

IVO POSPÍŠIL

ROMÁNOVÁ KRONIKA JAKO ŽÁNROVÉ VÝCHODISKO

Románová kronika, která se prosadila v literárním vývoji 19. století, nemohla uniknout restrukturalizaci žánrového systému, k níž docházelo na sklonku minulého století. Tyto vnitřní proměny zesílily počátkem 20. století v souvislosti s krizí životního způsobu, s rozrušením dosavadní estetiky a zejména se vzestupem opozičních společenských nálad. Revoluce propukla nejdříve v carském Rusku, které se potácelo na pokraji feudální despotie a buržoazního liberalismu.

Již v kronikách M. J. Saltykova - Ščedrína *Golovlevské panstvo* (*Gospoda Golovlevy*, 1880) a *Pošehonské staré časy* (*Pošehonskaja starina*, 1887—1889) lze zjistit, že tu dochází k postupnému narušování kronikální prostorové pulsace, kterou pokládám za jeden ze základních znaků žánru. Mám na mysli „proražení“ prostorové amplitudy a spojení lokality se světem. Změny „pulsujícího“ prostoru jsou počátkem transformace žánru v žánr jiný; dominantní složky se stávají složkami variabilními a některé z variabilních složek se stávají žánrovou dominantou. Pulsace tak ztrácí svou rozhodující funkci a její případný výskyt může být pokládán toliko za sekundární jev. Kroniky Saltykova-Ščedrína směřují k narušování prostorové pulsace popisem kronikální scenerie (obrazy světla v temnotách, jarního větru), snahou postav dosáhnout původní lidské podoby (*Golovlevské panstvo*), axiologickou proměnou osy minulost—přítomnost a uvolněním dalších časových řad. Kroniky M. Gorkého, napsané po první ruské buržoazní revoluci, prohlubují vnitřní modifikaci žánru. V kronikách *Městečko Okurov* (*Gorodok Okurov*, 1909) a *Život Matveje Kozemjakina* (*Žizn Matveja Kozemjakina*, 1910—1911) se vyskytuje „otvírání“ pulsujícího prostoru, kult vědění a vnější události pronikající do lokality. Tyto jevy zásadně narušují žánrovou strukturu.

Ruská kronika 20. let, zasažená výraznými společenskými změnami po Říjnové revoluci, dotváří vnitřní přerod žánru. Lze jej dokumentovat novelami L. Leonova *Převrat v Kohoutově* (*Petušichinskij prolom*, 1922) a *Kronika města Goguleva* (*Zapisi nekotorych epizodov, sdelannyje v gorode Goguleve Andrejem Petrovičem Kovjakinyim*, 1923) a na přoze K. Fedina *Kronika kláštera narovčatského* (*Narovčatskaja chronika*, 1924—1925). I když

jsou základní signály žánru zachovány (kronika jako dílo letopisce, legenda o založení města), dochází k rozpadu kronikální pulsace (invaze světového prostoru do lokality: světová válka, únorová a socialistická revoluce), uzavřený prostor je rozhýbáván dynamickými obrazy přírody, zobrazuje se revoluční skutečnost. Zejména Leonovovy kroniky dokládají snahu vělnit prostor provincie do celonárodního kontextu (patetická zamyšlení nad osudem Ruska). Konečnou fází prostorové dezintegrace kroniky je motiv odchodu do světa. Zásadně se mění struktura temporálních kategorií. Vedle sebe existuje několik časových řad, vyvíjí se i pojetí smrti. Soustředění kroniky 20. let na kategorie přítomnosti a budoucnosti se realizuje také v popisech revoluční skutečnosti, které jsou založeny na kontrastu kanonické a nekanonické situace (nové reálie, příjezd bolševického komisaře).

