

Pospíšil, Ivo

Poetika ruské románové kroniky

In: Pospíšil, Ivo. *Ruská románová kronika : příspěvek k historii a teorii žánru*. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1983, pp. 61-103

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121897>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III. POETIKA RUSKÉ ROMÁNOVÉ KRONIKY

Jestliže mluvíme o poetice ruské románové kroniky, nemáme na mysli všechny jevy související s tvarem tohoto románového typu. Snažíme se vytvořit model kronikální poetiky, tj. vybrat její podstatné rysy, uvést je v souvislost a utvořit tak „kostru“ poetiky žánru. Na ni pak lze vrstvit další morfologické jevy a postupně dotvářet „tělo“ žánru. Zabýváme-li se tvarem žánru a uměleckými postupy, chápeme je především jako odraz skutečnosti, resp. jako způsob tvorby nutný pro postižení jistých rysů reality.¹

Za žánrovou dominantu pokládáme, jak vyplývá z předchozího výkladu, časoprostorové vztahy. Z nich vyvozujeme povahu syžetu, úlohu autora, vyprávěče, kronikálních postav, vyprávěcí postupy, tzv. poetiku konkrétního, symbolické obrazy, hodnotovou antinomičnost kroniky i hraniční jevy v poetice žánru.

Slo nám o to, aby byl ukázán vzájemný vztah všech těchto kategorií a jejich sepětí s dominantou žánru.

Kapitola o poetice je rozsáhlejší než předešlé části a je zde odkazováno na celou řadu textů. Z toho důvodu užíváme v této kapitole tam, kde je to funkční, pro označení analyzovaných děl iniciálových zkratk:

Semejnaja chronika	SCH
Detskiye gody Bagrova-vnuka	DB
Soborjane	S

¹ „Základní kritérium realismu nikdy neleželo v oblasti forem, žánrů či zvolených postupů. Estetika realistického umění se zásadně odlišuje od idealizující normativní estetiky jak klasicismu, tak romantismu (které podřizovaly skutečnost předem daným normám, z nichž vyplývala i určitá předpisovaná „poetika“) právě tím, že prvotně vychází ze skutečnosti, z konkrétní historické skutečnosti, skutečnosti historicky se měnící — a také s touto skutečností musíme realismus prvotně konfrontovat, chceme-li ho být právi. Realismus je metodou umění, která takřikajíc kráčí krokem dějin a hledá adekvátní, obrazný, názorný, vyjádření pozorované skutečnosti člověka ve světě uzpůsobený a ne jednou provždy stanovený či subjektivisticky vyspekulovaný — umělecký výraz pro problémy doby. Proto nejen umožňuje, ale mnohdy si přímo vynucuje použití různých postupů, témat i žánrů, které si ke svým účelům — k účelu obrazu vystihujícího skutečnost — může uzpůsobit“ (J. O. Fischer, *Kritický realismus*, Svoboda, Praha 1979, s. 58—59).

Zachudalýj rod	ZR
Staryje gody v sele Plodomasove	SGP
Gospoda Golovlevy	GG
Pošehonskaja starina	PS
Gorodok Okurov	GO
Žizn' Matveja Kožemjakina	ŽK
Petušichinskij prolom	PP
Zapisi nekotorych epizodov, sdelannyje v gorode Goguleve	
Andrejem Petrovičem Kovjakiny	ZG
Narovčatskaja chronika	NCH

Zatímco v předešlých výkladech jsme se snažili postihnout časoprostorové vztahy a další žánrové znaky relativně staticky, v této kapitole sledujeme jevy poetiky v procesu dynamického vývoje od zárodků až po jejich hraniční manifestace.

A. KRONIKÁLNÍ ČASOPROSTOR, JEHO PROMĚNY A JEHO VZTAH K IDEOVÉ DOMINANTĚ ŽÁNRU

Koncepce prostoru a času jako morfologická dominanta žánru úzce souvisí s ideovou dominantou; pojetí časoprostoru je vyjádřením ideové dominanty na určitém stupni hierarchie literární struktury. Podobně vyjadřují ideovou dominantu další prvky této hierarchie.

Základním znakem prostorových vztahů v kronice je tzv. kronikální prostorová pulsace (viz I. A). Kronikální prostor někdy koexistuje s jinými typy prostoru (např. pohádkový prostor u Leskova). Začlenění nekronikálních prostorů do díla je však u různých autorů různé. Zatímco u N. S. Leskova pohádkový prostor „vtrhává“ do prostoru kronikálního a posléze opět mizí, u S. T. Aksakova je tomu jinak. Pohádkový prostor je oddělen od kronikálního prostoru tím, že pohádka *Alen'kij cvetoček* je vyřazena z kroniky *Detskije gody Bagrova-vnuka* a je uváděna jako příloha. U Saltykova-Ščedrina pozorujeme absenci pohádkového prostoru; společenská realita, zejména nevolnictví, pohlcuje celé dílo: „Voošče ves' naš domašnjij obichod stojal na vpolne real'noj počve, i skazočnyj element otsutstvoval v nem.“²

S. T. Aksakov dodržuje princip kronikální pulsace. Projevuje se v orientaci na jednu lokalitu, ve stálých návratech postav a v oddělování kronikální scenerie od okolního světa zdůrazňováním předností venkova před městem (po-derevenskomu, po-starinnomu). Zvláštní význam v Aksakovově koncepci prostoru má pojem „zápraží“ (kryl'co — viz I. B). Je to

² M. J. Saltykov - Ščedrin, *Sobranije sočinenij v dvadcati tomach* (dále: SSS). Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, t. 17, s. 19.

jednak umělecký detail (viz III. D) přerůstající v symbol (viz III. E), jednak důležitý prostorový předěl, který odděluje kronikální scénérii od „velkého světa“: „...stojali na verchnej stupen'ke kryl'ca...“³ „Starik skoro prosnulsja i prikazal vsech zvat' k sebe pered krylečko.“⁴ „U kryl'ca stojala vsja dvornja i počti vse krest'jane.“⁵

Již v kronikách *Gospoda Golovlevy* a *Pošehonskaja starina* však vidíme postupné narušování kronikální prostorové pulsace, ačkoli zatím pouze náznakové. Máme na mysli „proražení“ prostorové amplitudy a spojení lokality se světem. Změny „pulsujícího prostoru“ jsou počátkem transformace žánru v žánr jiný; dominantní složky se stávají složkami variabilními a některé z variabilních složek se stávají žánrovou dominantou. Pulsace tak ztrácí svou dominující funkci a její případný výskyt je pokládán pouze za jev sekundární.

Saltykov-Ščedrin nedochází k radikálnímu zrušení kronikální pulsace; směřuje k němu pouze dílčími rysy svého vidění světa:

1. V popisu tradiční kronikální scénérie. Pasivita a statická, jimiž se kronikální topos vyznačuje, jsou porušovány dynamickými obrazy. Popisy ztemnělých pokojů, soumraku, tíživých snů, ponuré přírody a bláta jsou prokládány obrazy světla v temnotách, sněhové vánice a jarního větru. (GG)⁶

Únik postav z kronikálního prostoru do „světa“ není však trvalým jevem; všechny postavy se vrací zpět do východiska. Například Anniče (GG) se zdá, že její život v metropoli byl „snem“ a vrací se do „zdravého“ Golovleva; z jednoho hrůzného snu se tak probouzí do druhého. Na rozdíl od postav Aksakovových se omezená lokalita stává pro Ščedrinovy postavy vězením, nikoli útočištěm. Prostor kronikální scénérie a světový prostor nejsou kladeny důsledně proti sobě.

