

Pospíšil, Ivo

Teorie žánru a ruská románová kronika

In: Pospíšil, Ivo. *Ruská románová kronika : příspěvek k historii a teorii žánru*. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1983, pp. 9-32

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121895>

Access Date: 02. 12. 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.

I. TEORIE ŽÁNRU A RUSKÁ ROMÁNOVÁ KRONIKA

A. ROMÁN A ROMÁNOVÁ KRONIKA

Literární věda jako mladá disciplína, utvářející si teprve svůj vědecký charakter, vyvíjí se relativně velmi rychle, ačkoliv spolu s ostatními humanitními vědami zůstává v absolutním měřítku pozadu za vědami přírodními a technickými. Přesto lze v posledních desetiletích sledovat celou řadu nových myšlenek, projevujících se zvláště výrazně v metodologicky orientovaných studiích. Marxistická literární věda se nachází ve stadiu syntézy, tj. ve stadiu utváření otevřeného systému, který, opíraje se o základní marxisticko-leninské postuláty, je schopen přijímat a vnitřně transformovat literárněvědné poznatky.¹ V současné marxisticko-leninské literární vědě lze stanovit několik určujících tendencí. Z obecně kulturního hlediska je to odmítnutí europocentrismu a chápání světové kultury jako jednoho kontinua.² Z vnějších koordinát je to snaha docenit specifickou slovesného díla a vyloučit literaturu jako systém. Vnitřně literární koordináty spočívají v rozvoji speciálních literárněvědných disciplín, především komparistiky a genologie. Nový rozvoj marxistické srovnávací literární vědy je podle našeho názoru úzce spjat s historií a teorií žánru. Směrování od tematologie k srovnávání tvarů se dostává do kontaktu s genologickými kategoriemi a žánrovými dominantami.³ Při tomto zkoumání nelze opomíjet ani tzv. exaktní metody (v oblasti teorie informace, matematiky apod.), neboť samo použití exaktních metod nemusí vést k deideologizaci literární vědy; podstatný je způsob jejich aplikace.⁴

¹ J. Borev, *Sistemno-celostnyj analiz chudožestvennogo proizvedenija*. Voprosy literatury 1977, č. 7, s. 119—142; knižně jako *Priroda i struktura metoda literaturovedenija*, in: *Metodologija sovremennogo literaturovedenija*. Problemy istorizma. Nauka, Moskva 1978, s. 34—68.

² Tato idea je mj. explicitně vyjádřena v souboru statí akademika N. I. Konrada *Zapad i Vostok* (Moskva 1972); na jiné úrovni se s europocentrismem vyrovnává I. G. Neupokojevová (*Istorija vsemirnoj literatury*. Problemy sistemnogo i sravnitel'nogo analiza. Nauka, Moskva 1976).

³ F. Wollman, *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*. Spisy filosofické fakulty Masarykovy university, Brno 1936.

⁴ J. Hrabák, *Exaktní metody v literární vědě*. In: *Aktuální problémy literární vědy*. Universita Karlova, Praha 1974, s. 37—46.

Genologie⁵ se v průběhu 20. století vymanila z mechanického pojetí Ferdinanda Brunetièra (*L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890), který evoluci žánru srovnával s vývojem biologického druhu. Přitom se brunetièrovská terminologie zachovala i v pozdější době; sama metoda byla však napadána z mnoha stran a nakonec odmítnuta.⁶ Dodnes se nicméně někteří západní badatelé snaží otupit ostří této kritiky a poukázat v jistém smyslu slova na opodstatněnost evolucionismu.⁷

V současnosti existuje ke genologii v podstatě dvoji vyhraněný vztah: někteří badatelé tvrdí, že genologické pojmy jsou prázdné (tzv. pesimistické stanovisko), jiní zdůrazňují, že falešné koncepce ještě neznamenají neexistenci těchto pojmů (tzv. optimistické stanovisko).⁸ Pesimistické hledisko vyplývá z filozofických pozic (např. z intuitivismu Benedetta Croceho), z tradice nebo z nedůvěry k jakýmkoli obecným kategoriím v humanitních vědách (např. u větší části anglosaské literární vědy). Filozofické hledisko intuitivistů je odrazem konkrétní situace v dobovém společenském myšlení. Tradicionalistické stanovisko, prezentované zvláště některými představiteli anglosaské literární vědy, nemá „spásnou nedůvěru“ jen ke genologii, nýbrž ke každému literárněvědnému zobecnění.⁹ Signifikantní je v této souvislosti polemika R. Welleka s A. Lovejoyem, který vyjadřoval pochybnosti o existenci romantismu jako takového a vytvářel koncepci pluralitního romantismu, resp. „romantismů“ národních.¹⁰ Z podobných pozic odmítá ve 30. letech F. C. Green tehdejší komparatistiku.¹¹

Marxistický pohled na genologii vychází z dialektiky obecného a zvláštního a vyhýbá se tudíž krajnostem „optimistickým“ i „pesimistickým“. Základním postulátem marxistické genologie je podmíněnost vzniku

⁵ Staršími stadii genologického myšlení se zabývá T. Michałowska (*The Beginnings of Genological Thinking, Zagadnienia rodzajów literackich* 1961, z. 1, s. 5 až 23; *Genological Notions in the Renaissance Theory of Poetry*, tamtéž 1970, z. 2, s. 5—20).

⁶ Ze strukturalistických pozic ji kritizuje R. Wellek (*Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale University Press 1963, kapitola *The Concept of Evolution in Literary History*).

⁷ A. Fowler, *The Life and Death of Literary Forms*. In: *New Directions in Literary History*, edited by Ralph Cohen, Routledge — Kegan Paul, London 1974, s. 85.

⁸ Podrobněji o této problematice pojednává polská badatelka S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Instytut Wydawniczy, Pax, Warszawa 1965).

⁹ N. Krausová, *Epika a román*. Kapitola K teorii literárných druhov. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1964, s. 5—76; táž, *Príspevky k literárnej teórii*. Kapitola K súčasnému stavu v genológii. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1967.

¹⁰ R. Wellek, *Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale University Press 1963, kapitola *The Concept of Romanticism in Literary History*.

¹¹ F. C. Green, *Minuet*. A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century. J. M. Dent — Sons Ltd., London 1939 (první vydání 1935), s. 563—464.

žánru historickými podmínkami vývoje společnosti, teze, podle níž „žánry mohou vzniknout jen tehdy, když se utvořila typická, zákonitě se opakující všeobecná životní fakta, jejichž obsahovou a formální osobitost nelze adekvátně ztvárnit existujícími formami“.¹² Uvnitř žánru se rozlišují složky dominantní (tj. ty, které jsou hlavním znakem žánru a dále se nevyvíjejí) a variabilní (tj. ty, které „přežívají“ žánr a vcházejí do jiného žánru).¹³ O dominantních a variabilních složkách žánru mluví v širších souvislostech i M. Bachtin.¹⁴ Optimistické hledisko v genologii může překonat „spásný pesimismus“ pouze přesnými zobecněními. Nelze „přízpusobovat“ literární materiál; na druhé straně to však neznamená, že by genolog neměl pracovat s modely redukujícími tvarovou plnost reálných děl. Vždyť v samotné literatuře mají stěžejní význam tzv. topoi (loci communes), o nichž často hovoří V. Šklovskij,¹⁵ podobně se vyjadřuje i A. Bočarov.¹⁶

Na utváření žánru působí především vnější společenské faktory. J. Hvišč určuje vztah společnosti a žánru tak, že „literární žánr transformuje prvky společenského životního slohu do umeleckého stylu literatury, a to tak, že vytvárá typ literárního výrazu, postavený na dialektické jednotě společensko-ideových pramenův, činiteľov, prostriedkov a funkcií v ich vývinových a dobových danostiach“.¹⁷ Sociální realita může v určitých případech ovlivňovat povahu žánru relativně příměji. Je tomu tak ve vypjatých údobích, kdy se hrouťí stará společenská struktura a transformuje se v novou, kdy se rozpadají stará myšlenková schémata a kdy svět dostává nový tvar. Jako příklad lze uvést osudy ruské románové kroniky po Velké říjnové socialistické revoluci (viz III. G).

Důležitým žánrovým faktorem je také tzv. národní specifikum žánru. Zvláště v současné sovětské literární vědě je tento faktor středem pozornosti. Na jedné straně se zde projevuje snaha ukázat na spoje ruské literatury se světovým písemnictvím, na druhé straně se někteří badatelé

¹² G. Lukács, *Historický román*. Tatran, Bratislava 1976, s. 246.

¹³ *Komparatistika a genológia*. Acta facultatis philosophicae Universitatis Šafarika-nae. SPN, Bratislava 1973 (P. Petrus, *Komparatistický a genologický aspekt v literárnohistorickom výskume*, s. 5—13; J. Hvišč, *Genologická interpretácia literatury*, s. 15—30).

¹⁴ M. Bachtin, *K metodologii literaturovedenija*. In: Kontext 1974, Nauka, Moskva 1975, s. 212: „Net ničego absolutno mertvogo: u každogo smysla budet — v, boľšom vremeni' — svoj prazdnik vozroždenija.“ V daném případě jde o manifestaci dominantních a variabilních prvků z hlediska subjektu umělecké tvorby. To, co jedinec do literatury vloží, nezanikne, nýbrž se může znovu objevit v budoucnu v jiných souvislostech.

¹⁵ V. Šklovskij, *Chudožestvennaja proza*. Razmyšlenija i rozbery. Sovetskij pisatel', Moskva 1961 (česky: *Próza. Úvahy a rozbery*. Odeon, Praha 1978).

¹⁶ A. Bočarov, *Parable in Contemporary Soviet Prose Writings*. In: *Aesthetics and the Development of Literature*, Moscow 1978, s. 112—141.

