

ROMÁN KULTURNÍCH VRSTEV A ROMÁN DETAILU A FRAGMENTU A JEJICH SOUVISLOSTI (*Königsberg* Jurije Bujda a Leonid Dobyčín)

Ivo Pospíšil (Brno)

Citátem z Heinricha Heina uvádí Jurij Bujda (roč. 1954) narozený v nynější Kaliningradské oblasti, absolvent Kaliningradské univerzity svůj román *Königsberg* (Кенигсберг)¹: „Am fernen Horizonte/Erscheint, wie ein Nebelbild,/ Die Stadt mit ihren Türmen/ In Abenddämmerung gehüllt.“ Město, konkrétně Královec, založené Přemyslem Otakarem I. při christianizační výpravě, později východopruské město (Ostpreussen) a až do obsazení Sovětskou armádou na sklonku poslední války součást Německa, je také v podstatě hlavním hrdinou koncizního románu. Bylo by možné jej označit za román regionální nebo dokonce etnologický, kdyby nebylo dominantní úlohy kultury: jsou jevy, jejichž tajemství se odhaluje jedině v diachronní sondě, jejichž magii nelze odstranit žádnými povrchovými „úpravami“. Bujda českého krále, podle něhož nese město název, ovšem nezná, jeho odhalování kulturních vrstev se děje postupně a nakonec je vtěleno do prstenu Ulricha von Liechtensteina, který symbolicky obepíná text od počátku do konce.

Uvnitř je značná dynamika. Osobní příběh muže se složitou rodovou genealogií, který v sovětském a ruském Kaliningradě poněkud trčí: jinak se snaží chovat nenápadně, pilně studuje na anglickém oddělení místní univerzity, užívá života s partou a přivydělává si. Jednoduchý syžet, který se pak zauzluje, začíná náhodným seznámením hlavní postavy, autorského vypravěče s rodinou Urusovových: manžel Maks je jako šturman po zranění na lodi vyřazen z normálního života: jeho neustále opakovaná fráze „moveable feast“ upomínající na angličtinu, jeho druhý jazyk námořníka, a na Hemingwaye a jeho vzpomínkovou knihu o Paříži, prochází románem jako červená nit. Jeho manželka Věra opustila jako farmakoložka vhodné zaměstnání na Hlavní správě lékáren a věnovala se čistě jemu, pečovala o něho jako o dítě a chodila s ním na dlouhé procházky po pobřeží. S tím je spojen i Maksův konec: při jedné z nich Makse parta lupičů ubila k smrti a Věru znásilnila.

¹ Novyj mir 2003, 7, s. 14-68 (dále: Bujda, J., cit. d.).

Ještě před tím ubývá peněz a Věra si musí brát práci domů. Jednou se obrátí na vypravěče Borise Grigorjeva-Sartoriho, aby se jí pokusil přeložit nahrávku zdánlivě nesouvislé anglické výpovědi, kterou její muž jednou jakoby náhodně pronesl – sama anglicky v podstatě neumí. Boris poznává 73. sonet W. Shakespeara: „That time of year thou mayst in me behold/ When yellow leaves, or none or few, do hang/ Upon those boughs which shake against the cold./ Bare ruined choirs, where late the sweet bird sang...“ Tento průhledný symbol odcházejícího života a beznadějněho konce uvádí i erotický vztah, který s evzpoětí rozehrává: kamarád Boris Grigorjev-Sartori a Gena přezdívaný Kůň (Koň) jsou seznámeni s rodinou šturmana Urusova, nejen s Věrou, ale také s její krásnou dcerou Káťou provdanou za alkoholika.

Urbánní půdorys románu je zdůrazněn kontrastem hloubkové, magické historie jakoby skryté v ruinách bývalé velikosti a povrchového života ze dne na den: oba kamarádi si jako vysokoškoláci vydělávají vykládáním zboží z lodí: námořní spojení se světem jakoby magičnost města posilovalo, stejně jako tajemný prsten a postava babičky, kult němčiny a německé kultury zasuté pod novými vrstvami. Boris Věru sexuálně uspokojí, dokonce s ní čeká dítě, ale rozehrává také vztah s její dcerou a vše končí takřka jako detektivka: Věra jako narkomanka je zapletena do velkého dealerství a v přestřelce s gruzínskou mafií zahyne. Boris po obhajobě diplomové práce Kaliningrad opouští s Káťou, směřují do Moskvy, Kátě se narodí vytoužená dcerka. Zažívají bláznivou jelicinovskou Moskvu poslední dekády 20. století, ale v nich a za nimi je stále heinovská silueta východopruského Königsbergu.

V změti experimentálních románových staveb druhé poloviny 20. století je toto dílko tradiční: současně je však pozoruhodným kulturním emblémem nového ruského kulturního probuzení. Rusko je veliké nikoli tím, že nad cizími kulturami staví svoji, ale protože je schopno tyto cizí kultury poznat, procítit a včlenit do svého života. Tedy nikoli postavit nad ruinách pruského města svoje vlastní, nad Königsbergem Kaliningrad, ale naopak zřít celé město v jeho celistvosti. Úloha Rusů je v syntéze: dost si Boris – Rus jen zčásti – cení vyprávění své německé babičky, tajemného šlechtického prstenu a němčiny jako jazyka, který – jak tvrdí – bude mít v Rusku zase své důležité místo.

Strukturu románu tvoří čerchovaný děj postupovaný úvahami a popisy magického města a jeho minulé kultury, které jako červená nit vytvářejí tvarovou dominantu sepnutou příběhem prstenu, emblému, jenž spojuje přítomnost s magickou minulostí. Klíčová popisná pasáž se nachází hned na počátku: „Нет ничего тоскливее, чем слякотная, промозглая, тухлая зима в Калининграде. Но нет ничего прекраснее, светлее, головокружительнее, чем зимняя ночь в Кёнингсберге, да еще безветренная и со свежим снегом, вдруг провалившимся с темных небес, когда мы с Конем – пальто нараспашку – вышли из ресторана. Подморозило. В вышине снежинки были неотличимы от звезд.“