Uvedená fakta ukazují na to, že se románová kronika pod tlakem hlubokých společenských změn vnitřně modifikuje. Východiskem z této „krize“ žánru je další vývoj jeho struktury, a to několikerým směrem. Ve 20. století probíhá proces otvírání hranic románové kroniky: ruší se některé její znaky, některé tradiční rysy se naopak rozšiřují. Kronika nezůstává jen sama sebou, ale stává se východiskem rozsáhlejších románových celků. Na druhé straně dochází k dalším vnitřním proměnám: kronika se stává buď vnějším rámcem díla, nebo základem mohutnější slovesné stavby, jejíž tematicko-morfologické jádro se přesouvá do jiných vrstev. K útvarům, v nichž kronika nepřestává hrát významnou roli, nepočítáme díla, která nahlížejí svět prizmatem hlavní postavy a mohou být z tohoto pohledu pokládána spíše za pokračování psychologického románu osobnosti, například *R o l l a n d ů v Jan Kryštof (Jean-Christophe, 1904—1912)*, *G o r k é h o Život Klíma Samgina (Žizň Klíma Samgina, 1926—1936)*, *P r o u s t o v o Hledání ztraceného času (À la recherche du temps perdu, 1913—1927)*, *J o y c e ů v Odyseus (Ulysses, 1922)*, nebo *B ě l é h o Petrohrad (Peterburg, 1916)*.

V tomto pojednání se chci soustředit na dvě možné realizace románové kroniky jako žánrového východiska: na rozšiřování žánrového půdorysu směrem k rodovému, generačnímu románu a na proměnu vnitřní díkce románové kroniky, která vstupuje jako podloží do větší slovesné stavby, tvoříc pouze její část.

Pocit nedostatečnosti románové kroniky, její uzavřená scénérie a sociální izolovanost vedly některé umělce ke kvantitativnímu i kvalitativnímu přetváření původního kronikálního východiska. Přitom zobrazovací metody oscillovaly mezi dvěma krajními přístupy:

1. Původně kronikální rámec se začal lámat na časové ose: narušila se koncepce jedné časové řady. Román zachycuje vývoj několika pokolení, mění se v typ, který se uzualně nazývá románem generačním. Kronikální prostorová pulsace je přítom v podstatě uchována. Rod, jehož vývoj je sledován, se stává vzorkem celospolečenského pohybu, signálem některých sociálních struktur, mění se v emblém doby. Analýza rodu a jeho vývoje nemůže pochopitelně postihnout ani zdaleka všechny podstatné společenské tendence, ale například pouze vývoj jedné třídy nebo sociální skupiny. Tato jednostrannost je některými autory náznakově kompenzována ve „stínových“ analýzách antipódů těchto tříd a skupin (například v *Podniku Artamonovových* od *M. G o r k é h o*).

2. Původně kronikální rámec se rozšiřuje, likviduje se koncepce jedné časové řady, láme se však také prostorová izolovanost, tkvící v kronikální pulsaci. Zmíněná „stínová“ analýza antipodů se vyskytovala v kronikách již dříve (viz princip opozice zámeček — podzámčí v samém titulu známé prózy B. Němcové), nyní se však stává východiskem k zachycení celospolečenského stavu, signálem pocíťované těsnosti kronikální struktury.

Mezi těmito krajními polohami se pohybuje několik reprezentativních děl, která mají blíže k té či oné skupině, ale souhrnně bychom je mohli označit jako *kroniky generačního typu na cestě k epopeji*. I když v pojetí románové epopeje není dodnes dosaženo kýžené shody,¹ přidržují se prostého vysvětlení tohoto útvaru: jde o genologický pojem, který označuje prozaický žánr snažící se po vzoru starověké básnické epopeje postihnout totalitu člověka a světa, mnohost jejich variant, proměnlivost jejich vztahů, nejpodstatnější hybné síly společenského vývoje. V tomto smyslu se směřování kroniky generačního typu k epopeji projevuje různě (didakticko-publicistickými pasážemi v *Neffově* pentalogii, líčením dělnického rodu *Vjalovových* v *Gorkého Podniku Artamonovových* apod.).

Kladu si tedy tuto otázku: jak se v kronikálních dílech realizují zmíněné dva základní postupy (generační a epopejový) a jaké jsou jejich tranzitivní mechanismy? Odpovědět se pokusím v následujících pasážích.