¹⁷ J. Hvišč, *Problémy literárnej genológie*, Bratislava 1979, s. 112.

pokoušejí hlouběji analyzovat specifické znaky ruského vidění reality.¹⁸

Obecná genologická problematika se promítá do teorie románu, žánru, který se stal žánrem vůdčím a který podle některých teoretiků plní v nové době funkci eposu.¹⁹ Jelikož naše téma je úzce spjato s velkou epikou, nelze přistoupit k analýze bez předběžného resumování hlavních tendencí v tomto bádání, neboť právě ony do značné míry osvětlují současná polemická vystoupení a terminologická nedorozumění. Teorie románu je bohatá na nejrůznější dílčí i obecněji koncipovaná pojetí. Několik příkladů, které vzápětí uvedeme (G. Lukács, M. Bachtin, B. A. Grifcov, E. Muir a P. Lubbock),²⁰ nás zajímá zvláště z hlediska typologie: totiž v tom smyslu, zda „typologizační síť“ počítá i se specifickou skupinou deskriptivních, časově orientovaných románů, které se ostře odlišují od balzakovského (dramatického) románu.

G. Lukács (*Theorie des Romans*, 1915–1920) vidí v románu obdobu epopeje, ovšem na vyšším stupni rozrušování totality bytí; v románu není již extrémní totalita života dána, životní imanence smyslu se stala problémem. Román se nevyznačuje totalitou, nýbrž k ní pouze směřuje. Příčinu vzniku románu Lukács spatřuje v pokračujícím procesu odcizení a v rozpadu dosud homogenních struktur. Ve svém pokusu o typologii románové formy dochází k abstraktně idealistickému typu (Don Quijote); v 19. století pokládá za románovou dominantu neschopnost skutečnosti

¹⁸ O národním specifiku starší ruské literatury viz: D. S. Lichačev, *Svojeobrazije istoričeskogo puti russkoj literatury X—XVII vekov*. In: *Literatura i sociologija*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1977, s. 85—136; I. Podgajckaja: *Poetika žanra i nacionalnoje svojeobrazije*. Voprosy literatury 1969, č. 11, s. 116—133. Při posuzování obecného a zvláštního dochází někdy ke střetům krajních pohledů, jako například ve známé diskusi o periodizaci ruské literatury, zahájené statí V. Kožinova *O principach postrojenija istorii literatury* (Kontekst 1972). Svou koncepci periodizace ruské slovesnosti (renesance — do počátku 19. století; absence klasicismu; baroko, sentimentalismus a romantismus — 30.—60. léta 19. století; realismus — 60.—70. léta 19. století) vložil Kožinov v dalších statích: *Vozroždenije ili srednevekov'je?* (Russkaja literatura 1973, č. 3), *Epocha Vozroždenija v ruskoj literature* (Voprosy literatury 1974, č. 8) a *K sociologii russkoj literatury XVIII—XIX vekov* (*Literatura i sociologija*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1977).

¹⁹ M. Bachtin, *Epos i roman*. In: *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, s. 447 až 483.

²⁰ G. Lukács, *Metafyzika tragédie*. Čs. spisovatel, Praha 1967 (obsahuje i část *Theorie románu z r. 1915*); M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975; B. A. Grifcov, *Teorija romana*. Gos. akad. chud. nauk, Moskva 1927; E. Muir, *The Structure of the Novel*. The Hogarth Press, London 1946 (1. vyd. 1928); P. Lubbock, *The Craft of Fiction*. Jonathan Cape, London 1966 (1. vyd. 1921); knihu E. M. Forstera *Aspects of the Novel* (London 1927; slovenský překlad *Aspekty románu*, Tatran, Bratislava 1971) ponecháváme stranou, neboť se v ní mnoho nehovoří o typologii žánru. Ze stejného důvodu neuvádíme ani knihu V. Kožinova *Proischoždenije romana* (1963), dílo W. Allena *The English Novel* (London 1954) a výzkumy Dněprovovy (*Problemy realizma*. Sovetskij pisatel', Leningrad 1961; česky 1961).

uspokojit potřeby duše. Goethův Vilém Meister je pro něho pokusem o smíření individua a společnosti a v Tolstém spatřuje typ románu transcendentujícího k epeji (přizpůsobením rytmu přírody). Láska (manželství) je zde faktorem, který může rušit protiklad přírody a společnosti.

O hlubší rozbor jednoho románového typu se autor pokusil v marxisticky pojaté monografii *Historický román* (vznikala v letech 1936–1937 v SSSR, něm. *Der historische Roman*, Aufbau Verlag, Berlin 1955, slov. Tatran, Bratislava 1976).

Pro M. Bachtina (viz sborník *Voprosy literatury i estetiki*, 1975) je román výsledkem mnohohlasosti společenského života; není to tedy výsledek rozkladu epeje, nýbrž adekvátní reflexe nové skutečnosti. Na základě kritéria mnohohlasosti dělí Bachtin román na monologický a polyfonický.²¹

Z hlediska typologie žánru je přínosný i pokus B. A. Grifcova, který se v knize *Teoriya romana* (1927) de facto shoduje s Bachtinovou koncepcí románu jako „vládnoucího“ žánru, i když s některými výhradami. Grifcov vytváří podobný obraz „boje“ žánrů jako Bachtin; na rozdíl od něho však vidí román nejen v útoku, ale také při obraně svého „panství“.²² V kapitole *Nekotoryje teoretičeskije itogi* Grifcov resumuje dosavadní pokusy o románovou typologii. Román se tradičně dělí podle literárních směrů a škol (veristický, naturalistický, romantický, symbolistický); k tomu však Grifcov dodává, že román má svou vlastní výrazovou logiku, která jde přes hranice směrů (např. F. M. Dostojevskij – „realista ve vyšším slova smyslu“, romantik, naturalista). Další členění podle materiálu (román rytířský, dobrodružný, exotický, regionální, vesnický, městský, společenský, biografický) nese v sobě nebezpečí nepřehlednosti a nekonečných řetězců typů, které se neustále rodí (science-fiction, sportovní román). Z hlediska prostorového lze romány dělit na extenzivní (dobrodružství, vnějškovost) a intenzivní („aventure spirituelle“), podle emotivní role rozeznáváme v románu analytičnost, citovost, obraznost, vizionářský patos, podle formy např. epistolární román, ich-román atd. Grifcov, na rozdíl od V. Kožinova, který mluví o vzniku románu v renesanci,²³

²¹ Podrobnější typologické srovnání Lukácovy a Bachtinovy koncepce obsahuje studie V. Svatoně *Dvě teoretické koncepce románu v sovětské porevoluční uměnovědě* (in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 27, 1980, s. 95 až 104); obecně genologické postřehy jsou ve stati téhož autora *K sémiotické problematice slovesného umění* (Slavia 1980, č. 1–2, s. 100–110).

²² „Ale představa o všemohoucnosti románu byla by přesto iluzorní a nebezpečná: již vícekrát v 19. století hrozil románu zánik. Před sto lety bylo v Rusku zjevně období básnické. Osmdesát let nato, na počátku 20. století, se verš znovu vzbouřil. Podobná vítězství verše byla i ve Francii. Někdy obnovovala svůj útok na román novela...“ (B. A. Grifcov, *Teoriya romana*. Gos. akad. chud. nauk, Moskva 1927, s. 19).

²³ V. Kožinov, *Proischoždenije romana*. Moskva 1963 (česky *Zrození románu*, Praha 1965).

a na rozdíl od M. Bachtina, jenž vede románový rodokmen od antiky, vytváří koncepci přetržitého vývoje románu: román se podle něho rodil, umíral a znovu rodil na jiné základně.

Pokusem o formalistickou typologii žánru románu jsou studie E. Muira a P. Lubbocka. Předstupněm románu je podle Muira „romance“ (history) — tj. řetězec příběhů, v nichž děj a charaktery vystupují v zárodečné podobě. Pikareskní román (novel of the road) probíhá v čase a prostoru a je spojen postavou hlavního hrdiny. Pak se cesty evropského románu rozcházejí. Román „dramatický“ je regulován intenzitou děje, román charakteru rozvíjí děj spíše v prostoru (panoramaticky), kronika (chronicle) preferuje rozvoj v čase, časoprostorový román (space-time novel) je řetězcem románů charakteru a románů „dramatických“ (Marcel Proust).

P. Lubbock dělí román v podstatě na dva vyhraněné typy: román obrazný (pictorial novel), do něhož zařazuje i kroniku, a román dramatický (dramatic novel). Jejich konvergencí vznikaly další románové typy. Lubbock se tak de facto vzdává typologie moderního románu; uvedená dichotomie je modelem, který ve skutečnosti neexistuje v čisté podobě. Oba angličtí teoretici se řídí převážně charakterem tvarových postupů.

Románová teorie, ať už se zabývala genezí žánru nebo jen jeho soudobou typologií, vždy pocífovala, že kromě „příběhovosti“, „dramatičnosti“ existují i statické typy (panoramatický román, kronika, obrazný román). Jejich studiem se zabývala zejména od 60. let také sovětská literární věda.

V. Bogdanov se již roku 1964 zamýšlel nad „novou“ typologií románu a došel k závěru, že se dosud málo pozornosti věnovalo tzv. mravoličné tendenci (nravoopisatel'naja tendencija), v níž se projevuje zájem o stav člověka a společnosti (interes k sostojaniju, nravoopisatel'nyj interes). Zkoumaje črtu, dochází Bogdanov k názoru, že z prózy je nutno vydělit mravoličnou skupinu žánrů.²⁴ V podobném duchu vystupuje G. N. Pospělov, který však jde ještě dále: ukazuje, že román není jediným rozvíjejícím se žánrem nové doby; spolu s ním „žijí“ i žánry mravoličné a národně historické.²⁵ Na tuto myšlenku navazuje L. V. Černěcová.²⁶ Stejně jako Pospělov i ona zužuje rozsah pojmu „román“; za román pokládá jenom ten typ, který Muir a Lubbock nazývali románem „dramatickým“. Povyšuje tak typy románu na úroveň žánru. Za podstatný znak „románové“ skupiny žánrů považuje konfliktní vztahy osobnosti a prostředí a zobrazení vývoje osobnosti. Syžet přitom motivuje vývoj postav;

²⁴ V. Bogdanov, *Teorija v dolgu* (O žanrovj specifike očerka). *Voprosy literatury* 1964, č. 9, s. 46—68.