Дышалось легко и свободно, и только сладостный страх, не затрагивавший сердце, но лишь слегка бередивший душу, напоминал о смертности человеческой. На улицах еще не улеглась предпраздничная бегодня, но снег и тьма, свет множества фонарей и окон, звезд и автомобильных фар сделали свое дело: привычный кошмар нового города стремительно угасал, уступая место древнему, устоявшемуся, иллюзорному чувству, но оттого еще более привлекательному и неожиданному и незнакомому чувству, которое забирало душу при виде этих островерхих черепичных крыш, узких улочек, вымощенных плоским булыжником, фахверковых домов, – мы вышли в широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей, и сквозь снежную мглу, колыхавшуюся тяжело и торжественно, как на похоронах, навстречу нам всплыл из поймы Преголи Кафедральный собор, убожество которого – руина и руина – тонуло в наступающей ночи, скрадывалось оптикой, размытым русским снегопадом. Мимо нас пронесся, глухо погромыхивая на стыках рельсов, узкий ярко освещенный трамвайчик, нырнувший к основанию моста и тотчас взбежавший на горб эстакады, – мы остановились под кроной тополя, странным образом не сбросившего свои жестяные листья. Конь извлек из нагрудного кармана две сигары „Белинда“ и чиркнул шведской спичкой. Аромат кубинского табака смешался с арбузной свежетью снегопада и зарахами дорогих мужских духов, накрывшими нас с головой, когда по тротуару мимо прошла державшаяся за руки парочка красивых педерастов со счастливыми, ослепительно белыми лицами, яркими блестящими губами и черными провалами глаз... Я любил приходиться сюда дождливыми осенними вечерами. Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоявшую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кёнингсберга. Я не был историком и знал о семисотлетней предыстории Калининграда немногим больше, чем другие, да и если бы даже меня допустили в старые архивы, вряд ли я долго выдержал: меня мало интриговал реальный Кёнингсберг, где сходили с ума Гофман и Клейст, а во время русско-японской войны некий университетский доктор Шаудинн поразил мир открытием бледной спирохеты. Меня притягивал скорее образ утонувшего в вечности города королей, и в эти минуты жизнь моя представлялась мне путешествием в прошлое, в миф, и зыбкость существовании между реальностью и этим иллюзорным прошлым вовсе не пугала, но вызвала озноб и даже что-то похожее на радость, на счастье – самое безотчетное, а нередко и самое беспричинное из чувств, ощущений, состояний человеческих. Я это остро чувствовал, оказываясь вдруг в этом историческом зазоре, в этой экзистенциально напряженной метафизической неопределенности бытия, – воображение мое сливалось

образы чудес и чудовищ в некое целое, das Ganze, в мир превыше всякого ума, в котором я ощущал себя центром и средоточием необозримой и невообразимой сферы космосa. Я находился во власти двух равноsilných instinktov – instinkta vyživania a instinkta poiska smysla, a cennost' smyslu moej žizni, jak kazalos' mne toĝda, pridavala imenno zыbkoct' sostojanija myslej i čuvstv putestvennika v irreal'nyj Kёningсberg, otkryvavšijсsja v створе между Домом профсоюзов и стpоившейсja гостиницей, – утонувшие, исчезнувшие панельные пятиэтажки, черепичные крыши, оголенные кроны деревьев, блеск булыжных мостовых, звяканье и лязг корабельных цепей, доносившиеся сюда из порта, перезвон узких трамвайчиков, словно переламывающихся на горбатых мостах за Кафедральным собором, по ту сторону острова, где когда-то и зачинался город королей...“²

Klíčem k románu však není jeho struktura a ani opakující se topos přízračného hanzovního města, ale sama postava postmoderního Ahasvera Borise Grigorjeva-Sartoriho, jeho rodinná historie a jeho pohrávání s texty a jazykem. Nikoli nadarmo je filologem a i když se pak v Moskvě žíví učením a překlady, je zřejmé, že jazyk je jeho živel, v němž se ještě výrazněji než ve zbofenisku královecké katedrály zachovaly kulturní vrstvy: právě „román kulturních vrstev“ je snad pravým označením díla, jeho letmotivem, na němž je ukotvena celá románová stavba. Láska nikoli ke Kaliningradu, ale ke Köningsbergu není však projevem návratu k východnímu Prusku, i když nostalgie po multikulturalitě – řečeno slovy dnešního diskurzu – tu je silná. Ostatně v uvedeném citátu se na to přímo odpovídá: důležitý není reálný Královec, pruské hanzovní město, ale jeho ideální zjev, jeho duch, který dokládá existenci kulturních vrstev jen dočasně překrytých realitou dneška.

Ke kulturním vrstvám patří nejen město, respektive jeho přízrak nořící se z hlubin za příznivého počasí, zjevující se těm, kteří jsou schopni vnímat, ale také rodinná historie, legenda rodu Sartori: „Жители его родной деревни подняли на смех темноволосого бродягу с бирюзовыми глазами, утверждавшего, что он и есть Адам Григорьев-Сартори, и только мать сразу признала сына – по скрепленным пальцам на ногах и глазам, потому что сне выиграла в карты у русалки. Они продали дуб, заложенный в их семейное озеро за восемьдесят лет до рождения мальчика, и на эти деньги поставили новый дом и сыграли свадьбу Адама с самой красивой в округе девушкой. На свадьбе молодые танцевали на лугу, усыпанном сырыми перепелиными яйцами, и не раздавили ни одного яйца. Жена принесла двойню – мальчика и девочку. Мальчик умер, а при вскрытии его сердца извлекли золотой ключик, и Адам понял, что семейная жизнь и покой не суждены ему Богом. Положив ключ от Врат Счастья в карман, он ушел на восток, чтобы больше

² Bujda, J., cit. d., s. 28-29.