2. Ve snaze postav dosáhnout původní lidské podoby. Ščedrinovy postavy (PS) ztratily nebo ztrácejí svou lidskou podobu (Satir-skitalec, Fedot, Matrjonka, lokaj Konon). Masky pokrytectví jako by se stávala součástí obličeje; od jejich osobnosti je již neoddělitelná (GG). Nasazování masky vyplývá z mravních kvalit jedince (Jidášek) nebo z nepřátelství společnosti, která člověka, jenž si masku nenasazuje, odsuzuje k zániku (příběh Burmakina – PS). Snahu o opětné získání pravé lidské podoby manifestuje autor na popisu vánoc (PS) nebo na náznacích vývoje některých postav (GG). Tíží masky ukazuje autor i na tom, že odhalení pokrytectví není začleněno bezprostředně do syžetu

³ S. T. Aksakov, *Izbrannyje sočinenija* (dále: AS). Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva—Leningrad 1949, s. 54.

⁴ AS, s. 73.

⁵ AS, s. 75.

⁶ SSS, t. 13, s. 262.

(na rozdíl od zobrazení pokrytců např. u Molièra, Fieldinga a Dickense). Na specifiènost pokrytecké masky ruského ražení upozorňuje umělec v explicitním srovnání francouzského a ruského pokrytce.⁷

Saltykov-Šèedrin se tak ve svých kronikách pokouší o narušení kronikální pulsace především stíráním axiologického rozdílu mezi kronikální lokalitou a „světem“.

V narušování prostorové pulsace pokračuje M. Gorkij v dílech „okurovského cyklu“. Prostor jeho kronik se zpočátku podobá prostoru Aksakovovu nebo Leskovovu (postava kronikáře, dobově nezakotvená scenerie provinèního města). Dále však pokračuje Šèedrinem započatý proces rušení kronikální pulsace.

U Gorkého je posun jednotlivých složek žánru mnohem silnější:

1. „Otvírání“ pulsujícího prostoru slouží vyprávění o cestách, o velkém Rusku. Uzavřenost kronikální scenerie si vypravěè (ŽK) uvědomuje v kontrastu s pohádkami: „Slušaja èudesnyje skazki otca, mal'èik vspominal jego zamknutuju žizn': krome lekarja Markova i molodogo d'jaèka Koreneva, nikto iz gorožan ne chodil v gosti...“⁸
2. Pasivitu spjatou s kronikální pulsací rozrušuje líèení lásky, neopakovatelného obrozování èlověka (láska Simy Děvuškina, první láska Matveje Kožemjakina).
3. Strnulost kronikální pulsace ruší kult vědění, který vyznávají některé postavy. Vědění umožňuje pronikat za hranice provinèní lokality. O tento průnik se snaží Vavila Burmistrov, básník Sima Děvuškin, „filozof“ Tiunov i půvabná Lodka (GO). Touha po úniku se projevuje také v nechuti okurovských obyvatel mluvit o sobě: „...bol'se vsego ljubili besedy na temy obščije, fantastičeskije i vychodivšije daleko za predely žizni goroda Okurova.“⁹ Dívka Roza zpívá písně na střeších, neboť, jak praví Tiunov, „s kryš dal'se vidno“.¹⁰
4. Dalším faktorem zeslabujícím kronikální pulsaci jsou vnější události, jejichž ohlas do lokality proniká (GO – rusko-japonská válka, revoluce r. 1905).¹¹

Kronikální čas, vyznaèující se ostrým pocitováním protikladu mezi přítomností a minulostí, koncepcí jedné časové řady a specifickým pojetím smrti, prochází v románové kronice také určitým vývojem.

⁷ SSŠ, t. 13, s. 101–104.

⁸ M. G o r' k i j, *Sobranije soèinenij v tridcati tomach* (dále: SSG). Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, t. 9, Moskva 1950, s. 143.

⁹ SSG, t. 9, s. 14.

¹⁰ SSG, t. 9, s. 19.

¹¹ Další doklady rušení prostorové pulsace v kronikách M. Gorkého jsou v naší rigorózní práci *Typologie a poetika Leskovovy románové kroniky* (Brno 1975, strojopis), kapitola *Posuny v dominujícím prvku kroniky*.

U S. T. Aksakova se setkáváme s pocitováním ostrých hranic minulosti a přítomnosti; minulost je hodnocena výše. Sociální vztahy jsou ukazovány nikoli přímo, nýbrž skrze mravní hodnocení. Mravní kvality, které se viditelně projevují v chování a jednání postav, manifestují skryté sociální zájmy a vztahy. Stejný axiologický poměr mezi přítomností a minulostí je v kronikách N. S. Leskova.

Jinak je tomu v kronikách M. J. Saltykova-Ščedrina. Nové pojetí je dáno novým viděním skutečnosti a sociální orientací. Minulost je pro autora dobou nevolnictví a nelidskosti (pasáž o mučení děvčátka — PS). Zatímco na jedné straně axiologicky mění vztah minulosti a přítomnosti a v minulosti již nevidí mravní ideál, na druhé straně ještě nerozvíjí kategorii budoucnosti. Pokud ukazuje do budoucnosti, je to jen proto, aby upozornil na nevyhnutelně temný osud svých postav. Symbolické prorocství (GG) se naplňuje konáním celého rodu; toto prorocství však nesměřuje do nové perspektivy, ale ke konci jedné časové řady: „Petušok, petušok! Petuch kričít, nasedke grozit; nasedka — kudach — tach — tach, da pozdno budet!“¹²

Zcela jinou funkci má v této souvislosti „prorocství“ v románové kronice M. Gorkého. Údery tajemného bednáře (GO)¹³ směřují k budoucímu vývoji. Tato problematika úzce souvisí s koncepcí jedné časové řady.

Jedna časová řada je charakteristická pro kroniky S. T. Aksakova a N. S. Leskova (viz I. B). Co přesahuje jednu časovou řadu (jedna generace Bagrovových; tři popi v kronice Soborjane, jedna generace v kronice Zachudalyj rod nebo Staryje gody v sele Plodomasove), přesahuje rozměr kronikálního žánru.

Saltykov-Ščedrin koncepci jedné časové řady vnitřně narušuje. Jak bylo ukázáno výše, jeho „prorocství“ nesměřuje do nejisté budoucnosti. Jeho hrdinové si uvědomují existenci dalších časových řad; zatím však toliko kompromitují minulost a přítomnost.