²⁵ G. N. Pospělov, *Problemy istoričeskogo razvitija literatury*. Prosveščenijs, Moskva 1972; v obecnější podobě rozvíjí své teorie ve stati *Tipologija literaturnych rodov i žanrov*. *Vestnik Moskovskogo universiteta* 1978, č. 4, s. 12—18.

²⁶ L. V. Černěcová, *O poetike nravoopisatel'nych žanrov*. *Filologičeskije nauki* 1976, č. 3, s. 19—28.

syžetový čas je psychologicky naplněn. Znakem „mravoličné“ skupiny žánrů je analýza prostředí, prezentace jeho relativně stabilního stavu a vládnoucích norem chování. Charaktery jsou zajímavé především jako představitelé prostředí. Odtud vyplývá relativní státnost postav, vyznačujících se konstantními mravními kvalitami. Syžet napomáhá výraznějšímu zobrazení prostředí a syžetový čas odráží moment či momenty (nikoli proces) společenského života.

Oprávněné se zdá být volání po odlišném diferencovaném přístupu k „mravoličným žánrům“. To však, podle našeho názoru, není dostatečným důvodem pro „rekonstrukci“ typologie žánru, respektive pro zúžení žánrové charakteristiky. Tzv. „mravoličné žánry“ jsou v podstatě totožné s Lubbockovými a Muirovými romány charakteru (novels of character), jen s tím rozdílem, že Pospělov a Černěcová více zdůrazňují vztah postavy a prostředí. Typické je, že teoretikové „mravoličných žánrů“ nevydělují speciálně románovou kroniku, a nelze tedy říci, kam by ji řadili: zda do románu (v užším slova smyslu), nebo do systému „mravoličných žánrů“.

Průkazný materiál v tomto smyslu poskytují *Dějiny ruského románu*.²⁷ O tzv. mravoličných žánrech se pojednává ve zvláštní kapitole; jsou vymezeny třicátými léty 19. století.²⁸ O knihách S. T. Aksakova se mluví jako o „rodinné kronice“, romány Saltykova-Ščedrina jsou chápány jako novátorské typy žánru. Pouze v souvislosti s N. S. Leskovem se uvádí termín románová kronika.²⁹ V dichotomii „mravoličný – románový“ chybí kronika, kterou nelze ztotožnit ani s mravoličnými, ani s „románovými“ (tj. dramaticko-románovými) žánry. Podle našeho názoru jde ve všech třech případech nikoli o žánry, nýbrž o typy žánru románu, přičemž právě pro ruskou literaturu 19. století je příznačný odklon od dobrodružných, pikareskních syžetů k charakterovým a etickým studiím. V naší práci chceme řešit obecnou typologii románu podle slovesného tvaru jako syntézy obsahu a formy. Z tohoto důvodu je nám dělení na typ dramatický a mravoličný blízké, ale současně předpokládáme, že kromě dvou žánrových seskupení existují ještě jiné typy, akcentující časovou složku (generační román, cyklický román, román-řeka, románová sága). K nim řadíme románový typ, formující se zejména v 19. století, a to románovou kroniku (roman-chronika, Romanchronik, chronicle, chronique romanesque).

Vymezení kronikálního žánru je značně obtížné. E. Muir ve své knize sice kroniku vyděluje, ale dává jí dosti širokou interpretaci: „Pro romanopisce, jak jsme viděli, je osud organizující koncepcí prvotní síly

²⁷ *Istorija russkogo romana v dvuch tomach*. Izd. AN SSSR, Moskva—Leningrad 1962.

²⁸ Viz kapitola *Nravoopisatelnyj roman. Žanr romana v tvorčestve romantikov 30-č godov* (G. M. Fridlenděr), t. I, s. 251—276.

²⁹ Kapitola *Roman-chronika Leskova* (I. V. Stoljarova), t. II, s. 416—438.

a společnost organizující koncepcí druhotné síly. Život nebo změna jsou však stěží organizující koncepcí; ta je všeobecná a zahrnuje všechno; a lze zjistit, že struktura tohoto typu románu, z něhož *Vojna a mír* je největším příkladem, je značně volná... Tento typ románu budu nazývat kronikou.³⁰ Základními znaky kroniky jsou pro Muira logicky nesklobený děj, dva dějové plány (individuální a sociální) a koncepce dvou časů (čas jako absolutní proces a čas jako náhodná manifestace); rámcem děje je kategorie změny, která je obecná a nevyhnutelná. Psychologicky vzato je kronika způsobem vidění světa (vision of the world). Jako typickou kroniku uvádí Muir *Vojnu a mír*. Na okraj dodáváme, že např. sovětský badatel A. V. Čičerin ji považuje za románovou epopej, tj. za útvar, obsahující romány v románu.³¹

Románová kronika v ruské literatuře objektivně existuje; byla však na základě různorodých kritérií rozštěpena a přiřazena k jiným typům; naopak za kroniku se někdy pokládají díla nekronikálního charakteru. Badatelé také vydělují kroniku z oblasti románu a typické jevy poetiky románové kroniky považují za slabinu díla. Jako příklad uvádíme několik hodnocení kronik N. S. Leskova. Například K. Golovin o Leskovově kronice *Soborjane* píše: „...román trpí obvyklými Leskovovými nedostatky — velkou rozvleklostí, úmyslnou, vumělkovanou obhroublostí jazyka, přemírou nepoetických epizod.“³² B. Zelinsky se v monografii o Leskovově románové tvorbě³³ programově snaží o syntetické pojetí tvaru jako formovaného obsahu a obsažné formy. Zabývá se nejprve tzv. „vnější výstavbou“ (äusserer Aufbau), např. vztahem kapitoly k celému dílu, románovým východiskem, poetikou první věty a zakončením. Posléze proniká do nitra slovesné stavby a rozebírá jednotlivé komponenty. Na základě důkladného rozboru dochází autor, zejména v oblasti poetiky, k podobným závěrům jako kdysi sovětští badatelé, např. L. Grossman, I. V. Stoljarovová, M. S. Gorjačkinová, B. M. Drugov, V. Gebeľová a v poslední době V. J. Troickij.³⁴ Obdobně, leč z jiných metodologických pozic, posuzují kroniku N. S. Leskova i V. Setschka-

³⁰ E. Muir, *The Structure of the Novel* (The Hogarth Press, London 1946), s. 97.

³¹ A. V. Čičerin, *Vozniknovenije romana-epopei*. Sovetskij pisatel, Moskva 1958; 2. vyd. 1975.

³² K. Golovin, *Russkij roman i ruskoje obščestvo*. S.—Peterburg 1897, s. 381.

³³ B. Zelinski, *Roman und Romanchronik. Strukturuntersuchungen zur Erzählkunst Nikolaj Leskovs*. Böhlau-Verlag, Köln—Wien 1970.

³⁴ L. Grossman, N. S. Leskov. *Zizn', tvorčestvo, poetika*. Goslitizdat, Moskva 1945; I. V. Stoljarovová, *Roman-chronika Leskova*. Istorija ruskogo romana v dvuch tomach. Izd. AN SSSR, Moskva—Leningrad 1962, s. 416—438; M. S. Gorjačkina, *Satira Leskova*. Izd. AN SSSR, Moskva 1963; B. M. Drugov, N. S. Leskov. Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1957; V. Gebeľ, N. S. Leskov. In: *Istorija ruskoj literatury*. AN SSSR, Moskva—Leningrad 1956, t. IX, část vtoraja, s. 121—153; V. Gebeľ, N. S. Leskov. *V tvorčeskoj laboratorii*. Sovetskij pisatel, Moskva 1945; V. J. Troickij: *Leskov-chudožnik*. Nauka, Moskva 1974.

reff³⁵ a I. Gollertová.³⁶ Stejně jako teoretikové „mravoličných žánrů“ zužují tyto badatelé román na jeho „dramatický“ typ. Z jejich závěrů lze vyvodit tyto základní charakteristické rysy kroniky:

1. Pro kroniku je příznačné chronologické vedení příběhu
2. Typická je relativní statická postava, které se nevyvíjejí, ale projevují
3. Kronika se skládá z řetězce příběhů, které nejsou bezprostředně kauzálně propojeny

Tato vymezení nemohou být ovšem dostatečná; kronika v nich totiž v leccáms splývá s podobou tzv. mravoličných žánrů. Přitom je zřejmé, že již při zběžném pohledu vystupuje do popředí specifická kronikální vidění světa.

Odišným přístupem se vyznačují názory na románovou kroniku v českém *Slovníku literární teorie* (Praha 1977). J. Táborská ji charakterizuje jako „označení rozlehlé románové skladby, která volným, fabulačně nesevřeným dějovým tokem zachycuje v chronologickém sledu a v rozsáhlejších časových úsecích životní osudy rodu v několika generacích, popř. koloběh životního dění v nějakém sociálním prostředí a jeho proměny“.³⁷ Konstatuje, že „označení ‚románová kronika‘ nemá platnost pevně fixovaného termínu a v mnohém se překrývá s podobně dosud nevyjasněnými pojmy, jako je román cyklický nebo román-řeka“.³⁸ Tak široké pojetí románové kroniky, neboli svého druhu „chronique sans rivages“ svědčí o současném stavu genologické systematiky a terminologii a o složitosti analyzovaného materiálu. Příklady románové kroniky, které autorka uvádí, jsou někdy tvarově odlišné: např. *Naši* od J. Holečka, *Siréna* od M. Majerové nebo pentalogie V. Neffa. Otázkou ovšem zůstává, kam zařadit např. generační román. Jestliže se termín „román-kronika“ (románová kronika) má dostat z pozice laického označení na místo termínu jako nástroje poznání, je nezbytné oprostít se od „etymologizujícího“ pojetí a abstrahovat od tradičního označování, tj. od toho faktu, že autor či kritika kdysi to či ono dílo charakterizovali jako kroniku. Bude nutno termín významově zúžit; tím se vzdáme širší pojmu za cenu jeho přesnosti a uvolníme prostor dalším termínům (generační román, cyklický román, román-řeka).

Nedostatečnost a neúplnost dosavadních charakteristik kroniky se odhaluje při analýze románů těch autorů, kteří svá díla přímo kronikami nenazývali. Uvedeme příklad Saltykova-Ščedrína.