никогда не возвращаться домой. Он обрел дар отличать дьявола от простого смертного. Говорили, что скиталец встретил одажды Агасвера – им было о чем потолковать, – и с той поры они путешествуют вдвоем, тайно свидетельствуя о скором пришествии Спасителя на Русь.³

Dalším obrazným signálem kulturních vrstev je stará rytina: „На ней была изображена комната с низким потолком, с кроватью под балдахином в левом углу и спинетом и нотами, с брошенными подле высокого табурета шелковыми туфлями, – справа же была видна половина длинного стола с бесформенной тенью от предмета, стоящего, судя по всему, либо на отсутствующем на картине конце стола, либо на подоконнике. Точно в центре – дверь, которую закрывает за собой женщина – зрителю виден только край ее уплывающего в дверной проем платья да рука, уже опустившая край двери – она вот-вот захлопнется. Листок нотной тетради огнулся и дрожит, не успев занять свое место, брошенные туфли по-настоящему, кажется, не улеглись и еще не остыли после женской ножки, спинет звучит, угасая, и улетает тихое шуршание платья и теплый блик полной немецкой ручки, – и во всем, во всем ощущалось смятение, тревога, угроза, и в поисках причины взгляд снова возвращается к столу, на вычищенные доски которого падает свет из невидимого окна и бесформенная тень чего-то, что, возможно, и таит в себе угрозу. Ваза? Человек? Демон? Гравюра была украшена рамочкой, выписанной из затейливо сплетенных цветов и зверей, между которыми была искусно вписана фраза „Als ich Kann.“ Так подписывался кто-то из известных малых голландцев, кажется, но это была копия, да и не был я знатоком или хотя бы любителем живописи, чтобы оценить гравюру по достоинству или отыскать в ней изъяны. Она мне понравилась. Я перевернул ее и прочел на гладком, как кость, картоне: *Königsberg 1900*. Надпись была сделана черной тушью с золотым блеском. Или этот блеск – лишь свидетельство старости? Не знаю. Еще один осколок, чудом сохранившийся от города королей и залетевший в эту комнатку-тюрьму для душевно больного Макса. Эта гравюра скрывала тайну. Или же, что вероятнее всего, таила немудреное наставление непослушным девушкам, норотившим во все времена нарушать запреты и ускользать на зов любимого? Опасного? Лесного Царя?⁴

Ve všech těchto emblémech kulturních vrstev je jeden společný rys: ukazují prchavost okamžiku, něco v mezistavu, něco, co uplynulo a již se nevrátí, tajemné chvění lidské duše a něco nedořečeného: takto k Borisovi Sartorimu promlouvá babička i starý prsten, stejně jako texty, Shakespearův sonet, který uvízl v hlavě šíleného námořníka jako předzvěst zmaru.

³ Bujda, J., cit. d., s. 34.

⁴ Bujda, J., cit. d., s. 40-41.

Když se Boris a Káťa po smrti Věry ocitají v Moskvě uprostřed mumraje 90. let minulého století, střetají se místo siluety hanzovního města s chaosem a reálnou multinacionalitou ruské megapole připomínající spíše město amerického Západu. Nicméně ono ukotvení symbolizované magickým prstenem, zůstává: „Я посмотрел вдруг на перстень Ульриха фон Лихтенштейна, украшавший мой мизинец по настоянию бабушки и Кати. Перстень посмотрел на меня рыбьим глазом. Глаз мигнул.“⁵

Minulost promlouvá tisícerymi znameními, která jsou skryta v kulturních vrstvách: podstatné je komunikovat s nimi a rozumět jim, a obohacovat tak svůj život, nacházet v nich záchytné body a kotviště duchovního života. Proti světu násilí a zmaru (narkotika, bandy) stojí pevně ukotvené hodnoty života, krása, která nezná užitek.

„Román kulturních vrstev“ prezentovaný zde textem Jurije Bujdy o městě, jehož poloha vzhledem k Rusku je nyní stále podivnější, dokládá to, že předpovědi o konci tradic ruské klasiky v tzv. normálním tržním prostředí se ukázaly jako přinenmenším předčasné. Román se tímto typem znovu vrací k deskripci ruského 19. století, k emblematické, k stacionárnímu modelu žánru, který jej ve světě proslavil, k uměleckému kulturnímu detailu, který tak prostupuje poezii O. Mandelštama nebo Vjačeslava Ivanova. Román nasycený touto novodobou zkušeností ruské poetiky se ocitá i na pokraji 21. století.

* * *

Homologie forem se neprojevuje jen ve vědě: také v literatuře lze sledovat nejen napětí mezi jednotlivými poetikami, směry a proudy, tedy spor kvalit, ale také kontrast a konflikt kvantit, resp. velkých a malých rozměrů. Jestliže v historii se doceňuje každodennost, příběhovost, individuálnost a lokálnost v podobě tzv. mikrohistorie, v literatuře se na sklonku 90. let minulého století začalo mluvit o tzv. minimalismu: zájem o něj vzbudila tvorba některých autorů 20. století, v ruském prostředí například dílo Leonida Dobyčina jako celku a románu *Město N.* speciálně. Teprve *Úplné sebrané spisy* tohoto autora, které spatřily světlo světa v roce 1999, ukázaly jeho talent v různých souvislostech.⁶ V úvodní studii V. V. Bachtina k tomuto vydání pod názvem *Под игом добрых начальников*⁷ se komplexně probírá složitý a ovšem tragický spisovatelův osud. Narodil se 1894 v Ludze, dříve Ljuciny, u Rezehne v Lotyšsku, v rodině lékaře, dětství prožil v Dvinsku (Daugavpils), vystudoval polytechniku, pracoval jako statistik v Petro-

⁵ Bujda, J., cit.d., s. 68.

⁶ Добычин, Л.: Полное собрание и писем. Журнал Звезда, Санкт-Петербург 1999.

⁷ Tamtéž, s. 7-44. L. Dobyčinem se zabývají mimo jiné speciální sborníky vydávané v 90. letech minulého století: Первые Добычинские чтения, Даугавпилс 1991, Вторые Добычинские чтения, Даугавпилс 1994, Добычинский сборник, вып. 3, Даугавпилс 1998.

hradě, ale také ve Střední Asii; po dlouholetém ideologickém pronásledování spáchal patrně sebevraždu, resp. zmizel beze stopy roku 1939. Rukopisy, které za jeho života nebyly publikovány, byly předány Veniaminovi Kaverinovi a Korněji Čukovskému. Z nových materiálů agenta vystupujícího pod šifrou Morskoy (spolupráci se sovětskou tajnou policií podepsal pod nátlakem a sám se později stal její obětí) se ukazuje, jak se Dobyčín stal zástupnou obětí. Vše začíná otevřeně v roce 1936 v rámci kritiky tzv. formalismu, kdy si mezi sebou zatím vyřizují účty různé skupiny sovětských literátů, například Alexej Tolstoj s Michailem Zoščenkem, Veniaminem Kaverinem apod. V Bachtinově studii jsou tyto události podrobněji popsány včetně úryvků z tehdejších referátů. Tato štvаницe, i když se Dobyčina řada spisovatelů zastala, měla za následek jeho depresi, nakonec útěk a zmizení. V jistém smyslu tvrdým zásahem mohl být i vyčítavý dopis matky, která mu posílá výstřižky štvavých článků a ptá se, jaký je on vlastně spisovatel. V referátu Alexeje Tolstého, který si Dobyčina vybral za terč svého útoku, se mluví také o románu *Město N.* (Gorod N.) jako o nudném. Možná chtěl A. Tolstoj jako „sovětský hrabě“ přece jen svou ideologickou kritiku zmírnit či bagatelizovat, když poukazoval na nekvalitu Dobyčiny slovesné produkce; mnohem nebezpečnější byly ovšem ideologické výpady v tom smyslu, že Dobyčín je nepřitelem režimu. Nicméně hodnocení románu *Město N.* jako nudného je odůvodněné v případě, že se za základ románovosti bere fenomén příběhovosti, dramatickosti nebo ornamentální popisnosti, tedy vlastnosti, které sám A. Tolstoj v dobrém slova smyslu prokázal v historickém románu *Petr I.*, resp. v řadě partii své trilogie *Křížová cesta*.