Koncepce jedné časové řady je výrazněji narušována v kronikách M. Gorkého. Jejich postavy si uvědomují nutnost nových časových řad a hledají v nich útěchu. Je zde přítomen moment očekávání budoucích časových řad: „Voznikli nyne k žizni novyje rabotniki, serdca, ispolnennyje ljubvi k zemle, zasorennoj nami; plugi živyye — vspašut oni nivu božiju gluboko, obnažat serdce jeje, i vspychnet, rascvetet ona novym solncem dlja vseh, i budet blago vsem i teplo, sčastlivo pol'jetsja žizn', bystro... Deti — nasel'niki zemli do konca vekov, deti Vladyki Suščego, bessmertny oni i nasledniki vseh dejanij našich — da idut že po zovu čistych serdec svoich v beskonečnyje dali vremen, seja na zemle smeč svoj, radost' i ljubov'! Čto jest' v mire značitel'nej detej, sudej našich, koi javljajutsja, daby ob'jasnit' nas i opravdat' v čem možno, prinjat'”

¹² SSS, t. 13, s. 16.

¹³ SSG, t. 9, s. 74, 105, 116.

sodejannoje nami s blagodarnost'ju ili otvergnut' dela naši so stydom za nas? Junost' — serdce mira, ver' tomu, čto govorit ona v čistoserdečii svojem i stremlenii k dobromu, — togda večno svetel budet den' naš i vsja zemlja oblečetsja v radost' i svet, i blagoslavim jeje — sobor vselenskogo dobra.“¹⁴

S problematikou kronikálního času je spjato pojetí smrti. U S. T. Aksakova je smrt zobrazena nepřímou, prostřednictvím svědectví: „A čto matuška? Razve vy ne znajete? — vozrazil chozjain... Prikazala dolgo žit'!... skončalas' v samyj Pokrov. Bože moj, čto sdelalos' s moim otcom! On vsplesnul rukami, ticho promolvil, v Pokrov', poblednel, ves' zadročal...“ (DB).¹⁵ Pojetí smrti jako hrůzného jevu je zde blízké koncepci N. S. Leskova, u něhož je tato problematika spjata s „brzděním“ kronikálního času.

Jinak je smrt pojímána v kronikách Saltykova-Ščedrina. Smrt není překonávána, nýbrž je ukazována jako fatální zakončení života. Již vnímání a prožívání skutečnosti, základní životní pocit jsou prosyceny smrtí: „Odinočestvo, bespomoščnost', mertvaja tišina — i posredi etogo teni, celyj rod tenej. Jemu kazalos', čto eti teni idut, idut, idut...“ (GG).¹⁶

Rezignace na „brzdění“ smrti svědčí o novém pohledu na časové vztahy v románové kronice; kronikální postavy nemají budoucnost a tím uvolňují místo pro další časové řady.

V kronikách M. Gorkého je smrt již chápána jako součást života, jako životní jev. Smrt veršovce Simy Děvuškina (GO) je důsledkem lásky, za niž musí platit; dynamicky líčená vražda je součástí velkého lidského pohybu. Smrt Matveje Kožemjakina je ukázána přímo jako součást přírodního dění: „Za oknom dybilis' zelenyje volny, on smotrel na ich igru, poglaživaja grud' i gorlo. Zelenyje volny linjali, bystro vycvetaja, nebo uplyvalo vverch, a telo, stanovjas' tjaželym, osedalo, opuskalos', ruki bezboleznenno otstali ot pleč i upali, točno vyvichnutyje. On prošeptal: — Šakir — drug... I serdce jeho ostanovilos' navsegda.“¹⁷

Koncepce minulosti a přítomnosti, pojetí jedné časové řady a zobrazení smrti jsou spolu s prostorovou pulsací manifestacemi časoprostorových vztahů v románové kronice. Tyto vztahy jsou úzce spjaty s vývojem ideové dominanty žánru. Prostor se vyvíjí k narušování pulsace a k posunům dochází i ve zmíněných manifestacích kronikálního času. Změny v časoprostorových vztazích odrážejí pohyby v ideové dominantě románové kroniky: od mravoličného vidění k vidění sociálnímu. Ideová dominanta posléze ovlivňuje tyto vztahy natolik, že narušuje samu strukturu

¹⁴ SSG, t. 9, s. 602—603; narušování koncepce jedné časové řady slouží také vývojová dynamika přírodních obrazů (viz: L. V. Jeršova, *Pejzaž v povestjach Okurovskogo cikla M. Gor'kogo*. Vestnik Moskovskogo universiteta 1979, č. 2, s. 60—87).

¹⁵ AS, s. 217.

¹⁶ SSS, t. 13, s. 77.

¹⁷ SSG, t. 9, s. 604.

žánru. Pohyb jeho složek dává vznik novým slovesným útvarům. Aksakovovo a Leskovovo vidění světa, založené na důsledné kronikální pulsaci a „brzdění“ literárního času, se mění v Ščedrinovo a Gorkého pronikání do „velkého světa“.

B. NÁZEV KRONIKY JEJÍ SYŽET, INCIPIT A EXPLICIT

Povaha kronikálního časoprostoru a ideová dominanta žánru určují i utváření syžetu. Již název kroniky svědčí o podstatě díla a o jeho dominantě. V I. kapitole jsme odmítli etymologizující pojetí žánru kroniky a zdůraznili jsme, že abstrahujeme od názvů, které dílům přiřkli sami tvůrci nebo dobová kritika. To se však týká pouze žánrového určení; naopak název kroniky, jako každý název literárního díla, svědčí nejen o autorově uměleckém záměru, nýbrž také o poetice díla, v našem případě o časoprostorových vztazích.

V názvech románových kronik, kterými se zabýváme, se stále opakuje určení času (koncepte jedné časové řady) a prostoru (omezená lokalita).

Podle názvu dělíme kroniky na čtyři typy:

1. Vymezení hlavní postavy nebo skupiny postav (ZR, S, GG)
2. Vymezení místa děje (GO)
3. Vymezení místa a času děje (SGP, PS)
4. Vymezení hlavní postavy nebo skupiny postav a času jako projevu koncepte jedné časové řady (SCH, DB, ŽK)

Název románové kroniky, odrážející časoprostorovou dominantu díla, předurčuje podstatu některých uměleckých postupů, jichž spisovatel užívá.

ad 1 V této skupině děl vystupují do popředí postavy jako projev koncepte jedné časové řady. Postavy v sobě soustřeďují časový i prostorový pól (přesně vymezené místo děje, kronikální prostorová pulsace).

ad 2 Ve druhé skupině, do níž jsme zařadili pouze kroniku Gorodok Okurov, se preferuje místo děje a jeho přesné vymezení. Vše ostatní je vykládáno ze vztahu k místu. Např. postavy kroniky jsou místní silák, básník, krasavice, tj. typy, které jsou „označením“ místa (provinčního městečka). Gorkij, na rozdíl od většiny své románové tvorby, zdůrazňuje zde „modelovost“ svých hrdinů; jsou načrtnutí několika tahy, projevují jen několik charakterových vlastností.

ad 3 Složitěji jsou koncipovány názvy ve třetí skupině. Název určuje čas s orientací na minulost (staryje gody, starina); navíc je vymezeno místo děje.

ad 4 Čtvrtá skupina je tvořena názvy, které jsou de facto spojením první skupiny s určením času, tj. s konceptí jedné časové řady.

Souhrnně lze říci, že název ruské románové kroniky odráží časoprostorové vztahy a svědčí o vnitřním ustrojení díla, tj. o tom, jaké stránky žánru jsou akcentovány.