A. Bušmin ve stati o románu v díle Saltykova-Ščedrína interpretuje spisovatelovy názory na tento žánr a ukazuje, jak odmítnutím milost-

³⁵ V. Setschkareff, N. S. Leskov. *Sein Leben und sein Werk*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1959.

³⁶ I. Gollert, N. S. Leskovs *Romanchronik „Die Klerisei“*. Berlin 1969.

³⁷ *Slovník literární teorie*. Praha 1977, s. 326.

³⁸ Tamtéž, s. 326.

né zápletky a dramatické struktury dospívá k novému typu románu (rodinný román — semejno-bytovoj roman — např. *Gospoda Golovlevy*).³⁹ Termínem „společenská kronika“ (socialno-bytovaja chronika) nazývá Bušmin v jiné stati kroniku *Pošehonskaja starina*.⁴⁰ J. F. Gricaj v článku o kompozici kroniky *Pošehonskaja starina* dochází k pojmu „memoárově autobiografické vyprávění“ (memuarno-avtobiografičeskoje povestvovanije).⁴¹ K. N. Grigor'jan si ve své monografii dobře uvědomil terminologickou a metodologickou složitost problému, když napsal: „Golovlevské panstvo není autobiografickým dílem a není to ani obyčejná rodinná kronika. Při určování žánrové podstaty tohoto románu není jednotného hlediska. Jedni ho označují za románovou kroniku, druhí za rodinný román, třetí za druh satirického románu, čtvrtí za sociálně politický román, pátí za společensko-psychologický román.“⁴² Badatel sice nedospívá k určitému řešení, ale zdůrazňuje, že dominujícím znakem žánru je sociální faktor. V. Vlašínová vychází z faktu, že Ščedrinův hrdina je poutníkem v čase (zatímco postavy Cervantesovy, Swiftovy a Lasageovy putovaly v prostoru) a prochází panoramatem společnosti; takový typ románu Vlašínová nazývá románem panoramatickým.⁴³

Tyto pohledy na prozaické dílo jednoho autora ukazují jednak na metodologické a terminologické různohlasí, jednak na složitost žánru a do jisté míry oprávněnost všech uvedených charakteristik. Důležité je to, na jakou pozici se badatel staví. Je zřejmé, že bude nezbytné zvolit typologizační kritérium, resp. určující koordinátu. Další znaky budou pouze doprovodné; tj. budou specifické v díle určitého autora. Tyto specifické rysy budou právě tzv. autorovým přínosem k žánru. Vracíme se tak opět k dominantním a variabilním složkám žánru.

Dominantní a variabilní složky koexistují v dialektickém sepětí. Například v pikareskním románu můžeme za dominantní prvek považovat cestujícího hrdinu, resp. pohyb v prostoru. Sociální kritika bude naopak prvkem variabilním, tj. prvkem, který se od pikareskního románu vyvíjí k dalším žánrům. V tzv. balzakovském románu (tj. románu „dramatického“ typu) je naopak dominantním prvkem sociální analýza, zatímco pohyb v prostoru je variabilní, tj. v daném případě sekundární. Najít vnitřně žánrová kritéria je značně obtížné, neboť se musí brát v úvahu množství textů a dbát na to, aby byla vždy zachována vysoká

³⁹ A. Bušmin, *Problema obščestvennogo romana v estetike Saltykova-Ščedrina*. Russkaja literatura 1958, č. 2, s. 85—104.

⁴⁰ A. Bušmin, *Evoljucija realizma Saltykova-Ščedrina v 80-je gody*. Russkaja literatura 1958, č. 1, s. 163—199.

⁴¹ J. F. Gricaj, *O kompozicii „Pošehonskoj stariny“*. Russkaja literatura 1976, č. 1, s. 154—161.

⁴² K. N. Grigor'jan, *Roman M. J. Saltykova-Ščedrina „Gospoda Golovlevy“*. Izd. An SSSR, Moskva—Leningrad 1962, s. 24.

⁴³ V. Vlašínová, *Ščedrinův panoramatický román*. Čs. rusistika 1976, č. 3, s. 97 až 101.

distinktivnost této determinanty. Pro oblast románu se nám zdá výhodné použít jako dělicího kritéria kategorie literárního časoprostoru.⁴⁴ Literární prostor a čas nefungují ovšem pouze

⁴⁴ Již na počátku vývoje literární vědy si badatelé uvědomovali, že v literárním díle existuje čas a prostor, které jsou svébytným odrazem reálných kategorií. Tehdy se však tato problematika nezdála tak stěžejní jako nyní, což bylo způsobeno méně rozvinutou metodologií, založenou obvykle na jedné nebo několika tezích, které viděly literární dílo jednostranně (Sainte-Beuvův biografismus, Tainova pozitivistická triáda). Pozdější příklon literárněvědné metodologie k psychologismu vzbudil zájem o vnímání literárního díla a tím také o čas a prostor, zejména v souvislosti s dílem Henriho Bergsona (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889).

Novým impulsem byl spis Martina Heideggera *Sein und Zeit* (1927) a tvorba Edmunda Husserla, které se odrazily jednak v pracích literárních vědců-fenomenologů, jednak ve strukturalismu, angloamerické „nové kritice“ (New Criticism) a v tzv. mytologické škole. V tomto stručném přehledu vycházíme pouze z několika prací o literárním prostoru a času a snažíme se postihnout jejich podstatné rysy.

Polský badatel Roman Ingarden sleduje zvláště jevy časové perspektivy a časovou perspektivu v konkretizaci literárního díla. Čas je chápán jako důležitý prvek komunikace mezi autorem a čtenářem (*O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa 1957). Jeden z předních reprezentantů francouzského strukturalismu Tzvetan Todorov mluví o čase a prostoru v souvislosti s problematikou textu. Čas a prostor nahlíží jako formy textové organizace (Tzvetan Todorov, *Poétique*. Paris 1973). Příkladem eklektického pojetí času v literárním díle je studie Lennarta Stenborga, který zkoumá tyto kategorie na novelách V. M. Garšina. Autor chápe čas jako dominantní problém moderního člověka. Koncipuje dezintegrující pojetí času, tj. obraz času, který se vnitřně štěpí na rozličné druhy (Lennart Stenborg, *Die Zeit als strukturelles Element im literarischen Werk*. Uppsala 1975). Pregnantně je vyjádřeno strukturalistické pojetí času v knize Clauda Léviho-Strausse *La pensée sauvage* (Paris 1962; čes. *Myšlení přírodních národů*, Praha 1971). Autor proslulé *Anthropologie structurale* (1958) chápe celý vývoj myšlení jako boj historie a systému; systém se pod tlakem historie transformuje v jiný systém. V rámci této koncepce je pojímán čas v primitivním myšlení, zejména v mýtu. Pro tento druh myšlení je charakteristická věrnost minulosti — minulost je nadčasovým modelem, který reflektuje odpor systému vůči historii (kladné stránky Straussova bádání ocenila i sovětská literární věda: viz J. Meletinskij v čas. *Voprosy literatury* 1971, č. 4).

Marxistické pojetí literárního časoprostoru je naznačeno již v práci polského vědce Kazimierze Wyky (*O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969, čes. 1975). Wyka dělí čas na tzv. časové roviny a rozlišuje, podle německé terminologie, čas vyprávění a čas událostí (Erzählzeit, erzählte Zeit). Velmi přínosný je postřeh o sepětí času a prostoru, který souzní s úvahami Bachtinovými.

Časoprostorovou problematiku podstatně rozpracoval také sovětský medievista D. S. Lichačov. Již ve studii o kategorii času v ruském folklóru (*Vremja v proizvedenijach russkogo folklora*. Russkaja literatura 1962, č. 4, s. 32–47) dochází k závěru, že čas pohádky je spjat se syžetem a utváří jeho rytmus; mluví o uzavřeném čase a otevřeném prostoru pohádky. Podrobněji rozvádí své koncepty v knize *Poetika staroruské literatury* (*Poetika drevnerusskoj literatury*. Leningrad 1967). Kromě typologie času staroruských literárních žánrů zabývá se také typologií času v dílech ruských prozaiků 19. století. Lichačova studie obsahuje myšlenku, podle níž kategorii prostoru a času lze použít při charakterizování žánru.

jako dělicí kritéria v genologii, ale naopak mají širší funkční pole: 1. Mají význam pro poznání struktury literárního díla. Jsou pokládány za strukturní prvky a pracuje se s nimi jako s částmi tvarového postupu. 2. Slouží k pochopení autorova uměleckého myšlení, jeho vidění světa, filozofických a světonázorových východisek. 3. Mají význam při určování hranic literárního směru. Časoprostorová determinanta má oprávnění gnoseologické i ontologické: na pojetí kategorie časoprostoru lze sledovat vývoj lidského

Z pozic genologie zkoumá staroruskou literaturu, zatímco v dílech 19. století analyzuje spíše typ uměleckého myšlení. Nutnost studovat časoprostor nikoli odděleně v jednom druhu umění, nýbrž v umění jako takovém, se projevuje v sovětském sborníku o rytmu, prostoru a času (*Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*. Leningrad 1974). Ve sborníku se čas, rytmus a prostor chápou jako kategorie poetiky, jejichž analýza umožňuje „dešifrovat“ smysl literárního díla. Za jeden z prvků struktury literárního díla považuje časoprostor i N. K. Gej (*Chudožestvennost literatury*. Moskva 1975).

Kvalitativně novou koncepci prostoru a času vytváří M. M. Bachtin (*Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975). Badatel vytyčuje termín chronotopos a mluví o typech chronotopu v literatuře. Bachtin nepovažuje časoprostor za prvek literárního díla, ani za tvárný postup, nýbrž za dominantu, v jejímž rámci se literární dílo realizuje. Mluví tudíž o typech chronotopu jako určitých textových celcích, které mohou utvářet paralelní literární periodizaci (viz také jeho stať *Problema teksta*. *Voprosy literatury* 1976, č. 10). Jeho hlavní přínos ke studiu časoprostoru spatřujeme v tom, že využívá starší terminologie, kterou ve spojení s novými pojmy systemizuje. Dále důsledně prosazuje neoddělitelnost času a prostoru. Zavádí paralelní periodizaci literatury podle typů chronotopu, tj. typů časoprostorového myšlení, odrážejícího konkrétní bytí.