Vracíme se k první skupině děl, která svou podstatou sice narušují kronikální východisko, ale destrukci neprovedla důsledně. Utvořila se tak skupina tzv. generačního románu, v němž se osud rodu stává emblémem společenského vývoje. Dvojí rozvíjení kronikálního principu (generační a epopejové) však vyvolává další dvě otázky: 1. Existuje románová epopej, která by nezačínala jako kronika? 2. Jaký je vztah rodového, rodinného a generačního románu a jejich poměr ke kronice?

ad 1. Každý román se rozvíjí z určitého východiska, může v něm setrvat (statický model) nebo proniknout za jeho hranice do „velkého světa“ (dynamický model). Je tudíž nutné stanovit, v čem tkví tvarové centrum díla: zdali v epopejovém rozšíření do celosvětových, celospolečenských rozměrů nebo v kronikálním uzavření příslušné lokality. Některé románové epopeje začínají v omezené lokalitě, ale i tu jde o postihování celospolečenských událostí nebo zrání určité krizové situace. Ilustrací zde může být tvorba Islandana H. K. Laxnessa, jehož kroniky *Pod Svátým vrškem* (*Undir Helgahnúk*, 1924), *Svobodný lid* (*Sjállfstaett fólk*, 1934—1935), *Islandský zvon* (*Íslands-*

¹ Zatímco většina badatelů pokládá románovou epopej za druh (typ) románu (Čičerin i další), P. Ivinskij (*Epopeja*, Lublin 1980) ji považuje za druh epopeje a zkoumá ji z hlediska vývoje eposu od starověku po dnešek (viz moji recenzi Teorie a dějiny epopeje, *Čs. rusistika* 1981, č. 4, 182—183). Slovo „epopej“ se začalo užívat od G. W. F. Hegela. „Buržoazní epopej“ znamená, že dílo postihuje celé jedno historické období ve vývoji společnosti a společenské třídy (báseň, dílo o buržoazii, o její úloze), nejde tedy o genologický termín, ale o obrazný pojem. Podobně z Hegela vycházející V. G. Bělinskij ve stati *Rozdělení poezie na rody a druhy* (1841) chápe epopej obrazně, nikoli jako termín. U nás např. M. Zahradka vytyčuje další determinanty epopeje (*Stalinigradská bitva v literárním zobrazení*, 1973); v knize *Literatura a Říjen* (1977) rozlišuje v sovětské literatuře dvě epopeje (Tichý Don a Křížovou cestu), zatímco P. Ivinskij ve zmíněné monografii mluví ještě o Simonovově tetralogii a Fedinově trilogii. V rozsáhlejší studii se epopejovými tradicemi zabývá M. Mikulášek (*Idejnaja koncepcija i žanrovye tradicii epopei M. Solochova „Tichij Don“ i sovremennij literaturnyj process*, *Slavia* 1980, seš. 3, 227—238).

klukhan, 1943—1946) a další mají celonárodní (islandský) rozměr. Jako další příklad uvádím *Křížovou cestu (Choždenije po mukam, 1921—1941)* od A. Tolstého. Již výběr výchozí lokality směřuje k celospolečenskému rozsahu (Petrohrad, předrevoluční inteligence, dekadentní atmosféra carské rezidence, prosycená apokalyptickými náladami). Románová scénérie, původně uzavřená v Petrohradě, se rozšiřuje pohybem hlavních postav a zasahuje do Povolží, na Kubáň a na Ukrajinu. Cesta hlavních postav — Roščina, Tělegina a sester Bulavinových — je krivolaká a výrazně diferencovaná. Originální ruský titul (*Choždenije po mukam*) vyvolává reminiscenci staroruské literární památky a odkazuje k žánru „choždenije“ („choženije“), tj. putování (v konkrétním nebo přeneseném slova smyslu), hledání vnějškové (pohyb v prostoru) i vnitřní („aventure spirituelle“, hledání smyslu života a jeho naplnění). Román tak svou žánrovou strukturou spíše odpovídá dynamickému modelu a tvarově souvisí s takovými díly jako *Labyrint světa a ráj srdce* (1623) od J. Á. Komenského,² s hagiografickým *Životem protopopa Avvakuma (Žitije protopopa Avvakuma, 1672—1675)* nebo s *Poutníkovou cestou (Pilgrim's Progress, 1678—1684)* od J. Bunyana;³ ve svých důsledcích se vrací až k proslulým středověkým legendám, které zobrazují putování za duchovním ideálem (legenda o svatém grálu). Uvedený příklad ukazuje, že kronika nemusí být vždy východiskem románové epopeje, že kronikální princip nelze ztotožnit jen s izolovanou lokalitou, jak je prezentována na počátku díla, že ne každá izolovaná lokalita má kronikální povahu, v níž by se realizovaly antinomie lokalita—svět, příroda—kultura aj. (například scénérie Petrohradu již sama stírá protiklad lokality a velkého světa).