Nové studie ruské i západoevropské umístily Leonida Dobyčina do širšího ruského, evropského a světového kontextu, našly jeho předchůdce, jichž v Rusku nebylo málo.⁸

Problém spočívá spíše v tom, že minimalismus se přece jen lépe ukazuje na poezii nebo na drobné próze než na útvarech, jejichž základní charakteristikou je kvantita: a román, nehledě na peripetie jeho chápání, je určen sice nepřesně, vágně, ale přece jen kvantitou jako velká epika nebo velká prozaická forma – na tom

⁸ Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.). Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. Berlin 2001. Nejpodnětnější jsou podle mého názoru tyto studie: Grübel, R.: Der Text als Embryo. Aus der Vorgeschichte der russischen Minimalismus: Vasilij Rozanovs frühe Prosaminiaturen (s. 51-78); Hansen-Löve, A. A.: Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden (133-186); Uffelmann, D.: Philosophie als Minimalismus (101-130); Ulrike Goldschweer: Komplexität durch Minimalismus. Das Paradoxon des Minimalistischen am Beispiel vom Vladislav Chodasevičs Sonett „Pochorony“ (187-198); Paperny, V.: Minimalism, Asceticism, and Russian Culture (391-402); Gerald Janecsek: Пoesия молчания у Геннадия Айги (433-446); Кулаков, В.: Пауза скажет вам больше. Минимализм в современной русской поэзии (79-100); speciálně Dobyčinem se zabývá Caroline Schramm ve studii Minimalismus. Leonid Dobyčins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik.

se asi většina teoretiků shodne. Proto je Dobyčinův román *Město N.* středem pozornosti a vyšla již řada překladů.⁹

Město N. líčí život maloměstské rodiny v baltské oblasti tehdejší Ruské říše na počátku 20. století v předvečer pádu carského režimu. Román je dalším dokladem hypotézy či hyperbolické teze, podle níž je značná část ruské literatury 20. století palimpsestovou vzhledem k ruské klasice.¹⁰ Tzv. minimalismus, resp. detailní vidění skutečnosti, která se rozpadá na řadu textových vjemů v celkově malém rozsahu, tedy v podobě malých kapitol v rozpětí jednoho až několika krátkých odstavců, se v struktuře díla projevuje jako proslulý efekt domina: kapitoly do sebe zapadají a jejich tvar mění celkový tvar románu skládajícím se celkem ze 34 takových kapitol.

Zdálo by se, že rozsahem ani nejde o román, jeho velikost uzuálně odpovídá spíše novele a románem se dílo nazývá ze zvyku a podle konvence, neboť tak je označoval sám autor. První zmínka o románu pochází ze 14. 3. 1926, rok 1928 je patrně spjat s počátkem psaní, úryvky pod názvem *Načalo romana* vycházejí v časopise *Krasnaja nov'*. Kompletní text tzv. románu předal r. 1989 A. L. Grigorjev do rukopisného oddělení Institutu ruské literatury (IRLI), na rukopise je rok 1936. Román byl patrně dokončen roku 1934 nebo 1935 – název *Načalo romana* je tu přeškrtnut a přepsán na *Gorod N.*¹¹ Román v této podobě poprvé vyšel v Rize 1988 a Moskvě 1989, 1990, 1992.

Hlavní postava díla a současně ich-vypravěč bedlivě sleduje, a to stylitovaným dětským zrakem, události všedního dne a své soudy o drobných příhodách až k pobytu ve škole a zkušeností s pravoslavnou církví a jejími služebníky. To, co mohlo tehdejší cenzory popudit, je právě nápadné sblížení carského autoritativně totalitního a sovětského systému, přičemž nezbytný konec prvního i druhého je tu tak nepřímě anticipován. A čtenář si zcela jasně uvědomuje, proč se tomu nebylo možno vyhnout. V učilišti nachází dětský hrdina stejnou beznaděj jako v rodině nebo jinde, přitom však nezná pesimismus: beznaděj dýchá z juxta-pozičního, hierarchicky a hodnotově neuspořádaného vyprávění, které asociativními náznaky vyvolává nečekaná krátká spojení a posunuje hodnotová kritéria.

Dalším specifikem díla je jeho národní ozvláštňení, neboť děj se odehrává ve baltské sféře se silným německým vlivem: tato konfrontace vnáší do textu další napětí. Základním znakem díla a podstatou jeho vnitřní tenze je rozpor kronikového deníkového zápisu událostí, navíc naivizovaného stylizovaně dětským vypravěčem, a dějovostí akcí, jež se projevují silným zapojením slovesného vyjadřování.

⁹ Dobytschin, L.: Die Stadt N: Roman. Frankfurt am Main 1989. Dobytschine, L.: La Ville de N. Paris 1993. Dobytschin, L.: La Città di Enne. Milano 1995. Dobytschin, L.: The Town of N. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1998.

¹⁰ Gorod N. In: Добычин, Л.: Полное собрание и писем. Журнал Звезда, Санкт-Петербург 1999, s. 111-184.

¹¹ Viz předmluva V. S. Bachtina k Úplným sebraným spisům.