Čas a prostor v mýtu zkoumají M. J. Steblin-Kamenskij (*Mif*, Leningrad 1976) a J. M. Meletinskij (*Poetika mifa*, Moskva 1976). Středověké pojetí těchto kategorií prezentuje A. J. Gurevič (*Kategorii srednevekovoj kultury*. Moskva 1972, čes. 1978). V naší literární vědě, dokonce přímo v rámci československé rusistiky, se literárním časem zabývala V. Doskočilová, a to v těchto studiích: *Problematika literárního času v soudobé sovětské literární teorii se zřetelem k literárním druhům* (Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury UK, Praha 1972, s. 109—118 — dále Bulletin); *Čas v románech Leonida Leonova* (Bulletin 1973, s. 51—61); *Koncepce „času“ a proměny sovětského románu 20. a 30. let* (Bulletin 1976, s. 27—32). V těchto studiích, jak již vyplývá z uvedených názvů, se nepracuje s celistvým časoprostorem, ale pouze s tzv. literárním časem. Časem a prostorem jako oddělenými kategoriemi se zabývala další pražská rusistka M. Genčiová (*Čas a prostor ve vědeckofantastické literatuře*. Bulletin 1976, s. 33—48; knižně v monografii *Vědeckofantastická literatura*. Albatros, Praha 1980). Problematika literárního časoprostoru je také letmo zmíněna v našem článku *Genologie — výhledy a úskalí* (Čs. rusistika 1981, č. 2).

Z dalších prací o literárním prostoru a času uvádíme alespoň tyto: F. C. Maatje, *Versuch einer Poetik des Raumes*. Zagadnienia rodzajów literackich, Łódź 1968, z. 1, s. 5—23; J. Kleiner, *The Role of Time in Literary Genres*. Zagadnienia rodzajów literackich, Łódź 1959, z. 1, s. 5—12; J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris 1946.

Uvedený přehled novějších prací o prostoru a času, orientovaný zvláště na studie sovětské, si nečiní nárok na zevrubnou faktografickou prezentaci problematiky. Přesto lze z uvedeného přehledu zjistit určitá fakta, svědčící o možnostech využití kategorie literárního časoprostoru.

poznávání reality, ale také lidskou situaci ve světě, resp. v přírodě a společnosti. Časoprostorové vztahy jako kritérium žánru přitom chápeme jako produkt odrazu objektivní skutečnosti v díle, jako manifestaci autorova vidění světa, jeho východisek filozofických a světonázorových. Jiným chápáním času a prostoru se v naší práci nezabýváme. Časoprostorové kritérium chápeme právě v jeho celistvosti, nikoli tedy odděleně jako čas a prostor; přikláníme se i v tom k Bachtinovu pojetí chronotopu.

Kroniku považujeme z tohoto hlediska za přechodný typ posunující žánr v kategorii časoprostoru od prostorového pólu k časovému. Pro 17. a 18. století je charakteristický typ prostorový, vyznačující se do jisté míry potlačením časového pólu; čas je chápán pouze na pozadí sukcesivnosti jednotlivých epizod (román pikareskní, anglický „novel of the road“). Romantismem se počíná doba intenzity, odsunující starší extenzitu. Pocit časového tlaku a životní intenzity se projevuje v nových reakcích (nervozita, teror, psychické deviace). Kategorickým imperativem je absolutní estetická potřeba, která musí být ukojena. Kronika stojí na rozhraní obou krajních typů: ustoupila sice od rozsáhlých pohybů v prostoru (děj se odehrává v podstatě v jedné lokalitě), ale časový proud je plynulý, nepřerývaný, zklidnělý. Přitom kronika, a zejména její ruská podoba, je zároveň sebezáchovným gestem literatury, která ve věku časové intenzity usiluje o obnovu časoprostorových vztahů na nové základně.

Románová kronika rekonstruuje harmonický poměr mezi literárním časem a prostorem. Tento poměr byl narušen za romantismu tím, že se dílo posunovalo spíše k časovému pólu a prostor, dominující v předromantické literatuře, se stal funkcí vládnoucího času. (Ačkoli ani zde nebyl prostor zcela potlačen, neboť romantikové unikali nejen do minulosti, ale také např. do exotiky). Románová kronika se snažila tuto disproporcii změnit tak, že času i prostoru vymezila určité místo a funkci. Relativní uzavřenost prostoru a jednoznačné vymezení časového proudu jsou pro románovou kroniku charakteristické.

Román a jeho typy byly a jsou odrazem společenského pohybu. Pikareskní román ukazoval společenskou situaci v době prvních buržoazních revolucí. Pohyb v prostoru byl symbolem společenského hnutí, které rozrušovalo stará schémata a státnost feudalismu. Románová kronika se utváří v době průmyslové revoluce, tj. mohutného vzepětí civilizace, které bylo tak silné, že nutilo umělce, aby vyslovovali pochyby o budoucnosti umění. Ze sociologického hlediska je tedy kronikální uzavřenost, danost a relativní státnost přirozenou reakcí slovesného umění na nejistotu a převratnost tehdejšího světa a výrazem obavy před důsledky buržoazního pokroku. Je krátkým zastavením na cestě, upozorněním na možné nebezpečí a odkazem na bytostné jistoty. V Rusku byla tato doba navíc spojena s poklesem významu rodové šlechty jako nositelky kultury. Proto se tehdy v ruské literatuře objevuje kategorie klidu jako výraz úniku od

světské marnosti a příklonu k přírodě a rodinnému krbu. Někteří badatelé spatřují tuto touhu po klidu v pozdní lyrice Puškinově a v jeho Taťjáně, která, na rozdíl od Oněgina, našla štěstí, neboť našla klid. Podobný názor prezentuje ve svém vědecko-beletristickém spise J. Tyňanov.⁴⁵ Blízký vztah románové kroniky a její poetiky ke společnosti přesvědčivě ukazuje situace žánru ve 20. století. Uzavřenost a relativní staticčnost nemohou odolat revolučnímu zvratu, kronika se rozpadá a ztrácí svou žánrovou homogenitu. Zobrazení uzavřeného prostoru v kontrastu k pikareskní prostorové otevřenosti však nelze chápat jako zcela novou fázi literárního vývoje. Již v idyle, která koexistovala s pikareskními syžety, spatřujeme podobnou prostorovou izolaci (viz II. B). V zásadě jde o dva rozdílné přístupy ke skutečnosti: prostorově rozkolísaná struktura vyjadřuje vzepětí subjektu ve vztahu ke světu bezprostředněji, v dramatických formách, zatímco prostorově uzavřená struktura vyjadřuje toto vzepětí v povlovném působení lidí a věcí, jakoby pod povrchem nápadných procesů a dějů. Románová kronika tak nevzniká jako zcela nový typ literárního žánru, ale jako celek, vzniklý restrukturalizací existujících způsobů vidění světa.

V naší studii rozumíme románovou kronikou typ románu, vyznačující se spojováním kronikální lokality se „světem“ a opětým přerušováním tohoto spojení (tj. pulsací — viz dále), plynulým, nepřerývaným a „brzděným“ proudem času, oslabenou kauzalitou syžetových prvků, charakteristickými postavami a dalšími jevy poetiky.⁴⁶

B. HRANICE ŽÁNRU

Rodokmen ruské románové kroniky vedeme od S. T. Aksakova (*Semejnaja chronika*, 1856; *Detskije gody Bagrova-vnuka*, 1858), přes N. S. Leskova (*Staryje gody v sele Plodomasove*, 1869; *Soborjane*, 1872;

⁴⁵ J. M. Nikišov, *Onegin i Tatjana*. Filologičeskije nauki 1972, č. 3, s. 16—26; J. Tyňanov, *Zrození básníka*. Práce, Praha 1977, s. 31 (rus. *Puškin*, psáno v letech 1936—1943).

⁴⁶ Románová kronika je v této studii pokládána za typ románu. Současně si však uvědomujeme, že kronikální způsob zobrazování je starší než románový a že patří k nejstarším zobrazovacím způsobům. V tomto smyslu je pak románová kronika jen jednou vývojovou fází kroniky (metody kronikálního zápisu) spolu s kronikou jako vyprávěním o minulosti (středověkou kronikou), romanizovanou kronikou, vznikající na sklonku středověku, a konečně kronikalizovaným románem 20. století, tj. románem, který zachovává toliko kronikální půdorys. Podobné dilema mezi zúženým pojetím žánru, který je pohlčován románem, a širokou perspektivou byl nucen řešit P. Ivinskij v případě románové epopeje (viz jeho spis *Epopeja. Istoričeskije formy žanra. Ot epopeji drevnosti k socialističeskoj epopeje*. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1980).

Zachudalýj rod, 1874), M. J. Saltykova-Ščedrina (*Gospoda Golovlevy*, 1880; *Pošehonskaja starina*, 1887–1889), M. Gorkého (*Gorodok Okurov*, 1909; *Žizn' Matveja Kožemjakina*, 1910–1911) k L. Leonovovi a K. Fedinovi (o jejich kronikálních útvarech bude pojednáno v části III. G).

Uvedená díla chápeme jako reprezentanty románové kroniky v Rusku; výběr se řídil významem děl v ruské literární tradici a jejich slovesnými kvalitami.⁴⁷

V kronikálním prostoru dominuje kategorie kvantity. Projevuje se jak v pojetí syžetu, tak v ideových koncepcích, které nejsou stavěny důsledně do opozice, nýbrž skládány vedle sebe a rozvíjeny do šířky. V uměleckém vývoji N. S. Leskova lze spatřovat tento přechod ke kvantitě již v tzv. „antinihilitických“ románech. Projevuje se v štěpení kompaktní slovesné struktury na drobné úseky, oddělené od sebe podtituly.⁴⁸ U S. T. Aksakova je kvantita prezentována zejména v uměleckém detailu (viz III. D) a v líčení přírody. Kroniky Saltykova-Ščedrina se vyznačují hromaděním detailizovaných portrétů; u M. Gorkého vytváří kategorii kvantity zejména ideová mnohohlasost.