Název určuje toto vnitřní ustrojení díla více či méně explicitně. Některé z uvedených skupin jsou již na hranici žánrového typu. Název nám prozrazuje (analýza díla to potvrzuje), že nejzralejšími kronikami v našem pojetí jsou ty, které v názvu vymezují čas a prostor (skupina 3). Díla skupiny 1 mohou cyklizací přerůst v tzv. generační román, díla skupiny 2 v mravolichný typ románu a díla skupiny 4 v psychologický román osobnosti. Název tak vypovídá nejen o uspořádání díla, ale také o hranicích žánru a jeho vnitřním napětí.

Název má úzký vztah k syžetu kroniky. Různé pojetí syžetu a složitosti jeho zkoumání vyústily v novější době ve vznik nové literárněteoretické disciplíny — syžetologie.¹⁸ V naší koncepci chápeme syžet jako způsob spojování morfologicko-tematických prvků ve vyšší celky; na syžet pohlížíme především jako na žánrotvorný element. Naše vymezení syžetu je dostatečně obecné, abychom jej mohli

¹⁸ Sovětská literární věda v jistém období chápala syžet jako obraz vývoje charakterů a událostí. V klasické učebnici L. I. Timofejeva se např. praví: „Ponimaja sjužet kak razvitije charakterov i sobytij, my podchodim k sobytijam kak k organizacemu jedinstvu i razryvat ich, prevraščaj ich v schemu dlja nas net osnovanij“ (*Osnovy teorii literatury*, Prosveščenijs, Moskva 1966, s. 159). Tato definice je polemicky zaměřena proti formalisticky chápanému syžetu coby schématu. V Abramovičově příručce se syžetem rozumí vývoj konfliktu: „Izobraženijs razvitija togo ili inogo žiznennogo konfliktu nazyvajetsja sjužetom“ (G. L. Abramovič, *Vvedenijs v literaturovedenijs*, Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoje izdatelstvo Ministerstva prosveščenijsa RSFSR, Moskva 1961, s. 133). V polské příručce, jejímiž autory jsou M. Glowiński, A. Okopień-Sławińska a J. Sławiński, se sblíží pojmy struktura, kompozice a syžet. Kompozice se pak chápe jako způsob uspořádání syžetu. V Kožinově dynamizuje pojem syžet a zapojuje ho do celého ustrojení literárního díla: „Sjužet — eto opredelennyj plast proizvedenijsa, odna iz jego „oboloček“. Pervuju, vnešnjuju oboločku obrazujet chudožestvennaja reč'; pronikaja skvoz' neje, my vosprinimajem sjužet — cep' izobražennych dviženij; nakonec, eti dviženija sozidajut pered nami opredelennyje charaktery v izvestnych obstojatelstvach — proniknutyj chudožestvennoj myslju, „mir' proizvedenijsa“ (V. V. Kožinov, *Sjužet, fabula, kompozicijs*. In: *Teorija literatury. Osnovnyje problemy v istoričeskom osveščenijs*. Rody i žanry literatury. Nauka, Moskva 1964, s. 421). Kožinovova studie také obsahuje přehled historického vývoje pojmů syžet, fabule a kompozice (Aristoteles, Lessing, Veselovskij, Petrovskij, Šklovskij).

Marxistické syžetologii se v poslední době věnují na pedagogickém institutu v Daugavpilsu, kde vycházejí sborníky *Voprosy sjužetosloženijsa* (1969, 1972, 1974, 1976, 1978). Problematikou syžetu ve vztahu k žánru se zabývá také F. Svetov ve stati *Priroda žanra, funkcija sjužeta* (Voprosy literatury 1966, č. 8). Z ruského formalismu (opozice fabule — syžet) vychází pojetí R. Welleka a A. Warrena (*Theory of Literature*, New York 1949). J. Hrabák definuje syžet jako „způsob, jakým jsou seřaděny dějové složky, a v přeneseném smyslu seřadění dějových složek“ (*Poetika*, Čs. spisovatel, Praha 1977, s. 249). V práci *Čtení o románu* však Hrabák syžet definuje širše jako pořadí informací.

uvádět v souvislosti s románovou kronikou. Např. J. Hrabák spojuje syžet s kauzálním vztahem mezi událostmi (viz pozn. 18; v knize *Čtení o románu* definuje J. Hrabák syžet v epice širě jako uspořádání informací). Pokud bychom akceptovali první Hrabákovu definici v úplnosti, museli bychom si klást otázku, jsme-li oprávněni hovořit v souvislosti s románovou kronikou o syžetu, nebo je-li nutné utvořit nový termín. Vývoj prózy svědčí o proměnách příběhů; různé typologie románu (viz I. A) odrážejí posuny od příběhu k charakterům a naopak. V tomto smyslu je třeba se ptát po povaze příběhu a obsahu pojmu kauzalita v aplikaci na syžetologii.

Románová kronika není žánrovým typem, který by se vždy vyznačoval kauzálně spojenými dějovými prvky. I když kauzalitu nechápeme jako přísně logickou propojenost slovesných celků, ale jako volněji koncipovanou spojitost ideově tematických a morfologických součástí díla, existují v kronice prvky, které vybočují z celkového pojetí literární stavby a nenacházejí v literární „konstrukci“ odpovídající „partnery“; jsou to „slepé“ linie. Při zkoumání syžetu obecně a syžetu románové kroniky zvláště nelze nevízt v úvahu pojetí kauzality ve filozofii a kauzalitu ve spojování prvků literárního díla. Tu se spokojíme s charakteristikou románové kroniky jako slovesné stavby s oslabenou kauzalitou; podrobněji bude o tomto jevu pojednáno mimo rámec této studie.

Uvnitř syžetu románové kroniky rozlišujeme tři druhy „linií“ (tj. příběhů uvnitř syžetu jednoho díla): 1. dominantní; 2. formativní; 3. katenální (řetězcové).

ad 1 Dominantní linie jsou ty, které mají vůdčí úlohu co do kvantity i kvality: jsou to syžetová centra, která se působením dalších dvou linií mírně vychýlila. Jsou rozhodující ideově tematicky a tvarově; ostatní linie jsou chápány ve vztahu k dominantní linii. U Leskova je to např. Tuberozovův deník, didaktické úvahy hlavní postavy a příběh tří stargorodských popů (S). V Aksakovově díle (SCH) je to příběh jedné rodiny. V kronice Saltykova-Ščedrina máme na mysli příběh Jidáška (GG) a historii Zatrapezného (PS). V Gorkého kronice jde o osudy siláka Vavily Burmistrova (GO) a o život titulní postavy (ŽK). A zde navazujeme na poetiku názvu: ukazuje se, že dominantní linie se může za určitých okolností rozložit v dalších dvou liniích. Je tomu tak např. v kronice Pošechonskaja starina, kde příhody Zatrapezného ustupují (jak naznačuje název díla) před zobrazením prostředí a portrétů různých osob. Podobně postupuje Gorkij, v jehož kronice (GO) příběh Burmistrova „soupeří“ s příběhy dalších postav (Tiunov, Děvuškin). Naopak v jiných románových kronikách může dominantní linie převládnout a vytlačit ostatní syžetové linie, jak je tomu např. u Aksakova (SCH), kde převládají portréty členů rodiny, nebo u Ščedrina (GG), příp. v jiném díle M. Gorkého (ŽK).