Módní téma tzv. minimalismu, které se v západoevropské rusistice výrazněji kultivuje zhruba od druhé poloviny 19. století, odkazuje k jevům, které nejsou – zcela podle latinského rčení „*nihil novi sub sole*“ – nijak nové, i když se dnes spojují s vrstvami současného myšlení, tedy zvláště s mikrohistorií, historiografií všedního dne, poetikou ticha; v podstatě i humanitní vědy včetně filologie tíhnou k tomu, aby výklad detailu koncentroval široké přesahy, aby se v něm svět zrcadlil – jak se někdy říká – jako v kapce vody, aby celý složitý a materiálově bohatý výklad byl ukotven v jednom nebo několika místech. Je to především výraz rezignace na postižení rozlehlých materiálových ploch, vědomí toho, že hromadění faktů a popis dějů je spíše znakem pozitivistického myšlení, že nová doba si žádá zkratku, gnómu, kvalitativní skok.

Tato představa ovšem nevznikla ani ve 21., 20. nebo 19. století, sahá mnohem dál, ve světové literatuře a podstatně dál i v ruské; zde bychom jako emblém mohli poukázat na proslulou epizodu s černou slepičkou, která svými vajíčky zachránila život Avvakumova dítěte a jeho rodiny na cestě k Bajkalskému jezeru, tedy do sibiřského vyhnanství, a kterou omylem přejeli (*Žitije protopopa Avvakuma, im samim napisannoje, 1672-1675, Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný, čes. 1975*). Tento i jiné detaily – například popis vymítání běsa nebo pálení ruky v plameni svíčky – jsou ovšem emblémem úcty k detailu jako drobnému znaku boží prozřetelnosti; víry v materializaci zla a v sílu víry, která překonává bolestivost a smrtelnost hmoty.

Ve vrcholné ruské sentimentalistické próze 18. století u A. N. Radiščeva a N. M. Karamzina se vyskytuje spíše hromadění detailů, které rezultuje do razantní vize. Například v Radiščeově *Cestě z Petrohradu do Moskvy* (1790) je to hromadění hrůz nevolnictví, které cestovatel vidí a o nichž hlavně slyší, v Karamzinových *Listech ruského cestovatele* (1792) pak popisy královeckých hovorů s Immanuelem Kantem, Goethovy siluety ve výmarském okně nebo dvojládné Paříže po pádu Bastily či detaily anglických květinátek nebo londýnských komorných vědomých si své ekonomické ceny; jedno vede k zdůvodnění protirežimní výzvy, druhé k úžasu nad prvním společenstvím masové spotřeby na světě. Nezapomínejme ovšem také na Radiščeův proslulý *Deník jednoho týdne* (Dnevník odnojí nedeli, 1773), který utkvěním v každodenním detailu natrvalo vstoupil do moderní ruské prózy. Pokračovatelem v tomto pojetí detailu je Nikolaj Vasiljevič Gogol v *Mrtvých duších* (Mertvyje duši, 1842), když líčí Rusko jako shromaždiště nesmyslných věcí, jako nesouvislý, chaotický, roztrhaný prostor, jemuž dává smysl až poněkud šovinistická ruská trojka. Český čtenář si v této souvislosti může také připomenout proslulý a stále aktuální popis smetiště z románu ruskou literaturou zasaženého Ludvíka Vaculíka z románu *Sekyra* (1966), obraz Čech jako smetiště ideálů. Ivan Sergejevič Turgeněv pracuje s detailem jako se stavebním základem prózy s větším funkčním zatížením; je pro něho znakem lidské psychologie a jejích proměn.

V ruských románových kronikách Nikolaje Semjonoviče Leskova a Michaila Jevgrafoviče Saltykova-Ščedrina se vrací avvakumovský detail – tato dvě pojetí mají své kořeny koneckonců již v Puškinově próze, kde je detail jak emblémem (socha, karty, nožky tanečnice), tak reflexní plochou psychologickou a filozofickou. Na detailu ostatně – jak se ukazuje – spočívají i rozsáhlé prozaické stavby hraběte Lva Tolstého – marginálie, okrajové, náhodné, nahodilé či namátkové detaily či faktory (random factors) jako červená nit procházejí i jeho romány.¹² Rané, zralé i pozdní prózy F. Dostojevského jsou detaily přímo vyšperkovány, právě ony jsou zhuštěnými obrazy lidského nitra (špína, tma, mlha, náledí, šikmé paprsky zapadajícího slunce). Jistá míra uvedené dichotomizace detailu dostává v ruské próze 20. století, v níž je Dobyčín dědičem obou linií – kronikové, tedy emblematické, i psychologické; navazuje tedy až na Radiščevův sentimentalistický Deník jednoho týdne, Tolstého Dětství (1852) i na raného Dostojevského, ale ještě spíše na detail jako znak prostředí, například u Gleba Uspenského, v “okurovském cyklu” Maxima Gorkého, i na krystalicky psychologické u Andreje Bělého (Kotik Letajev, 1917-1918, knižně 1922, čes. Kóťa Letajev, 1967) a Borise Pasternaka (Detstvo Ljuvers, 1922, čes. jako Malá Luversová, 1969). Leonid Dobyčín také de facto vychází z ruské sovětské prózy 20. let 20. století – z mladého Konstantina Fedina a Leonida Leonova, kteří chtějí tvořit nově, ale současně být Dostojevskými nového století.

Ambivalentnost času jako podstata kronikového vidění světa a základ kronikového žánru určuje i úlohu kroniky jako literárního jevu, který představuje současně vývojový přelom i přemostění, drobení i syntézu, krizi i nový vzestup. Útočiště v kronikovém žánru hledají především určité tvůrčí typy; důvodem je pnutí k jistotám, nebo jsou tu příčiny vnitřně umělecké (autor pociťuje nedostatečnost žánrů běžných v dobové literatuře), národní apod. Kronika se také objevuje v dobách přelomů společenských, kulturních a ideově estetických: zároveň však má schopnost svou tvarovou pružností a dostatečně širokou koncepcí světa zachovávat kulturní kontinuitu. V Rusku se začíná rozvíjet od padesátých let 19. století, v české literatuře je její výskyt spjat s přelomovým charakterem počátku 20. století, také v druhé polovině 20. století se kronikové struktury opět ožívají (svět na pomezí války a míru, hrozba ekologické katastrofy). Schopnost být na přelomu a zároveň vytvářet most v literárním vývoji je pociťována přímo v tématech kroniky; úskalí evropského praktikismu a utilitarismu, politický a ekonomický zlom na prahu 20. století, nutnost nové morálky.