S kvantitou souvisí také lineárnost rozvíjeného prostoru. U Aksakova je dána chronologicky pojatým vyprávěním o rodu Bagrových (*Semejnaja chronika*), adekvátně postupuje N. S. Leskov při líčení života stargorodských popů (*Soborjane*) nebo starého rodu (*Zachudalýj rod*). Saltykov-Ščedrin si počíná podobně, když líčí vývoj rodu, resp. jeho degenerační sestup (*Pošehonskaja starina*, *Gospoda Golovlevy*). Ve stejném duchu prezentuje Gorkij život malého městečka (*Gorodok Okurov*) a život místního „kronikáře“ (*Žizn' Matveja Kožemjakina*).

Lineárnost literárního prostoru ve všech zkoumaných dílech se projevuje v pojetí uměleckého detailu (viz III. D). Autoři se ve snaze o postižení reality uchylují k popisu drobností. Charakteristická je v této souvislosti pasáž z Leskovovy kroniky *Soborjane*, v níž Nikolaj Afanasjevič vypočítává různé druhy psů a jejich jména: „Ja im i nazývaju, čto veď nazvanija, mol, dajustva vse boľše po porodam, čto kakoj prilično: borzyje počašče vse ‚Milordy‘, a to iz našich prostych, kotoryje krasivej, ‚Barbosy‘ jest', iz aglickich ‚Fani‘, iz kurljandskich ‚Šarlotki‘, francuzskich nazývajuť i ‚Žužu‘ i ‚Bižu‘, ispanskije ‚Karlo‘ ili ‚Katan‘ja‘, ili ješče kak-nibuď: nemeckije ‚Špic‘...“⁴⁹

⁴⁷ Časem a prostorem Leskovových románových kronik jsme se zabývali samostatně ve stati *Koncepce prostoru a času v kronikách N. S. Leskova* (Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 23–24, s. 109–117).

⁴⁸ Např. v románě *Na nožach* (1870–1871), který bezprostředně předchází kronice *Soborjane*, je velká kapitola ve 4. části rozdělena na tři menší (18, 19, 20) s těmito podtituly: *Major i Katerina Astafjevna*, *O tech že samych*, *Ješče o nich že*.

⁴⁹ N. S. Leskov, *Sobranije sočinenij v odinnađcati tomach* (dále SSL). Moskva 1957, t. 4, s. 271.

Prostor ruské románové kroniky není budován v návaznosti jednotlivých částí, není stavěn jako architektonické dílo; naopak jednotlivé části prostoru jsou spojeny jen volně. Čtenář kroniky se tudíž podobá cestujícím, který z okna vlaku pozoruje stále nové části krajiny, ale není schopen utvořit si představu o celém prostoru, neboť jeho fragmenty zůstaly nenávratně vzadu.

Prostor kroniky má natolik volnou koncepci, že může pojmut také prostor jiných žánrů; např. u Leskova je to prostor pohádkový, tj. prostor vyznačující se nulovým odporem prostředí (D. S. L i c h a č o v).⁵⁰ V kronice *Starýje gody v sele Plodomasove* se hrdinové zpočátku pohybují téměř tak snadno jako v pohádce. Malý odpor prostředí se projevuje v rychlých pohybech hlavních postav, např. bojara Plodomasova, který se svými druhy pustoší kraj, v honičce za únosci mladé dívky a v nesčetných dějových zvratech. Autor používá výrazů jako „neverojatnyj“, „neždannyj“, „samym neožidannym obrazom“: „S etoj svoloč'ju vnov' vozvrativšijsja civilizovannyj bojarin soveršal pochoždenija, neverojatnyje do skazočnosti...“⁵¹ Schopnost včleňovat do svého prostoru jiné literární prostory mají všechna analyzovaná díla, ale realizují ji v nestejně míře a podobě, např. ve formě přílohy (S. T. Aksakov).

Zatímco integrace cizorodého prostoru může být specifikem jen některých slovesných tvarů, obecným znakem kronikálního prostoru je jev, který jsme nazvali kronikální prostorová pulsace. Pulsaci v tomto případě nechápeme jako přírodní rytmický pohyb pravidelného charakteru, nýbrž jako změnu prostorové amplitudy, která za určitou dobu může být pozorována jako rozšiřování a smršťování. V tomto podmíněném smyslu také termínu pracovně užíváme. Termín kronikální prostorová pulsace může ovšem vyvolat další námitku. Může se tvrdit, že pulsaci se vyznačuje každé literární dílo, neboť všude děj přeskakuje z místa na místo, vrací se a znovu vyráží vpřed. Tato výtku je však v nejlepším případě zjednodušující. Nelze souhlasit s tím, že například román jako celek „pulsuje“. Zcela vyloučeno je to v tzv. dramatickém typu románu, kde dochází k prostorovému střetání a protínání syžetových linií: toto střetání kvalitativně mění literární prostor, hýbe jím, zabraňuje jeho obnově. Shrnutí: prostorová pulsace je znakem „statických“, „mravolichných“ nebo „obrazných“ žánrů. Adjektivum „kronikální“ postihuje tu skutečnost, že pulsace prostoru probíhá současně v akcentovaném proudu času: tytéž věci jsou viděny v jiný okamžik, lze určit změny, které se s nimi udály. Tím se kronikální prostorová pulsace liší jak od časoprostorových procesů dramatického typu románu, tak od pulsace statických žánrových modelů. Z těchto důvodů nepokládáme proto tento termín, který jsme začali pra-

⁵⁰ *Poetika drevnerusskoj literatury*. Leningrad 1971.

⁵¹ SSL, t. 3, s. 194.

covně používat, za nefunkční, nespecifický a tudíž sporný. Děj Aksakovova díla *Semejnaja chronika* se odehrává v jednom místě. Toto přesně vymezené místo (prostor) se rozšiřuje nebo zužuje (cesta, informace o „velkém světě“, příjezd, setkání), pulsuje; na rozhraní prostoru omezené lokality a „velkého světa“ je zápraží (крыльцо), místo, na němž hostitelé vítají hosty a na němž se s nimi loučí. Zápraží je výhledem do „světa“, resp. bodem, v němž se stýkají domov, jistota a bezpečí se „světem“, tj. předpokládaným nebezpečím a nejistotou. Leskovova kronika *Staryje gody v sele Plodomasove* se odehrává v uzavřeném prostoru ruské vesnice. Tento prostor je narušován zásahy zvenčí (útok Pu-gačovova vojska, příjezd syna z Petrohradu, dopisy, které posílá matka synovi atd.). Prostor pulsuje: otevírá se a opět zavírá na panství Plodomasovových. Dějištěm kroniky *Soborjane* je město Stargorod. Uzavřenost scenerie je narušována zásahy zvenčí (příchod Varnavy Prepotenského), motivem cesty (Tuberozov navštěvuje církevní hodnostáře) a setkáním (např. Tuberozova s Termosesovem). Také zde proniká do kronikální pulsace pohádkový prostor, ztělesňovaný postavami plodomasovských trpaslíků. Prostorová pulsace dominuje také v kronice *Zachudalij rod*. Dějištěm Ščedrinovy kroniky *Gospoda Golovlevy* je Golovlevo, jehož obraz se rozvíjí odjezdy (např. Jidáškových neterí) a příjezdy (např. synů Ariny Petrovny). Podobně v kronice *Pošechonskaja starina* pulsuje prostor mezi omezenou lokalitou a „velkým světem“, který vystupuje nejčastěji v epizodách tzv. portrétní galerie. Prostorová pulsace charakterizuje taktéž kroniky *Gorodok Okurov* a *Žizn' Matveja Kožemjakina*. U Gorkého, a stejně tak u Ščedrina, dochází však k posunům v koncepci kronikální pulsace a k jejímu rušení (viz III. A). Prostorovou pulsaci nacházíme také v tvárové příbuzných dílech jiných slovanských literatur; v české literatuře je patrná např. v kronice A. Jiráskova *U nás* (1903) nebo v *Roku na vsi* (1903–1904) bratří Mrštíků; v polské literatuře v útvarcích s gavendou, např. u Henryka Rzewuského v kronice *Pamiętki Soplicy* (1839) nebo I. Chodźka *Obrazy litewskie* (1854).

Prostorová pulsace, snadno pozorovatelná na pohybech hlavních postav, se projevuje také v syžetovém rytmu. V Aksakovově díle *Semejnaja chronika* syžet kolísá mezi vzestupem (portrét Štěpana Michajloviče Bagrova), poklesem (další podrobnější portréty) a novým vzestupem (Ženit'ba molodogo Bagrova). Podobně je tomu v kronice *Detskije gody Bagrova-vnuka*, v níž je však syžetové napětí patrnější uvnitř jednotlivých kapitol (např. nemoc dětského hrdiny). Leskovova kronika *Soborjane* se vyznačuje neustálou pulsací syžetu mezi předehtou, vrcholem, poklesem a dozníváním: v první části reprezentuje předehtu příběh o třech holích, vyvrcholením je Tuberozovova „demikotonová kniha“, poklesem je příběh o kostře. Ve druhé části je předehtou Achillův boj s „nihilisty“, vrcholem je vyprávění trpaslíků, mírným poklesem jsou intriky Termosesovovy. Vrcholem třetí části je symbolická scéna letní bouře,

čtvrtá část znamená pokles a v páté části následuje po dočasném vzepětí (setkání Tuberozova s Nikolou, Achillův příjezd z Petrohradu) trvalý pokles a doznívání. Na počátek kroniky *Saryje gody v sele Plodomasove* je soustředěna předehra a několik vrcholů (loupežné nájezdy bojara Plodomasova, únos dívky). V dalších částech se pravidelně střídají vrchol a pokles (poklidný život v Plodomasově, útok pugačovců, očekávání syna z Petrohradu, jeho příjezd). Syžet Ščedrinovy kroniky *Pošehonskaja starina* pulsuje spíše uvnitř kapitol (portrétů), např. Bratec Fedos, v níž syžet doznívá v tajuplném epilogu. Adekvátně jsou vystavěny kroniky M. Gorkého. *Gorodok Okurov* pulsuje od potrétů kronikálních postav k jejich dramatickým střetům (smrt Simy Děvuškina) až po revoluční vršení; podobné rytmy charakterizují syžet kroniky *Žizn' Matveja Kožemjakina* až po smrt titulní postavy.