ad 2 Formativními liniemi nazýváme ty části syžetu románové kroniky, které představují zárodky tzv. dramatického typu románu; tyto

zárodky se však dále nerozvíjejí a jsou přerušovány. Slibují výrazný epický příběh s kauzálně propojenými prvky; zůstávají však pouze ve fragmentární podobě. Formativní linie jsou jakoby klamnými syžetovými impulsy. V Leskovově kronice je to příběh Pizonského, který začíná, vzápětí končí a v dalších částech díla se nerozpracovává (S). U M. Gorkého (GO) je to naznačený příběh Tiunova. Formativní linie však mohou v syžetu románové kroniky chybět a být v úplnosti nahrazeny vsuvnými novelami (viz dále). Funkcí formativních linií je zesílení epičnosti syžetu a jeho napojení na tradiční román tzv. dramatického typu.

ad 3 Katenální linie působí naopak odstředivě; zatímco formativní linie jsou zárodky dramatického typu románu, katenální linie reprezentují tu část syžetu, která transcenduje ke skutečnosti a reflektuje nekonečný tok času. Řetězcové linie syžetu mohou pokračovat ad infinitum; obvykle jsou přerušeny a jinde volně navazují. Příkladem katenální linie v syžetu románové kroniky může být příběh o utopencově kostře nebo příběh o třech holích (S). Katenální charakter mají také např. „portrétní galerie“ (PS) nebo rozsáhlé dynamizované portréty v kronikách S. T. Aksakova. Katenální linie směřuje k slovesné neukončenosti a bývá přerušena až vstupem jiné syžetové linie. Katenální charakter má syžet románové kroniky obecně, nebo k němu alespoň tíhne. Tato tendence je však brzděna formativními a dominantními liniemi, které se snaží odstředivost těchto linií překonat dostředivostí, centralizací syžetu. Pojmenování „dominantní“ chce zdůraznit, že tyto linie jsou pro charakter kronikálního syžetu rozhodující, vládnoucí; termín „formativní“ má naznačit formující ambice těchto linií, které se snaží zásadně ovlivnit povahu žánru; pojem „katenální“ (řetězcový) charakterizuje v našem pojetí tvar těchto linií, jejich relativní samostatnost a nekonečné odvíjení.

Tři základní linie syžetu v románové kronice jsou doplňovány vsuvnými novelami, které opětně posilují decentralizační tendence. Vznikají tak příběhy uvnitř hlavního příběhu. Jako příklad uvádíme novelu trpaslíka o tom, jak ho chtěli oženit s trpasličí Čuchonkou, nebo vyprávění Achilly, kterak byl udán za provokativní řeči (S). Některé kroniky jsou vsuvnými novelami zahlceny a vsuvné novely jsou v nich hlavní součástí syžetu (SCH, PS).

Vsuvné novely mají v románové kronice trojí funkci:

1. První funkce vyplývá z toho, že základním vyprávěcím způsobem kroniky je zpravidla skaz, který vystupuje buď v čisté podobě, v kombinaci s er-formou nebo na jejím pozadí. Cílem takového vyprávění je upoutat pozornost čtenáře. Vsuvné novely mají tak zvýšit atraktivnost vyprávění. Jejich tématem proto bývají zajímavé a dobrodružné příhody nebo informace o soukromí člověka, o jeho chování a jednání (Bagrovův portrét, vzpomínky Matveje Kožemjakina).
2. Druhá funkce vsuvných novel je spojena s časoprostorovou do-

minantou románové kroniky: vsuvné novely decentralizují syžet a retardují literární čas (viz I. B).

3. Třetí funkce vsuvných novel je ilustrativní. Např. u portrétních novel je tato funkce převažující (ilustrace charakterových rysů).

Dominantní, formativní a katenální syžetová linie utvářejí hlavní syžetový proud románové kroniky. Autonomně se k nim připojují vsuvné novely. Tradiční pojetí syžetu jako souboru kauzálně spojených prvků slovesné struktury zde neplatí; na druhé straně nelze v souvislosti s kronikou mluvit o pouhé nahodilosti ve spojování slovesných prvků. Kauzalita je tu přítomna, ale v oslabené míře. Dominantní a formativní linie mají dostředivý charakter, katenální linie a vsuvné novely jsou syžetově odstředivé.

Klasifikace jednotlivých syžetových linií platí o ruské románové kronice; přitom je nutno mít na zřeteli odlišnosti v konkrétní realizaci těchto linií a difference v jejich vzájemných proporcích. V obecnější rovině je zřejmé, že mohou být oslabeny například katenální linie a vsuvné novely a zesílen význam formativních a dominantních linií. Kronika se tak stává centropetálnější a blíží se tzv. dramatickému typu románu. Tato možnost se realizuje v české literatuře např. v Jiráskově kronice *U nás* (1903), v níž jsou zesíleny centropetální partie na úkor centrifugálních.

Syžet je způsob spojování slovesných prvků určitého obsahu. V tomto smyslu mluvíme o syžetové situaci, tj. o způsobu, jakým je realita v syžetu odrážena, o možnostech, jež syžet dává, a o práci se syžetovými prvky. Syžetová situace románové kroniky vyplývá z časoprostorové dominanty: syžet řeší, obecně řečeno, problém času a prostoru ve vztahu k jedinci a společnosti. Tento problém řeší každé literární dílo, ale často skrze jiné dílčí problémy; např. L. N. Tolstoj ve *Vojně a míru* ve světle významných historických událostí a F. M. Dostojevskij prostřednictvím mravního uvědomění hrdinů. Románová kronika se však zabývá prostorem a časem bezprostředněji; všechny ostatní problémy jsou naproti tomu okrajové. Proto románová kronika, ačkoli je také výrazně společensky zaměřena, začleňuje sociální vidění do obecně filozofických poloh lidského času a prostoru. Toto specifikum syžetové situace románové kroniky je spjato s tím, že oslabená kauzalita je nahrazována prostorovými a časovými vztahy. Románová kronika se tak vrací k základním problémům člověka, jako je místo, kde žije, a vymezený čas lidského bytí. Ze syžetové situace také vyplývá rozložení syžetových linií a tendence k neukončenosti. Syžetová situace je způsobem vidění lidské situace ve světě a dává pomocí různých kategorií poetiky možnost řešení návratem k jedné lokalitě a mravním imperativem jako formou přijetí lidského údělu.