Tyto rysy má kroniková nebo kronice blízká reflexe i v současné české próze. Proti postmoderním nebo kvázipostmoderním dílům (M. Viewegh, jehož dílo tvoří jeden z pólů nejvíce medializované české prózy; je to publicisticko-triviální

¹² Morson, G. S.: *Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in War and Peace*. Stanford University Press 1987.

literatura, která je jazykově, stylově a žánrově modelována podle pohybů společenské elity, i když ji vnímá kvázikriticky; druhým pólem je spíše jazykově výrazná, příběhově rázovitá próza utkvělá svými kořeny v osobitém prostředí, kam tzv. současnost proniká jen tenkými pramínky) stojí Jindřich Zogata (roč. 1941) a jeho slezská trilogie *Dědictví zmizelých píšťal* (1996), *Oves na střechách* (1996) a *Dřevěné pyramidy* (1998), o níž jsem psal ve *Stilu*¹³, nebo Květa Legátová (vl. jm. Věra Hofmanová, roč. 1919) a její povídkový cyklus *Želary* (naklad. Paseka, Litomyšl 2001) nebo novela *Jozova Hanule* (tamtéž 2002¹⁴).

V těchto moderních kronikách autorů, které s čistým svědomím můžeme označit jako outsidersy, se minimalismus projevuje v souboru uměleckých detailů s emblematickou platností, přičemž se tu manifestuje známý rozpor mezi statickostí kronikální scénérie a dynamičností popisů, které ji rozhýbávají. Detail je vehiklem fragmentarizace celistvé epiky, jako by svědectvím rozkladu našeho světa, jeho necelistvosti: rozklad žánrové formy a její rozbíjení je současně znakem umělcovy kreativity, s níž využívá hotových modelů (viz například Puškinovu práci s wyatovským sonetem v oněginské či puškinské strofě, fragmentární sonet Jana Skácela apod.). Minimalismus zde také rozetíná přísná kauzální spojení a nahrazuje je juxtapozicí.

Podívejme se na pár pasáží ze Zogatových kronik: „Zpěv a muzika, muzika a zpěv. V petrolejce pokuckává knot. Baby nemají s kým tancovat. Zkusí spolu. Jizba nestačí. Nechají toho. Štípy hvězd před půlnocí Měsíc dře. Anděl potají, dveřmi otevřenými do komor, dávají k dobru vlastní kůži, peřičko a ufrknou. Peřiny jsou bachraté, jen kdyby se už této noci mohlo pod každou peřinou sejít víc noh než dvě. Hromští chlopi, chytají blechy v okopec. Ukázat se nepřijdou. Gajdoš s Hankou vyšli z chalupy. Netopýr jim uhnul před čely.“¹⁵ Kdoví, co je důležitější: zda boje světové války nebo šustot netopýřích křídel? Nebo: „Anděl veliký jak mrak přikryl Javořinku. Rozplynul se v dešť. Tři dny a tři noci přšelo. Putny v nebi si o vodu seděli. Žádná baba se hvězd v dešti, daremných jisker, ani na Gazurovu radu nezeptala. Vesna nerodí se z vody, snu nebo blesku. Jak by mohla přijít z pouhé naděje? Ze všech stran blíží se k chalupám. Tisíce klíčků obkličuje dědinu. To je vojska! Útočí bez vyzvání. Rovně i křivě. Jak se dá. Na tělo. Jen když se baby chytí pluhů, na podzim zasely křici, zasejí jařinu, pomohou

¹³ Фрагментарный роман-хроника конца 20 века („Наследие исчезнувших свирелей“, „Oves na kryšach“ и „Деревянные пирамиды“ Йиндржиха Зогагы: особенности жанра, стиля и поэтики). *Stil* 2003, Beograd, s. 259-271.

¹⁴ Š. Vlašín: Prozaička se třemi jmény. *Obrys-Kmen* 2003, č. 21, s. 2. Jak autor recenze, známý český literární vědec a kritik upozorňuje, Květa Legátová-Hofmanová nemohla vletět na českou literární scénu jako meteor, neboť pod jménem Věra Podborná uveřejnila již roku 1957 povídkovou knihu *Postavičky* a roku 1961 román *Korda Dabrová*.

¹⁵ *Dědictví zmizelých píšťal*, s. 106. Citáty приводятся по следующим изданиям: *Dědictví zmizelých píšťal*. TILIA, Šenov u Ostravy 1996; *Oves na střechách*. TILIA, Šenov u Ostravy 1996; *Dřevěné pyramidy*. TILIA, Šenov u Ostravy, SURSUM, Tišnov 1998.

zeleným klíčkům v útoku.“¹⁶ A jinde: „Chodníčkem do školy Na třicátku jdou děti pomalu. V polích od školy k chalupám házejí po sobě kamením. Žluté ohně pryskyřníků je nesvedou ke škarpe. Vyšlehují z mokřiska, kde není kamení. Chlapce přitahují oraniska. Tam je kamínků! Petrklíče? Cha, cha! Květu i klasů je víc ve knížkách než na poli a do knížek se dívá, na očích zadržovaný brýlemi, jen bubák rector.“¹⁷

„Náboženství bude nahrazeno důvěrou člověka k člověku“, říká se – ale slovensky – v románu Jozefa Hnitky *Blesky nad košiarom* – rukopis poselstve navždy zmizel. Je to věta jednoduchá, ale její prostinké poselství je dodnes jen utopíí, tato naivní větička se nikdy v žádném režimu nebo systému či církvi nenaplnila. A přitom jde jen vyjádření podobné slovům Ježíše Krista nebo jiných myslitelů – jejichž učení se záměrně deformovalo a zneužívalo – lidí čistých duší. Jako by tato věta čněla jako němá výčitka i v životě samotného spisovatele, který rozhodně neměl na růžích ustláno.¹⁸ Jozef Hnitka (1913-1992) – když pomíneme

¹⁶ Dědictví zmizelých píšťal, s. 26.

¹⁷ Dědictví zmizelých píšťal, s. 15.