Prostorovou pulsaci se stálými návraty do jednoho místa považujeme za způsob, jímž se v románové kronice vykládá realita a filozofie člověka: Lidé by se neměli odtrhávat od prostředí, z něhož vyšli, od prostředí, které determinovalo jejich duchovní svět. Proti chaosu a chaotickým pohybům v prostoru je kladena koncepce stálých návratů jako prostředku proti dehumanizaci a degradaci člověka.

Dominantním rysem kronikální koncepce času je pokus o jeho „zastavení“.⁵²

Odpor proti toku času se v kronice manifestuje v koncepci jedné časové řady. U Aksakova se tato koncepce projevuje v popisu uzavřeného úseku v životě rodiny Bagrovovy. Volné pokračování *Detskije gody Bagrova-vnuka* končí smrtí babičky. Překročení jedné časové řady se nevyskytuje ani v kronikách N. S. Leskova. Hrůzný dojem z nekonečnosti časového proudu a z pomíjivosti lidského života je mírněn tím, že svět je omezen na jednu časovou linii, která končí smrtí hlavních postav. Lidé, kteří nemohou překonat reálný čas, překonávají a utvářejí podle sebe alespoň čas literárního díla a determinují jej délkou svého života. Kronika *Saryje gody v sele Plodomasove* končí smrtí hlavní hrdinky, *Soborjane* končí smrtí tří popů, *Zachudalyj rod* je zakončen skolem Varvary Nikanorovny Protozanovové a Mefodije Červeva. Ščedrinova kronika *Gospody Golovlevy* je uzavřena smrtí Jidáška jako posledního představitele rodu, *Pošehonskaja starina* se také omezuje na jednu časovou řadu a končí uprostřed děje (viz III. B). U Ščedrina a zejména Gorkého však již spatřujeme významné posuny a překonávání jedné časové řady (viz III. A).

S koncepcí jedné časové řady úzce souvisí také kronikální pojetí smrti,

⁵² V. V. Ivanov, *Kategorija vremeni v iskusstve i kulture XX veka*. In: *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*. Leningrad 1974, s. 39—67.

kteřá je zobrazena v dvojí projekci: 1. jako jev, jemuž člověk klade odpor; 2. jako jev tabuový. První koncepce smrti je ukázána v díle *Semejnaja chronika* na smrti babičky. Leskov zobrazuje smrt oběma způsoby. Například smrt Savelije Tuberozova z kroniky *Soborjane* budí hrůzný dojem. Děček Achilla umírá v tíživé agónii, Zacharij umírá při bohoslužbě. Jinak je líčena smrt hrdinky kroniky *Zachudal'j rod* kněžny Protozanovové: „Ona sdalas' boleje na pros'by krest'jan i, „čtoby im ne bylo chudo', ostalas' v Protozanove, ‚v gostjach u synovej' i žila prosto, kušaja vmeste s Ol'goju samoje prostoje kušan'je Ol'ginogo prigotovlenija, ni o kakich voprosach obščego gosudarstvennogo upravlenija ne chotela znat' i umerla spokojno, s tverdost'ju, i daže šutila, čto teper' opjat' ničego ne boitsja...“⁵³ O smrti bojarky Plodomasovové z kroniky *Staryje gody v sele Plodomasove* se dovídáme nepřímo z vyprávění. Podobně je popsána smrt Červeva v kronice *Zachudal'j rod*. Snaha utéci před smrtí, ukrýt se před ní nebo ji považovat za úděsný sen se projevuje v kronice *Soborjane*. Protopop Tuberozov zažije bouři, při níž uhodí do velkého dubu. Havran, který v jeho větvích hledal záchranu, našel v nich záhubu: „Derevo bylo kak nožom srezano u samogo kornja i ležalo na zemle, a iz-pod vetvej jeho, smešavšichsja s kolosom rži, razdavalsja protivnyj, režuščij krik: eto dral glotku davešnij voron. On upal vmeste s derevom, privdavljen tjaželoju vetv'ju k zemle i, razinuv široko purpurovuju past', sudorožno bilsja i oččajanno kričal. Tuberozov bystro otprygnul ot etogo zrelišča...“⁵⁴

U Ščedrina je pojem smrti rozšířen a získává obecnější sociální platnost. Smrt se netýká pouze jednotlivců, ale celé společnosti; již sám život v sobě nese zárodky budoucí záhuby: „Pavel Vladimiryč voznenavidel obščestvo živych ljudej i sozdal dlja sebja osobennuju, fantastičeskiju dejstviteľnosť.“⁵⁵ Někdy také místo děje, krajina budí představu smrti: „Barskaja usad'ba smotrela iz-za derev'jev tak mirno, slovno v nej ne proischodilo ničego osobennogo; no na nego jeje vid proizvel dejstvije meduzinoj golovy. Tam čudilsja jemu grob. Grob! grob! grob! — povtorjal on bessoznatel'no pro sebja.“⁵⁶ Hrůznost smrti zdůrazňuje ve svých kronikách také M. Gorkij, např. v popisu zabití Simy Děvuškina (*Gorodok Okurov*).⁵⁷ U Gorkého je však smrt postupně překonávána, začleňována do ostatních životních procesů nebo pokládána za „nové klíčení“ (viz III. A).

Odpor proti smrti nebo její tabuizaci svědčí o snaze „zastavit“ literární čas a překonat biologické hranice lidského bytí.

⁵³ SSL, t. 5, s. 210.

⁵⁴ SSL, t. 4, s. 228.

⁵⁵ M. J. Saltykov-Ščedrin, *Sobranije sočinenij v dvadcati tomach*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, t. 13, s. 66 (dále SSS).

⁵⁶ SSS, t. 13, s. 30.

⁵⁷ M. Gorkij, *Sobranije sočinenij v triščati tomach*, t. 9. Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1950, s. 86.

Brzdění časového proudu se v kronice projevuje také velkou frekvencí skazových partií. Již u Aksakova je er-forma prezentována jako zpracovaný skaz (vzpomínky nebo vyprávění Bagrova). U Leskova lze sledovat „boj“ er-formy a skazu nejzřetelněji v kronice *Soborjane*. Skaz (Tuberozovův deník a vyprávění trpaslíka Nikoly) se postupně stává nositelem ideového záměru, er-forma naopak zůstává pozadím. Do kroniky *Saryje gody v sele Plodomasove* je včleněna črta o plodomasovských trpaslících, jejichž skaz retarduje tok literárního času. U Saltykova-Ščedrina je skaz vyprávěcí formou kroniky *Pošehonskaja starina*. Složitou skazovou strukturu má kronika M. Gorkého *Žizn' Matveja Kožemjakina*, v níž se střetá, a to velmi často na velmi malých úsecích textu, er-forma se skazem (podrobněji o vyprávěcích formách viz III. B).

Snaha „zastavit“ čas se může projevovat ještě jinými způsoby. S. T. Aksakov tuto snahu realizuje v rozsáhlých popisech přírody, N. S. Leskov v hledání „věčných“, „mimočasových“ kategorií (žitije, staraja skazka). Naopak Ščedrin a Gorkij tyto způsoby retardace času mimořádně nevyhledávají; souvisí to s posuny v časoprostorových vztazích (viz III. A).

„Brzdění“ literárního času se projevuje v kronice v pojetí minulosti, přítomnosti a budoucnosti. V Aksakovově díle *Semejnaja chronika* je minulost adorována, zatímco přítomnost stojí v axiologickém plánu mnohem níže. U Leskova je preference minulosti ještě zřetelnější; již názvy kronik se zjevně obracejí k minulosti (*Saryje gody v sele Plodomasove*, místem děje kroniky *Soborjane* je město Stargorod). V kronice *Saryje gody v sele Plodomasove* jsou vedle sebe přítomnost a minulost. Kronika *Soborjane* porušuje tuto rovnováhu ve prospěch minulosti. V kronice *Zachudal'nyj rod* již přítomnost neexistuje; její ignorování je pro Leskova příznačné.⁵⁸ Složitější je poměr minulosti a přítomnosti u Saltykova-Ščedrina. Minulost v kronice *Pošehonskaja starina*, jako doba nevolnictví, je temná a krutá. Odraz minulosti je přítom hodnotově rozdvojen; není pouze negativní, ale také pozitivní. Vyprávěč nachází v minulosti dobré lidi (Annuška, Van'ka-Kain) a dobré okamžiky (popis vlastního vzdělávání). Rozdvojený obraz minulosti se promítá do popisu přírody a dětství (polemizuje s Aksakovovým pojetím — dětství nemusí být krásné a dítě není anděl). Hodnotová rozdvojenost je způsobena sociálními faktory. Nelze však říci, že by přítomnost u Saltykova-

⁵⁸ Vývojem temporálních kategorií v kronikách N. S. Leskova se zabýval italský slavista D. Cavaión (*N. S. Leskov*, Firenze 1974). Ve své práci tvrdí, že struktura temporálních kategorií je spjata s problematikou vzestupu rodové šlechty a nástupu byrokracie — odtud negace buržoazní přítomnosti a permanentní směřování k minulosti. Domníváme se však, že nejde pouze o negování společenského vývoje, ale o koncepci žánru, který je charakterizován „brzděním“ literárního času. Tím se umělec snaží rozšířit možnosti, jimiž je limitován lidský život.

Ščedrina byla výše než rozpolcená minulost; o přítomnosti se buď nemluví, nebo se líčí podobně jako minulost (*Gospoda Golovlevy*). Pociťování protikladu minulosti a přítomnosti však existuje a autor mezi nimi udržuje výraznou distanci. M. Gorkij již rozvíjí novou koncepci minulosti a přítomnosti v souvislosti s posuny ve struktuře žánru (III. A).

