí ruské literatury mezi poetikou události a popisů, mezi démonickým usilováním a modelováním a plynutím vesmíru, jehož je člověk součástí. Literatura vyjadřuje obecnější rozpor mezi vyhraněností lidského individua, jeho snahou o samostatnost a samotu (známá ruská slova využívající někdejší blahodárné ruské diglosie – „*уединение*“ a „*одиночество*“ vyjadřují toto pnutí zcela názorně) a touhou začlenit se do širšího biologického, druhového, snad i kosmického těla.“ Viz: Pospíšil, I.: *Plynutí a událost*. (K „filozofii“ ruského románu). Ruský román znovu navštívený. Brno 2005, s. 79–83.