¹⁸ Hnitka, J.: *Transfúzia. Výber z diela. Petrus, Polárna 6, Bratislava 2003, ilustrovala Vilma Hnitková-Urbanová, editorská úprava, úvod a kalendárium Mária Bátorová*. Slovenská literárni vĕdkynĕ doc. PhDr. Mária Bátorová, DrSc., editovala vĕbor z díla svĕho otce, spisovatele podivuhodného osudu. Kniha vyĕšla s finanĕním pĕspěvkem Ministerstva kultury Slovenskej republiky a spisovateľových synů. Jozef Hnitka, jehož jmĕno nestálo za zaznamenání ani autorům Slovnku slovenských spisovateľu vydaného pražským nakladatelstvím LIBRI roku 1999 (kolektiv autorů pod vedením Valĕra Mikuly), se narodil v Turzovce roku 1913, otec se roku 1919 vrací z ruského zajetí, pak měĕšťanská škola v Levici, knĕžský seminář v Nitĕ (1929-1930), uĕitelský ústav v Levici, vojenská služba a pak setkání s životní družkou Vilmou Urbanovou v Ćadci (rod pocházĕl z Uherského Hradiĕtĕ), 1938 vstupuje do komunistické strany. Uĕitelské povolání a psaní literatury, ale také politická ĕinnost: v roce 1944 byl jako ilegální pracovník vĕznĕn v Ilavĕ. Úĕastnil se Slovenského národního povstání, je propuĕtĕn ze státních služeb, po osvobozenĕ se stává pĕdsedou národního vĕboru v Ćadci. V době ideologických honů na ĕarodĕjnice, tedy neposlušné a samostatně ĕi jinak myslící, se stává obĕtĕí, je kritizován zejména za román *Krĕžové štácie* (1949), který pak vycházĕl na pokračování v kanadských krajanĕských novinách. Pak už jen pĕhlĕšení, vytlačování a ignorance. Životní dráhu svĕho otce líčí jeho dcera v kalendáriu s řadou materiálů a dokladů. Dokonce ani po roce 1990 to nemĕl jednoduchĕ – rehabilitoval ho až Spolok slovenských spisovateľov; jeĕĕtĕ roku 1989, kdy ŕádá o znovupřijetí do Svazu slovenských spisovateľu, se mu nedostává od tehdejších funkcionářů odpovědi.

Kdo byl vĕak Jozef Hnitka jako spisovatel, jaký byl jeho autorský typ? V podstatĕ mu umožnili ukázat jen povĕdkářské umĕní, jeden román se ztratil, jiný byl nadlouho odsouzen. Vĕbor obsahuje dvoudílný román *Krĕžové štácie* a pak sĕrii povĕdek, doslov Antona Hykische *Krĕžové štácie života a diela Jozefa Hnitku* a kromĕ zmĕněného kalendária fotografie ze spisovateľova života. A. Hykisch řadí ve svĕ studii J. Hnitku do generace Horova, Kostry, Bednára, Tatarky ĕi Zelinové, mezi levicové intelektuály, kteřĕ zpoĕátku sepnuli svůj osud s komunistickým hnutím, zachovali si vĕak svou samostatnost, a byli proto odsunuti do nebytí, zapomĕnění, emigrace apod.

Román *Krĕžové štácie* vyĕšel v Bratislavĕ roku 1949 a je budován na modelu kronikové scĕnerie, vesnice s řadou postav a postavicek a dvěma dominantními, oponujícími si postavami, kteřĕ v sobĕ tají niternĕ poselství, každý trochu jiné, ale od tupĕho okolí se liĕí trváním na principech a nadobnĕm ideálu: mladý, sociálně orientovaný intelektuál a knĕz – dvě polohy, mezi nimiž se mladý

zmíněný románový rukopis, který se ztratil, je autorem jednoho románu a řady povídek, většinou s dominantní tematikou Slovenského národního povstání.

Základním přístupem k realitě, který se projevuje na úrovni jazyka, stylu, poetiky a žánru, je, jak jsme to obrazně nazvali, „poetika blahodárného skřípotu a tření“, tj. znesnadňování recepce literární výpovědi, jakási neelegantnost, drsnost a syrovost poetiky, jejímž hlavním rysem je negace schematického vidění skutečnosti, neustálé zpochybňování hodnotové hierarchie a záměrné, intencionální zpochybňování čermbílého vidění světa.

Východisko tohoto postupu najdeme již v románu *Krížové štácie* (1949), který se odehrává ve 20. letech na Kysuci. Žánrovým půdorysem je opět tradiční románová kronika s mytickými a fantastickými rysy:

To, že si již zkušený Jozef Hnitka, muž s přerušovanou spisovatelskou dráhou, vybral v díle *Krížové štácie* právě tento žánrový tvar, plně odpovídá přelomovosti doby, do níž situoval svůj příběh, tj. do zlomové doby po první světové válce těhotné změnami a sociálním napětím, i doby, kdy toto dílo vznikalo, tj. období po roce 1945. Kroniková rozpornost se tu projevuje na jedné straně stabilitou, tj. „věčností“ scénérie, na druhé straně ideovým blouděním, tápáním: člověk v bio-sociální lokalitě, již využívá jako opory a útočiště, současně však člověk-hledač nových nadosobních poloh.

Tento rozpor se na úrovni jazyka a stylu projevuje v usazení místa děje v pevně rámcované lokalitě, současně však až v extrémní dynamizaci jazykových prostředků. Scénérie není statická jako v prvních románových kronikách N. S. Leskova, ale je živá, dynamická, dokonce výhružná, pohybuje se jako anticipace pohybů myšlenek: „Hory *třpli* hrózou. Stromy *sa chveli* ako človek pred popravou a uzučké roličky *sa škerili a vyvaľovali* zubiská – kamenné zubiská. A medzi touto hrózou *čupeli* chalupy a *naháňali* ľudom živelný strach. Všetko tu *bolo* zachmúrené, počnúc zvierateľom a končiac človekom: mŕtva aj živá príroda. Keby človek nezalý tunajších pomerov *videl a počul spievať* ľudí, *povedal by*: - Akí sú šťastní! Hádám navonok, keď *zalejú* trpký život smradľavým kvitom, sú až nepríčetne veselí, ale vo svojom vnútri *prekonávajú* bolesť spevom, z ktorého *cítiť*