ad 2. Rodinný román má ve svých tvarových potencích sám o sobě kronikální předpoklady a také často nabývá kronikální podoby potud, pokud je založen na koncepci jedné časové řady (uzavřenost je rodinným kruhem již dána). „Rodinný román“ je pojem z oblasti tématu, „kronika“ je termín vycházející ze syntézy tématu a tvaru. „Rodinný román“ je tudíž pojmem užším, pojmem, který jde napříč oblastí kroniky: ne každý rodinný román je kronikou a pochopitelně ne každá kronika je rodinným románem. „Rodový román“ pokládám za totožný s pojmem generační román. V něm je likvidována koncepce jedné časové řady. Generační (rodový) román může jednu časovou řadu narušit zásadně (žádná časová řada tu není centrální, všechny jsou rovnocenné) nebo dílčím způsobem (je zde několik generací, tj. časových řad, z nichž však jedna přebírá centrální úlohu, stává se dominantou). Jako příklad zásadního narušování jedné časové řady uvádím *Sirénu* (1935) M. Majerové (přecházející k epopeji) a *Podnik Artamonových (Dělo Artamonových, 1924)* od M. Gorkeho, druhý typ reprezentují například *Sága rodu Forsytů (Forsyte Saga, 1906—1921)* a *Moderní komedie (A Modern Comedy, 1920—1928)* od J. Galsworthyho (stěžejní linie Soamese) nebo *Buddenbrookovi (Buddenbrooks, 1901)* od Th. Manna (linie Tomáše Buddenbrooka).

² Viz D. Hodrová, *Komenského Labyrint světa a ráj srdce v tradici alegorického putování*. Slavia 1980, seš. 3, s 218—226.

³ Viz můj článek *Ruská románová kronika a utilitarismus*. Čs. rusistika 1982, č. 3, 114—119.

Jestliže jsem až dosud mluvil o kvantitativním rozšiřování kroniky, neměl jsem na mysli pouhé zvětšování rozsahu díla, ale také lámání jeho struktury, její představbu (generační román, kronika ústící v epeje). Například *H o l e č k o v i Naši* (1899—1930) nebo čtyřdílný román *W. R e y m o n t a Sedláci (Chłopi, 1904—1909)* představují přes velký rozsah, kroniku tradičního typu, jež je zdůrazněna například u Reymonta dokonce „sezónním rámcováním“ (jednotlivé díly: Podzim, Zima, Jaro, Léto), podobně jako v *Roku na psi* (1903) od bratří *M r š t í k ů*.

Jako reprezentanty generačního románu jsem vybral pět děl (z ruské, německé, anglické, francouzské a české literatury). Každé z nich je charakteristické jednak tím, jak svou strukturu vyvíjí z tvaru kroniky, jednak tím, jak řeší, v co tato struktura nakonec vyústí.