Syžetové linie, vsuvné novely a syžetové situace jsou kategorie, které se vztahují k celému dílu a prolínají se v něm. Nižším prvkem syžetu románové kroniky je kapitola. Kapitola v románové kronice má podstatně jinou funkci než v jiných typech románu. Je relativně autonomní

součástí díla (což vyplývá ze specifika hlavních syžetových linií), v některých případech je vsuvnou novelou a může být chápána jako samostatné dílo. Například pohádka *Alen'kij cvetoček* (skazka ključnicy Pelagei) je dokonce vyčleněna jako příloha (DB). Podobně ty kapitoly, které jsou tvořeny portréty hlavních postav nebo obrazy určité jediné události, mohou vystupovat autonomně nebo zcela samostatně. Např. *Semejnaja chronika* je tvořena tzv. úryvky (otryvki), které jsou relativně samostatné (*Stěpan Michajlovič Bagrov, Michail Maximovič Kurolesov, Ženit'ba molodogo Bagrova, Molodyje v Bagrove, Žizn' v Ufe*). Štěpení díla na autonomní kapitoly je také oblíbenou metodou práce N. S. Leskova. Kronika (SGP) je tvořena drobnými kapitolami, jejichž názvy jsou záměrně zacíleny na zajímavost, přitažlivost a efektnost (*Pogonja, Devičij sled, Neob'jasnimyje javlenija uveličivajut strach*). V názvech kapitol je použito např. lidového rčení, které je rozčleněno názvy jiných kapitol (4 *S večera devuška*; 5 *Besnovatomu konju konopljanoje udilo*; 6 *K polunoči molođuška*; 7 *Ko belu svetu chozjajuška*). Dělení na drobné části je charakteristické také pro románové kroniky M. Gorkého, ačkoli zde je míra jejich autonomie menší a kapitoly ani nemají samostatné názvy. Třicet jednu kapitolu má Ščedrinova *Pošehonskaja starina*, zachycující život vypravěče a jeho blízkých. Stěžejní místo zde zaujímají kapitoly-portréty („portretnaja galereja“), např. *Teten'ki-sestricy, Teten'ka-slastena, Bratec Fedos, Mavruška-novatorka*. Portrétní galerie je přerušována dominantní syžetovou linií (*Pojezdki v Moskvu, Žit'je v Moskve, Smert' Fedota*).

Kapitola jako nižší složka syžetu románové kroniky má charakteristickou vnitřní stavbu. Ukážeme ji na kapitole Van'ka-Kain (PS). Nejprve je vysvětlen původ přezdívky a je prozrazeno hrdinovo pravé jméno. Potom se mluví o jeho profesi (holič) a jeho představení paní domu. Následuje popis zevnějšku. Charakter je logicky dedukován z holičského povolání. Pak se prezentují vztahy jiných lidí k němu, následuje jeho skaz („vzorek“ vystupování). Poslední částí kapitoly je stručný epilog líčící setkání vypravěče a Van'ky-Kaina po letech („...ostavalos' tol'ko vmeste s nim myslenno povtorit': umirat' nad“).¹⁹ Schematicky vypadá kapitola takto: 1. Úvod, popisy postav, jejich povolání a ukázka jejich chování; 2. Zevnějšek a charakter; 3. Vztahy s okolím; 4. Prezentace řeči; 5. Závěr, příp. epilog. Všechny tyto části nemusí být v portrétní kapitole obsaženy, nebo se mohou vyskytovat v jiném pořadí. Kapitoly, jež jsou tvořeny převážně dominantními nebo formativními liniemi, mají jinou strukturu, odpovídající v podstatě dramatickému typu románu.

Základní složky syžetu románové kroniky jsou využívány v konkrétní prezentaci a rozvíjení syžetu; důležité však je, jak se s nimi pracuje. S tím úzce souvisí problematika vyprávěcích způsobů. Stěžejním

¹⁹ SSS, t. 17, s. 289.

vyprávěcím způsobem ruské románové kroniky je skaz.²⁰ Kronika bývá nejčastěji tvořena skazem, který vystupuje na pozadí er-formy (viz I. B). Takový je skaz v Leskovově kronice *Soborjane* (1. er-forma; 2. Tuberozovův skaz; 3. er-forma s vloženými drobnými skazy; 4. skazy trpaslíka Nikoly; 5. er-forma; 6. Achillův skaz; 7. majorův anekdotický skaz; 8. er-forma). Er-forma románové kroniky je založena na koncepci omniscentního vypravěče.²¹ Například v kronice *Soborjane* spatřujeme skrytý pohyb od kombinace skazu a er-formy k čistému skazu. Skaz se stává ideově tematickým a morfologickým jádrem díla. Skazový charakter má také vyprávěcí struktura kroniky *Zachudalij rod*; podobnou proměnlivostí vyprávěcí struktury se vyznačuje Gorkého kronika *Žizn' Matveja Kožemjakina*. Zatímco dříve se Gorkij opíral o tradiční er-formu založenou na koncepci „vševědoucího“ vypravěče, který motivuje exkursy do vědomí hlavních postav (GO), později je tomu jinak. Na počátku (*ŽK*) je vypravěč popisován jako „kronikář“, líčící poměry provinčního města. Zpočátku není prezentován skaz hlavní postavy, ale nahlížíme do roje Matvejových vzpomínek. Tento postup motivuje použití er-formy, která pokrývá téměř celou první část díla. Ve druhé části er-forma prolíná skazem (Matvejovo předčítání *Mansurovové*). Od třetí části díla lze sledovat vysokou proměnlivost vyprávěcích postupů, v nichž se střídá er-forma se skazem. Skaz (podobně jako u Leskova) přebírá aktivní úlohu: ideově nejzávažnější partie jsou citacemi z Matvejovy kroniky. Další zkoumané kroniky jsou buď skazem (PS), nebo er-formou sestavenou z původního skazu (SCH).

Skaz pokládáme za vyprávěcí způsob typický pro kroniku; není to však nezbytný atribut tohoto románového typu. Nejčastěji se setkáme s kombinací skazu a er-formy, resp. se skazem na pozadí er-formy. Volba vyprávěcích způsobů vyplývá z obecné kronikální dominanty: kronika má být výpovědí jedince, jeho „záznamem“ skutečnosti (skaz); na druhé straně je však spjata s určitou lokalitou, s prostředím, jehož šíře může být zevrubněji poznána toliko omniscientním vypravěčem (er-forma). Svár ich-formy a er-formy je také důsledkem existence dostředivé a odstředivé

²⁰ Teorii skazu se intenzivně zabývala ruská formální škola. Cenná je krátká stat B. Ejchenbaum a *Illuzija skaza* ve sborníku *Skvoz' literaturu* (Academia, Leningrad 1924, s. 152—156). V. Vinogradov navazuje na své koncepcce z 20. let a rozvíjí je na nové základně v knize *O jazyke chudožestvennoj literatury* (Gos. izd. chudožestvennoj lit., Moskva 1959). Zabývá se zejména obrazem vypravěče a komentátora, jehož pozice se vyznačuje ironií a nadhledem. Jako nejhodnější materiál analyzuje skaz Leskovova „Levši“. A. P. Čudakov a M. O. Čudakovová (*Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, t. VI, Moskva 1971, s. 875—876) klasifikují skaz do tří skupin podle vzdálenosti autora a vypravěče: 1. dílo je tvořeno kompletně skazem; 2. ve skazu jsou tzv. minimální autorské signály, upozorňující na distanci autora a vypravěče; 3. skaz je včleněn do širšího celku.

²¹ Viz naše rigorózní práce *Typologie a poetika Leskovovy románové kroniky*, strojopis, Brno, 1975, s. 75—76.

tendence uvnitř syžetu, tj. dominantní a formativní liniie s linií katenální a se vsuvnými novelami.