Hnitka pohyboval. Hykisch správně spojuje tento román se sociografií, která je tu reziduem 30. let (viz maďarskou sociografií, B. Illyés), ale současně jsou tu spojitosti s jinými slovanskými literaturami – kronikou a ruským vizionářstvím. Poetika selského realismu, syrový realismus, skepse, hořký obraz světa, který se zmltá na pokraji propasti. Již zde je vidět Hnitkovo antropologické východisko: měřítkem mu nejsou abstraktní systémy, ale lidé tvořící poměry, jejich lidská úroveň. To mu v době inženýrů lidských duší nemohlo neuškodit. Jeho povídky jsou svérázným, syrovým a drsným obrazem Slovenska a jeho povstání, obrazem neidealizovaným, spíše hořkým (*Hanibal*, *V klepci*, *Útek z rakvy*, *Návrat Fera Pajera*), povídka *Jabloň* je projevem toho, čemu se dříve idealisticky říkalo „zrazená“ nebo „nedokončená“ revoluce: rozměňování ideálů, které degenerují a stávají se nehodnověrnými. A titulní povídka *Transfúzia* o sovětském zajatci, který dobrovolně končí život v ostatných drátech koncentráku, když vidí přijíždějící vítěznou Sovětskou armádu, již žádného dalšího výkladu nepotřebuje.

chuť zelenej plánky. Prečo tie chalupy *nemali* doteraz červené strechy? – *kládol* si často otázku Čuboň. Nie. Červené strechy *nemali*. *Boli* to mátohy bez slnka, bez vzduchu, bez života.

Čierne oblaky *splývali* s takými istými strechami chalúp a *naháňali sa, vzdúvali*, lebo *bola* jeseň. Potoky *zurčali, vrieskali* a hory *sa triasli*. Človek *mal* dojem, že tento kraj *je zakliaty*. V úzkej doline *sa mrvila* Kysuca, a keď *sa jej zachcelo, špliechala* na všetky strany a s podivným chichotom *brala* brvná drevených mostov, chatrných chlievov a lávok, na ktorých ženy *právali* rubáše. Všetko tu *bolo* podivné – zavalené tlapou temna. A temno *vychádzalo* z lákavých dier. Tmavá, začmúdená krčma s ťažkými neohobľovanými stolmi a kostol *znamenal* pre ľudí všetko. Tu, v kostole a v krčmĕ, *nachádzali* pokoj a uspokojenie. Malé vozíky s malými škutavými koníkmi *hrkotali* po výmol'och gráp a nahnutým chlapom v nich hlavy *div nekväckali* o ráfy kolies. Kôň *zastal* pred chalupou. *Striasol sa*. Hrkáľky na ňom *zaštrngali*. A vtedy *vyšla* žena. Pred chvíľou *prišla* z poľa. *Bola* už hen hore pod oblakmi, kde *zhodila* zo seba batoh hnoja a *zotrela* z tváre kropaje potu, a teraz *stojí* pred prestupujúcim koníkom. *Vypriahla* ho a *odviedla* do stajne. Potom *sa vrátila*. *Vzala* chlapa pod pazuchu ako vrece zemiakov a *hodila* ho do postele. *Bola* silná. Kde sa len *berie* taká sila v tejto žene a vôbec u žien tmných Kysúc – nevedno. *Veď vzial* chlapa ako poleno pod pazuchu a *odvliec'*, *bolo by* veľa aj pre baníka. Ale *urobila* to, celkom pokojne to *urobila*, bez slov. Len keď ho *hodila* na posteľ, *odpula si a povedala*: - Šliak ťa porazí! – Nič viac *nepovedala*, len mu nohy *odhodila* nabok, aby nimi *neprivalil* deti.

A keď *prišiel* večer, svetlá *blikali* z maličkých okien drevených chalúp. *Blikali* ako unavené oko človeka.

Potom *svitalo a prišlo* ráno. Slnko *pohltilo* mračná a *bolo vidieť* na všetky strany....

Z vyspatých chalúp *vybehovali* bosé deti. *Prebehovali* z chalupy do chalupy. Hlad ich *vyhnal* z dusných a únavných postelí. *Skočilo* jedno, *skočilo* druhé. *Zavoňalo* tu, *zavoňalo* tam. Vôňa *bola* všade ta istá: kapusta, zemiaky, ako by sa všetky chalupy *boli dohovorili* na rovnakom jedálnom lístku. A *bolo* tak každé ráno a *bolo* tak každý obed a večer.¹⁹

Srovnejme tuto dynamizaci kronikové scénérie v Městě N. L. Dobyčina: „Пахло снегом. Вороны кричали. Лошаденки извозчиков бежали не торопясь. С крыш покапывало.“²⁰ Nebo: „Уже таял снег. Петух и куры ходили с красными гребнями и рычали по-весеннему.“²¹

¹⁹ Hnitka, J.: Krížové štácie, in: H. J.: Transfúzia, PETRUS, Bratislava 2003, s. 17-18 (ďalej: cit. d.).

²⁰ Город Н. И.: Добычин, Л.: Полное собрание и писем. Журнал Звезда, Санкт-Петербург 1999, s. 115.

²¹ Город Н., s. 130.

Podíváme-li se na minimalismus obecně a na případ L. Dobyčina zvláště, zjistíme, že se tyto typy prózy, často nafouknuté do jakoby předpřipravené velké epické formy, kterou však nejsou s to zaplnit, vyskytují v přechodových dobách velkých společenských změn: v každém případě jsou však signálem odporu nebo alespoň pochybnosti. Tomu odpovídá již demonstrativní volba tradicionalistické žánrové formy a hlavně reminiscentní citátové, aluzivní a jiné odkazy k minulosti a k minulým hodnotám, v Dobyčinově případě k ruské literární klasice, jako by tu znovu zněla slova J. Zamjatina, že budoucností ruské literatury je její minulost.

Nedomnívám se však, že je to až tak vyostřené: spíše jde o naléhavé vyjádření nezbytí návaznosti, přirozenosti, povlovnosti, naslouchání dechu všehomíra, tichý protest proti démonickým demiurgům, niterné zpochybnění jejich bezohlednosti, sebejistoty a hluchoty. V tom se oba autoři – Rus i Slovák – sblíží. Oba sice cítí neudržitelnost minulosti, ale oprávněně se obávají radikalismu budoucnosti, který smete i vše hodnotné – tak tomu bylo dosud vždy za všech revolucí a násilných převratů a pučů.

Je tedy podle mého soudu Dobyčinův kronikový minimalismus a Hnitkova kroniková zarputilost a „blahodárny skřípót a tření“ jeho románu variantami obdobného pohledu na svět a blízkého uchopení lidského osudu v něm: taková díla, stejně jako jejich tvůrci, končí nezřídka tragicky smetení mainstreamem dějin, jimž se nechtěli poddat, aniž by však proti nim přímo bojovali.