Roku 1901 vychází román *Th. M a n n a Buddenbrookovi (Buddenbrooks. Verfall einer Familie)*. V bývalém hanzovním městě Lübecku se odehrává příběh patricijské rodiny konzula (tj. honorárního konzula Království nizozemského) Jana Buddenbrooka a jeho potomků. Jde o tři generace (Jan Buddenbrook, Tomáš a jeho syn Hanno) — skrze ně prochází jako temný symbol postava Tony, jež sňatkem s bankrotářem Grünlichem započala sérii tragických rozhodnutí, která ji ruíují a zbavují radosti a špetky lidského štěstí. Princip jedné časové řady je tu narušen (tři generace Buddenbrooků), ale pouze dílčím způsobem (Tomáš Buddenbrook jako dominující časová řada). Vnější svět sem proniká sporadicky, ale zásadně ovlivňuje pohyby rodových struktur (rakousko-pruská válka, definitivní nástup dravého kapitalu, restrukturalizace ekonomického života). Ústřední hrdina Buddenbrooků Tomáš si v úzkostné kontemplaci uvědomuje bezvýhodnost individualismu, ale také nesmyslnost dalších časových řad. Jeho spěje nevyhnutelně k úpadku a za ním není nic: „Není-li každý člověk přehmat a poklesek? Nedostane se do trýznivého zajetí, jakmile se narodí? Vězení! Vězení! Meze a pouta všude. Zamřížovaným oknem své individuality civí člověk beznadějně na okružní zdi vnějších okolností, dokud nepřijde smrt a nezavolá ho k návratu a svobodě [...] Ve svém synu jsem doufal žít dál? V osobnosti ještě úzkostnější, slabší, potácivější?“.4 Struktura románu je uzavřená a ani generační otevření, rozšíření časových řad neukázalo východisko a celý tvar se svinul zpět do rodového východiska.

Na rozdíl od bezvýhodně uzavřené generační struktury upadajícího rodu jsou *Sága rodu Forsytů (Forsyte Saga, 1906—1921)* a *Moderní komedie (A Modern Comedy, 1920—1928)* od *J. G a l s w o r t h y h o* vystavěna jinak.5 Jádrem tohoto generačního románu je novela *Spása Swithina Forsyta (The Salvation of Swithin Forsyte, 1901)*, tedy zárodek románu osobnosti. Zastavme se však ještě u samého žánrového pojmenování tohoto rozsáhlého díla. Bývá označováno za řetězec, „sérii románů“ (series of novels),6 někdy

⁴ Th. M a n n, *Buddenbrookovi*. Praha 1956, s. 503 (přel. P. Eisner).

⁵ Viz podrobněji monografie: H. M a r r o t, *The Life and Letters of John Galsworthy*. London 1935; N. J. D j a k o n o v a, *Džon Golsuorsi, 1867—1933*. Leningrad—Moskva 1960.

⁶ Viz *Oxford Companion to English Literature*, edited by Sir Paul Harvey, 1967. V jiných přehledech se často mluví o cyklickém románu. Cyklický román může být románem generačním i románem osobnosti, např. R o l l a n d ů v *Jan Kryštof (Jean-Christophe, 1904—1912)*, *Okouzlená duše (L'Áme enchantée, 1922—1933)* nebo *Dobrý člověk ještě žije (Colas Breugnon, 1913, tiskem 1919)*.