Obdobou ruského skazu je polská gavenda (gawęda).²² Její charakteristické rysy ukazují na blízkost románové kronice; jde zejména o tzv. amorfnost, spontánnost, otevřenou kompozici a preferenci asociativního řazení.²³ Ze sociologického hlediska ji polská literární teorie tradičně dělí na gavendu lidovou a šlechtickou.²⁴ Pro snadnou včlenitelnost do šíře pojatého textu se gavenda stávala součástí větších literárních celků. Skaz spojuje s gavendou především původně orální charakter, humor, důraz na zajímavost, atraktivnost a prezentace lidového vidění reality. Amorfnost gavendy se leckde velmi blíží katenálním syžetovým liniím románové kroniky a svědčí o značné schopnosti integrace do jiných literárních tvarů. Poměrně časté využívání skazu a gavendy v ruské a polské kronikální literatuře nemá adekvátní obdobu v kronikálních útvech českých. Podobné vyprávěcí způsoby se sice vyskytují jak v *Roku na vsi* (1903–1904) bratří Mrštíků, tak např. v Jiráskově „nové kronice“ *U nás* (1903), ale jejich funkce je oslabená; v žádném případě neobsahují ideové jádro díla, nejsou ani jeho morfologickým centrem, ale naopak mají pouze úlohu ilustrační.

Se syžetem úzce souvisí problematika incipitu a explicitu románové kroniky.²⁵ Incipit předznamenává její stavbu, explicit může být klíčem k jejímu pochopení. Kroniky, jichž jsme použili jako materiálu pro náš rozbor, lze vzhledem k povaze incipitu rozdělit do čtyř skupin: 1. líčení hrdinova života (DB, PS, ŽK); 2. incipit in medias res (SCH, GG, GO); 3. líčení historie objektu — rodu nebo místa (ZR, SGP); 4. popisy hrdinů (S). Z uvedené klasifikace je zřejmé, jak incipit úzce souvisí s názvem kroniky.

ad 1 Z této skupiny se poněkud vymyká incipit kroniky *Žizn' Matveja Kožemjakina*. Je to dáno již zmíněnou vysokou proměnností vyprávěcích

²² Viz Z. Szmydowa, *Poetyka gawędy*. In: Z. S., *Studia i portrety*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 337–358; K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy*. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy“. In: *Prace o literaturze i teatrze*, Wrocław 1966; Z. Szmydowa, *Spoken and Literary Tale*. Zagadnienia rodzajów literackich, tom X, z. 2, Łódź 1968, s. 5–25; o gavendě se zmiňuje také K. Krejčí ve své studii *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Naklatelství ČSAV, Praha 1964, č. 343–347).

²³ *Slovník literární teorie*. Čs. spisovatel, Praha 1977, red. Š. Vlašín, s. 124 — autorka hesla K. Kardyni-Pelikánová.

²⁴ S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*. Teoria i nauki pomocnicze literatury. Wydanie trzecie zmienione i rozszerzone. Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 113.

²⁵ Viz např. J. Hrabák, *K poetice incipitů*. In: *K morfologii současné prózy*. Brno 1969; *Romananfänge*. Versuch einer Poetik des Romans. Literarisches Colloquium, Berlin 1965; A. K. Solov'jeva, *Zametki o tipologii načal'nych strok chudožestvennykh prozaičeskikh proizvedenij*. Filologičeskije nauki 1976, č. 3, s. 88–93.

postupů. Prolínají se zde portréty „kronikáře“ s citáty z jeho kroniky. Podobně je tomu i jinde (DB, PS).²⁶

ad 2 Některé kroniky začínají uprostřed děje (GG, SCH), jinde je stylizován vypravěč-pozorovatel (GO).²⁷

ad 3 V této skupině děl incipit rozvíjí titul díla.²⁸

ad 4 Incipit seznamuje s hlavními postavami díla.²⁹

Incipit spolu s názvem díla otvírá kronikální strukturu a podává informaci o dominantě díla. Charakter incipitu ruské románové kroniky verifikuje časoprostorovou dominantu; autor již prvními řádky vymezuje okruh svého zájmu a určuje svůj chronotopos.

Explicit naopak uzavírá dílo, svědčí o vývoji jeho struktury a o jejím vyústění. Zakončení ruské románové kroniky téměř výlučně ukazuje na koncepci jedné časové řady — dílo končí smrtí hlavních hrdinů nebo loučením s nimi nebo s místem děje. Jde o loučení s postavami díla (SCH),³⁰ o naznačení nové vývojové etapy (DB),³¹ o smrt hlavních postav (S, ZR, GG).³²

Od těchto explicitů se odlišují dvě díla. Pošechonskaja starina končí in medias res.³³ Následující autorovo post scriptum svědčí o neschopnosti skloubit všechna fakta a kroniku tak či onak zakončit. Spisovatel jako by nevěděl, co dělat s nakupeným materiálem, a proto jej raději opouští: „Zdes' končajetsja pervaja časť zapisok Nikanora Zatraperznogo, obnima-

²⁶ „Ja sam ne znaju, možno li vpolne verit' vsemu tomu, što sochranila moja pamjat'? Jesli ja ne pomnju dejstviteľno slučivšijesja sobytija, to eto možno nazvat' vospominanijami ne toľko detstva, no daže mladenčestva. Razumejetsja, ja ničego ne pomnju v svjazi, v nepreryvnoj posledovatel'nosti; no mnogije slučai život v mojej pamjati do sich por...“ (AS, s. 97).

„Ja, Nikanor Zatraperznoj, prinadležu k starinnomu pošechonskomu dvorjanskomu rodu. No predki moi byli ljudi smirnyje i uklončivyje“ (SSŠ, t. 17, s. 7).

²⁷ „Odnadždy burmistr iz dal'noj votčiny, Anton Vasil'jev, okončiv baryne Arine Petrovne Golovlevoj doklad o svojej pojezdke v Moskvu dlja sbora obrokov s proživajuščich po pasportam krest'jan i uže polučiv ot neje razrešeniej idti v ljudskuju, vdruk kak-to tainstvenno zamjalsja na meste...“ (SSŠ, t. 13, s. 7). „Tesno stalo mojemu deduške žit' v Simbirskoj gubernii, v rodovoj votčine svojej, žalovannoj predkam jego ot carej moskovskich...“ (AS, s. 3).

²⁸ „Osnovanije sela Plodomasovo pokryto mrakom neizvestnosti, a nazvanije svoje ono polučilo po imeni bojar Plodomasovyh, kotoryje vladeli etim selom izdrevle...“ (N. S. Leskov, *Sobranije sočinenij v odinnadcati tomach*, Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, t. 3, Moskva 1957, s. 193; dále: SSL). „Rod naš odin iz samych drevnich rodov na Rusi; vse Protozanovy po prjamoj linii proischodjat ot pervych vladetel'nych knjazej...“ (SSL, t. 5, s. 5).

²⁹ „Ljudi, žit'je-byt'je kotoryh sostavit predmet etogo rasskaza, suť žiteli stargorodskoj sobornoj popovki. Eto — protoijerej Savelij Tuberozov, svjaščennik Zacharija Benefaktov i d'jakon Achilla Desnicyn“ (SSL, t. 4, s. 5).

³⁰ AS, s. 94.

³¹ AS, s. 227.

³² SSŠ, t. 13, s. 262.