Literární čas a prostor jsou podle M. Bachtina dvě neoddělitelné kategorie (chronotopos).⁵⁹ Pravdivost Bachtinovy teze dokazuje také ruská románová kronika. Prostorová pulzace reguluje a omezuje pohyb postav a svádí je do jednoho ohniska. Změna toku literárního času se reflektuje ve změnách prostorových: „zastavení“ času ve skazech se odráží v intenzifikaci pohybu v prostoru, v dramatizaci děje a v nečekaných peripetiích.

Časoprostorovou charakteristiku kroniky (dominantu) vyjadřujeme v těchto tezích:

1. Kronikální prostor pulsuje mezi mikroprostředím a „velkým světem“. Z „domu“, „vesnice“ nebo „městečka“ vedou „cesty“ (příjezd, odjezd, setkání, průnik informace) do „velkého světa“.
2. Kronikální prostor je charakterizován motivem stálého návratu.
3. Kronikální čas se vyznačuje koncepcí jedné časové řady.
4. Kronikální čas je různými literárními prostředky „brzděn“.
5. Kronikální čas je spjat s pociťovaným protikladem minulosti a přítomnosti.

Časoprostorové relace mohou spoluurčovat žánr a tvořit dělicí kritérium pro žánrové hranice. V posledních letech se mnoho diskutovalo o románu 20. století a jeho budoucnosti.⁶⁰ Srovnával se moderní román s románem 19. století a zjišťovaly se rozdíly mezi oběma románovými typy. A. Robbe-Grillet a další zastánci „nového románu“ začali přehodnocovat tradiční terminologii románové teorie (postava, příběh, angažovanost, forma, obsah).⁶¹ N. Krausová zjistila sedmáct zásadních rozdílů mezi tzv. moderním a klasickým románem.⁶² Domníváme se, že důsledná typologie románu 19. století, odhalení všech typů a určení žánrových hranic nám v novém světle ukáže i vývoj moderního románu. Současné teoretické potíže jsou mnohdy způsobeny nejen povahou moderního románu, ale také nedostatečným poznáním klasického románu. V tomto smyslu je problém žánrových hranic stěžejní. Někteří genologové, a to

⁵⁹ M. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975.

⁶⁰ Viz sborník *Sudby romana*. Progress, Moskva 1975.

⁶¹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Les Editions de Minuit, Paris 1963 (česky *Za nový román*, Odeon, Praha 1970).

⁶² N. Krausová, *Príspevky k literárnej teórii*. Poetika románu. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1967, kapitola Dve poetiky románu.

i ti, kteří zastávají tzv. optimistické stanovisko, mají tendenci podceňovat nebo relativizovat žánrové hranice. Argumentují přitom chaotičností genologické terminologie, která obsahuje jak pojmy vytvořené teoretiky, tak pojmy, které se utvářely tradičně a jsou nyní do značné míry matoucí. Samotný vývoj názvů prozaických žánrů v evropských jazycích je toho dostatečným důkazem (roman, romance, novel, novella, powieść, повесть, pověst). Dalším argumentem pro relativizaci žánrových hranic je neustálý vývoj žánrů a jejich míšení. Domníváme se však, že žánrové hranice je nutno vytyčovat. Určování hranic žánrů a žánrových typů bývá někdy skepticky označováno za „Sisyfovu práci“, jiní mluví přímo o násilí na materiálu, který je jako výtvor člověka nutně složitější než „hraniční“ schémata. Žánrové hranice jsou skutečně pohyblivé a proměnlivé a lze si jen stěží představit jejich minuciózní stanovení. Hranice tudíž chápeme jako soustavu diferenciacních bodů, které tvoří neúplnou, přerušovanou linii, oddělující žánry a žánrové typy podle jednoho nebo více znaků.

Žánrové hranice lze určovat pomocí sítě genologických determinant. Časoprostorová determinanta určuje žánrové hranice pouze v hrubých rysech, tj. odděluje kroniku od dramatického (balzakovského) románu. Existuje však několik přechodných typů, které od kroniky oddělíme jenom tehdy, jestliže použijeme dalších determinant, podřízených determinantě časoprostorové.⁶³

Za sekundární determinantu pokládáme osobu vypravěče: v memoárových žánrech není obraz autora a vypravěče výrazně oddělen, distance mezi nimi není tak velká a autor a vypravěč mnohdy téměř splývají. V kronice je naopak patrná snaha „vzdálit“ autora od vypravěče; typickým příkladem je Ščedrinova kronika *Pošehonskaja starina*. Hlavním hrdinou je Nikanor Zatrapeznyj – autor přitom nechce být s touto postavou ztotožňován: „...prošu takže ne smešivat' moju ličnost' s ličnostju Zatrapeznogo... Avtobiografičeskogo elementa v mojem nastojaščem trude očen' malo.“⁶⁴ Osoba vypravěče jako druhotné kritérium tak odděluje kroniku od memoárových žánrů. Toto striktní a schematické oddělení vyvolává ovšem otázku: není rozhraní mezi memoáry a románovou kronikou přece jen komplikovanější, nespočívá hlouběji v minulosti žánrových systémů? Abychom seriózně odpověděli na tuto otázku, museli bychom vzít románovou kroniku jako celek a neomezovat se materiálem jedné národní literatury. Současně je nezbytné klasifikovat memoárovou literaturu a určit její vztah k autobiografickému románu. Hranice románové kroniky složitě zapadají do této žánrové trojice, jejíž charakter tkví svými kořeny v podvojně povaze „juxtapozičního“ zobrazování skuteč-

⁶³ O určení hranic dvou přechodných románových typů se pokusila např. M. Jasińska ve studii *The Novelized Biography and Biographical Novel* (Zagadnienia rodzajów literackich, Łódź 1967, z. 1, s. 15–50).

⁶⁴ *Sobranije sočinenij v dvadcati tomach*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, t. 17, s. 7.

nosti, navazuje na kroniku a kronikářské analistické zápisy. U vědomí složitosti vytyčování těchto hranic se pracovně omezíme uvedeným oddělením románové kroniky a memoárů, neboť s ohledem na zkoumaný materiál vcelku vyhovuje potřebám studie. Hranicemi románové kroniky obecně se budeme zabývat jinde.

Románová kronika v našem pojetí musí být také pevně odělena od psychologického románu, který líčí vývoj osobnosti. V některých případech je vnější podobnost těchto útvarů s kronikou velmi nápadná, takže s nimi bývá nesprávně zaměňována. Jako příklad uvádíme trilogii L. N. Tolstého *Detstvo, Otročestvo, Junost'* (1852–1857). Dílo se skládá z krátkých kapitol, jejichž centrem je portrét a umělecký detail; příběh je veden chronologicky. Přitom je však celé vyprávění pouze manifestací dospívání Nikolenky Irtěnjeva a vlévá se do jeho osobnosti. Krátké portréty (Maman, Gríša, Jurodivý, Natalie Savišna atd.) jsou jen etapami hrdinova vnímání světa a jeho vyzrávání. Kronikální struktura se transformuje v novou strukturu: vypravěč je zde rozdvojený. Na jedné straně je to omniscientní vypravěč, kterému není nic skryto („Dve glavnyje strasti jeho v žizni byli karty i ženščiny; on vyigral v prodolženije svojej žizni neskol'ko millionov i imel svjazi s besčislennym čisлом ženščin vseh soslovij.“⁶⁵), na druhé straně dětský vypravěč. Oba póly rozdvojeného vypravěče se sblíží: největší distance mezi nimi je v části Dětství, nejmenší v Jinoštví. Omniscientní vypravěč posuzuje celý děj retrospektivně („Ščastlivaja, sčastlivaja, nevozvratimaja pora detstva! Kak ne ljubit', ne lelejat' vospominanija o nej? Vospominanija eti osvežajut, vozvyšajut moju dušu i služat dlja menja istočnikom lučšich naslaždenij“).⁶⁶

Z morfologického hlediska je tedy Tolstého trilogie transformací kronikální struktury, další vývojovou fází k psychologizaci, směrem od popisu prostředí k nitru postavy. Z hlediska ideově tematického není svět Irtěnjeva rozštěpen jako v románové kronice (město – vesnice, přítomnost – minulost, příroda – kultura), není zde „věrnost minulosti“. Naopak samo líčení dospívání, tj. růstu tělesného i duševního, nutně směřuje od přítomnosti k budoucnosti.

Tyto rysy vystupují zřetelně do popředí ve srovnání s podobně laděným dílem S. T. Aksakova *Detskije gody Bagrova-vnuka*. Rozdvojení vypravěče sice existuje, ale distance mezi nimi je nepatrná. Vypravěčova vševědoucnost není v tak velké míře dávana najevo. Omniscientní vypravěč neproniká do psychiky hrdinů, vyprávěné příhody tu nejsou kvůli zkoumání jeho psychiky, ale pro samo vyprávění; vypravěč nevystupuje z rámce kroniky, je naopak součástí prostředí. U Tolstého se prostředí a jeho data vlévají do jedincova vědomí. Aksakovův vypravěč není

⁶⁵ L. N. Tolstoj, *Detstvo, Otročestvo, Junost'*. Nauka, Moskva 1978, s. 25.

⁶⁶ Tamtéž, s. 36.

„bohem“, který obhlíží svět, naopak je součástí světa. Vyprávění je prostředkem styku s okolním světem, zařazuje se do tohoto světa, funguje jako prostředek komunikace i jako zdroj poznání. Odtud vyplývá také úcta k detailu, respektive povýšení uměleckého detailu na základní výstavbovou jednotku díla. Cílem není tedy introspekce, nýbrž komunikace se světem, styk s přírodou. Románová kronika se liší od dalších typů románů, které akcentují časovou složku literárního časoprostoru. Konceptí jedné časové řady se odděluje od generačního a cyklického románu; zaměřením na jednu vůdčí syžetovou linii a omezeným okruhem postav, spjatým s prostorovou pulsací, se vzdaluje románu-řece, románové sáze a románové epeje: od memoárů, jak bylo uvedeno, se liší osobou vypravěče a od psychologického románu osobnosti je oddělena jinou funkcí vyprávění.