se mluví o „monumentální epopeji“.⁷ Autor v předmluvě k Sáze říká toto: „Titul ‚Sága rodu Forsytů‘ byl původně určen pro její část nazvanou ‚Vlastník‘, a jestliže je ho použito v čele souhrnných kronik rodu Forsytů, vyhovuje se tím oné forsytovské zarytosti, z které všichni máme svůj díl. Mohou být vzneseny námitky proti termínu sága, protože souzní s hrdinskými tématy, a hrdinství se na těchto stránkách skoro vůbec nevyskytuje. Je tu však toho termínu užito s patřičnou ironií, a třebaže se ten dlouhý příběh týká lidí ve fraku nebo v šatech bohatě zdobených a doby plné pozlátka, nezbytný rozruch sporu v něm koneckonců nechýbí. Jestliže si odmyslíme obrovitost a krvežíznivost dávných dní, jak nám o nich mluví báje a legendy, byli lidé starých ság zcela jistě Forsytové svými vlastnickými instinkty, a nájezdům krásy a vášně odolávali právě tak chabě jako Swithin, Soames nebo i mladý Jolyon. A jestliže se zdá, že postavy z dob, jež byly nebyly, vypadají na pozadí svého okolí tak nápadně, jak se na Forsyta viktoriánských časů nesluší, přece jen si můžeme být jisti, že i v oněch časech byl rodový instinkt prvorádu silou a že ‚rodina‘ a smysl pro domov a pro majetek měly svou váhu, jakdo ji mají až po dnešek, protože se lidé odedávna tolik snaží ‚nechat je stranou‘. Tolik lidí psalo a tvrdilo, že jejich rodiny jsou předlohou Forsytů, až jsem téměř uvěřil, že je tento rod typický.“⁸ V tomto dlouhém citátu jsou koncentrovány odpovědi na hlavní otázky: proč sága a proč generační román. Posuny v povaze svých hrdinů komentuje Galsworthy velmi výrazně v předmluvě k *Moderní komedii*. V centru pozornosti stojí Soames, který získává na váze jako stěžejní postava generačního románu. Ztělesňuje totiž ústřední rozpor díla: mezi majetkem, mocí, silou na straně jedné a krásou na straně druhé, mezi racionálním principem tvoření, ovládnutím a spoutáváním a iracionálním principem nekonečnosti, nepostižitelnosti světa. V závěrečných pasážích *Moderní komedie* se tento rozpor promítá a ústí v této úvaze Michaela Monta: „Bože! Je to krásné, je to úžasné! V této tmě dýchá zrovna tak nesmírný počet tvarů, jako je nahoře hvězd, všechny žijí, a každý je jiný! Jaký svět! Věčný rozmar koná své dílo! A zemře-li člověk jako ten starý pán a leží navždy pod planou jabloní — to pak věčný rozmar na okamžik v jeho nehybném tvaru odpočívá — ne! — ani pak neodpočívá, pohybuje se dál v tajemném rytmu, jemuž se říká život. Kdo dokáže zastavit pohybuující se rozmar — kdo jej chce zastavit? A pokusí-li se o to nějaký bledý vlastník, jako byl tento ubohý stařec, dokáže-li to na chvíli, hvězdy zamžikají jen o trochu víc, jakmile odejde. Mít a nepustit! Jako by to někdo dokázal!“⁹

Osud Soamese se tu podobá osudu člověka, který se snaží spatřit životní rytmy: život však nelze totálně postihnout, jakékoli sevření nějakým principem je odsouzeno k zániku. Galsworthy se přibližuje Soamesovi zejména v *Moderní komedii* právě v tom, že sblízuje svůj osud spisovatele jako demiurga s jeho celoživotním snažením, nachází v jeho konání určitou filozofii, která překračuje úzce vlastnický pud, jenž je prezentován v prvním dílu *Ságy rodu Forsytů*. Také struktura generačního románu se v *Moderní komedii* otvírá: Soamesovi nástupci jdou dál v nekonečných řadách pokolení. Zatímco *Buddenbrookovi* spěli tematicky i tvarově k uzavření, *Sága rodu*

⁷ „Monumentálnaja epopeja“ — viz *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* II, Moskva 1964, 233—234.

⁸ J. Galsworthy, *Sága rodu Forsytů*. Odeon, Praha 1971, 5 (přel. Z. Urbánek).

⁹ J. Galsworthy, *Moderní komedie*. Odeon, Praha 1972, 760.

Forsytů a Moderní komedie se otvírají dalším transformacím. Tento posun je navíc posílen principem kontrastu: proti Forsytům stojí nicotná rodina Bicketova, která si na živobytí vydělává ponižujícím způsobem. Motiv „stínových“ protihráčů rodu je ještě silněji rozvinut v dalších dílech.

V *Podniku Artamonových (Delo Artamonovyh, 1925)* se M. Gorkij pokusil vylíčit život buržoazního rodu ve třech generacích. Začíná rokem 1863 (dva roky po zrušení nevolnictví v Rusku) a ukazuje na osud zakladatele podniku Ilji Artamonova, na jeho živočišnou sílu a vůli, na slabšího Petra a jeho syna Ilju, který své ambice hledá jinde. Na rozdíl od *Mannových Buddenbrooků* nelze říci, že jde o degeneraci, úpadek a zánik rodu, dokonce ani o jeho rozklad, spíše o změnu jeho společenské funkce. Postup, vrchol a dezintegrace rodu jsou takto chápány toliko ve vztahu k buržoaznímu ekonomickému a politickému systému; naopak ve vztahu k jiným systémům může být tzv. Iljův úpadek chápán jako počátek nového klíčení. Tato strukturální otevřenost, která je samým principem díla, je uvnitř posilována výskytem „stínového“ rodu Vjalovových, jejichž představitel je svědkem všech přelomových činů artamonovského rodu a jejich tichým soudcem. Zatímco generační výstavba *Buddenbrookových* je uzavřena a Forsytovi mohou být podmíněně nazváni strukturou „potevřenou“, *Gorkého Artamonovi* jsou cele otevřeni dalším modifikacím a vnitřním přestavbám.

Jinak postupuje Ph. Hériat (vl. jm. Raymond-Gérard Payelle) v rodové kronice *Boussardelovi (Les Boussardel)*. Zkoumá tu vzestup a úpadek velké francouzské buržoazie, počínaje obdobím restaurace. Zatímco klíčová část tetralogie *Rodina Boussardelových (Famille Boussardel, 1946)* je typickým románem tří generací, další části již přerůstají v román osobnosti. Jejich jádrem jsou *Nezvedené děti (Les enfants gâtés, 1939)*, vznikající, jak patrně, před Rodinou Boussardelových, základní téma je rozvíjeno v *Zlatých mřížích (Les grilles d'or, 1957)* a v *Čase na lásku (Le temps d'aimer, 1968)*. Kronikální základ je v cyklu tudíž epizodou. Restrukturalizace kroniky v generačním románu se tu prolíná s principem psychologického románu osobnosti, který je pro literaturu západoevropské, zejména francouzské provenience přece jen typičtější.

V. Neff se ve své pentalogii¹⁰ přidržel jiného principu: osudy rodu Bornova a Nedobýlova se tu postupně a stále silněji a intenzivněji vlévají do dějinného toku, ovlivňují ho a jsou do něho vtahovány, stávají se aktéry historie. Pentalogie, stejně jako některá již uvedená díla, využívá metody kontrastu: proti českému buržoaznímu rodu stojí proletář Pecold, který vytváří novou dějinnou alternativu. Stále větší míra zapojování rodu do „velkého světa“ je také podporována publicistickými digresemi, které (poněkud didakticky) překračují úzce rodový rámec a zasahují celonárodní i širší pozadí. Jako příklad lze uvést rozsáhlé pasáže o rukopisných bojích a exkurs do dělnického hnutí v rakouské monarchii.

Některé texty, které tu pracovně řadím ke generačnímu románu, již některými rysy transcendují k epopei:

1. otevřenosti své struktury nebo alespoň jejími náznaky (Galsworthy, Gorkij),

¹⁰ Jednotlivé díly: *Sňatky z rozumu (1957)*, *Císařské fialky (1958)*, *Zlá krev (1959)*, *Veselá vdova (1961)*, *Královský vozataj (1963)*.

2. pokusem spojení s „velkým světem“ (Neff). Hériatova sága svědčí naopak o ústupu ze sféry kvantitativního rozšiřování a kvalitativní přestavby zpět k románu osobnostního ražení.

Uvedené příklady ukazují na rozmanitost práce s kronikálním podložím, na metody, které se snaží v tomto směru využít tvarové potence tradiční kroniky.

РОМАН-ХРОНИКА КАК ИСХОДНЫЙ ПУНКТ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Автор статьи исследует проблематику дальнейшего развития жанра романа-хроники, изменяющегося под давлением общественных сдвигов и революционной обстановки начала XX века. Статья содержит анализ произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина, М. Горького, Л. Леонова, К. Федина с главным акцентом на „романе рода“ (Т. Манн, М. Горький, В. Нефф, Дж. Голсуорси), в котором осуществляются разного рода количественные и качественные модификации. Одновременно подчеркивается постоянно существующая связь новых литературных форм с исходной жанровой структурой — с романом-хроникой.