³³ SSŠ, t. 17, s. 459.

juščaja jeho detstvo. Pojavitsja li prodolženije chroniki — obeščat' ne mogu, no žeželi i pojavitsja, to, konečno, v meneje obširnych razmerach, vsego skoreje v forme otrыvkov. Ja čuvstvuju, čto uže poslednije glavy napisany slabo i nebrežno, no prošu čitatelej otnestis' k etomu snischoditel'no. Massa obrazov i faktov, ktoruju prišlos' vyzvat', podejstvovala nastol'ko podavljajuščim obrazom, čto javilos' nevol'noje utomlenie. Po-etomu ja i končil, byt' možet, ran'se, neželi predpolagal, no, vo vsjakom slučaje, s polnym i nepritvornym udovol'stvijem pišu zdes': KONEC.³⁴ Tento explicit lze vysvětlovat biografickou metodou (únava, pokročilý věk spisovatele). Současně tu však autor prozrazuje i kvalitu žánru; volná vazebnost prvků románové kroniky může vést až k rozpadu struktury a k vytvoření autonomních částí (úryvků).

Gorodok Okurov končí symbolickým obrazem bednáře: „I vse rabotal neutomimyj čelovek, — gde-to na Petuchovoj gorke, dolžno byt'; on točno na ves' gorod nabival tesnyj, krepkij obruč, uprjamo i uverenno vystukivaja: — Tum — tum — tum... Tum — tum...“³⁵ Explicit zde otvírá strukturu kroniky a ukazuje na další vývoj.

Incipit a explicit románové kroniky realizují časoprostorovou dominantu. Incipit konstituuje spíše prostorové vztahy v kronice (místo děje, postavy), zatímco explicit dotváří časové relace. Koncepce jedné časové řady se realizuje tak, že vypravěč mluví buď o smrti hlavních postav, nebo opouští je i celou lokalitu. Časoprostorové vztahy kompenzují nedostatek kauzality: absence dramatického děje je suplována koncepcí jedné časové řady.

Název, incipit a explicit jsou důležitou součástí syžetu díla. Spolu s ním odrážejí dominantu tohoto románového typu.

C. AUTOR, VYPRAVĚČ A KRONIKÁLNÍ POSTAVY

Autor, vypravěč (vypravěči) a kronikální postavy jsou důležitými komponenty románové kroniky; mají úzký vztah ke kronikálnímu časoprostoru a k povaze syžetu. Zajímají nás nejdříve způsoby objektivizace autora subjektu, tj. způsoby, jimiž autor v díle uplatňuje své hledisko.³⁶

³⁴ SSŠ, t. 17, s. 460.

³⁵ SSG, t. 9, s. 116.

³⁶ Touto problematikou se zabýval např. N. L. Stěpanov v knize *Lirika Puškina* (Sovetskij pisatel', Moskva 1959, s. 108); tomuto jevu říká „objektivizacija avtorskogo soznanija“. Podobný problém řeší G. Király v souvislosti s epickou distancí autora a vypravěče u Dostojevského (*Dostojevskij. Materialy i issledovanija*. Nauka, Leningrad 1974, s. 83—99).

Autorův subjekt se v díle realizuje explicitně a implicitně. V raných stádiích vývoje románu se častěji setkáváme s explicitním hodnocením; vypravěč přímo hodnotí popisované jevy a události a vyjadřuje bezprostředně svůj názor na hlavní postavy. V období romantismu se více prosazuje hodnocení implicitní (např. Pečorin v Lermontovově románu Geroj našeho vremeni je hodnocen ve výpovědích jiných osob, ve vlastním deníku, prezentací vlastní filozofie, ve způsobech svého chování a jednání).

1. V románové kronice autor explicitně objektivizuje své stanovisko prostřednictvím „kronikáře“. Je to vypravěč, který se stylizuje do podoby pozorovatele, zapisovatele událostí, a to buď přímo (DB, PS, ŽK), nebo nepřímo (ZR, GG, GO). Kronikář se vyjadřuje ich-formou nebo vystupuje jako omniscientní vypravěč (er-forma). Autor využívá tohoto vypravěče k hodnocení jevů, událostí a stěžejních postav: „Glaza u nego (Tuberozova — ip) koričevyje, bol'sije, smelyje i jasnyje. Oni vsju žizn' svoju ne terjali sposobnosti osveščat'sja prisutstviem razuma... Zacharija Benefaktov, vtoroj ijerej Stargorodskogo sobora, sovsem v drugom rode. Vsja jeho ličnost' jest' voploščennaja krotost' i smirenije.“³⁷ Podobně je explicitně vyjádřeno (SCH) autorovo hodnocení prostřednictvím omniscientního vypravěče: „I etot dobryj, blagodetel'nyj i daže snischoditel'nyj čelovek omračalsja inogda takimi vspyškami gneva, kotoryje iskažali v nem obraz čelovečeskij i delali jeho sposobnym na tu poru k žestokim, otvratitel'nym postupkam.“³⁸ V kronice Gospoda Golovlevy je přímo vyjádřena podstata pokrytectví, které se již stává neoddělitelnou součástí osobnosti. Omniscientní vypravěč Gorkého se nespokojuje s popisem vnějších událostí, nýbrž proniká do vědomí jednajících postav a charakterizuje jejich myšlenkové pochody: „A Vavila Burmistrov, ne poddavajas' obščemu oživeniju, otošel k stene, zakinul ruki za šegu i, naklonja golovu, sledil za vsemi izpodlob'ja. On čuvstvoval, čto pervym čelovekom v slobode otnyje stanet krivoj. Vspominal svoi ozornyje vychodki protiv policii...“³⁹ Explicitní hodnocení se u Gorkého komplikuje fiktivní citací jiných lidí; omniscientní kronikář cituje různé názory: „Po rasskazam Dar'juški, doma krivoj čital svoi bol'sije knigi i poroju razgovarival sam s soboju; slobodskije staruchi nazvali jeho koldunom i černoknižnikom, molodyje baby govorili, čto u nego sovest' nečista, mužiki neskol'ko raz pytalys' doprosit' jeho, čto on za čelovek, no — ne dobilis' uspecha.“⁴⁰

2. Kromě explicitních výroků vypravěčů a fiktivních citací hodnotí autor implicitně pomocí několika vypravěčů tak, aby složitěji pohlédl na jednotlivé děje a objektivizoval plasticky svůj pohled na realitu. Pro kroniku je typické využití jednoho vypravěče (monologická

³⁷ SSL, t. 4, s. 6.

³⁸ AS, s. 10.

³⁹ SSG, t. 9, s. 30.

⁴⁰ SSG, t. 9, s. 15.

výpověď); setkáváme se však také s více vypravěči (ZR). Jinde se skaz vyskytuje uvnitř er-formy, mizí a vzápětí se znovu objevuje. V podstatě lze hovořit o třech rovinách hodnocení: autor hodnotí ústy „kronikáře“, dále prostřednictvím omniscientního vypravěče a skrze jiné postavy (ŽK). Posuny v časoprostorových vztazích kroniky, zejména rušení kronikální prostorové pulsace, projevují se u Gorkého ve velké dynamičnosti er-formy a ich-formy: realita je nahlížena z několika stran.

Autor objektivizuje své hodnocení také tím, že staví osoby do vyhraněné situace. U Leskova je Varnava Prepotěnskij zapojen do příběhu s kostrou a v jeho počínání je kritizována věda negující etiku. Achilla Děsnicyn odhaluje svou naivní bojovnost tím, že si dává říkat Achilla-voin (S). Do vyhraněné situace staví své hrdiny také Saltykov-Ščedrin, zejména Jidáška (GG), a M. Gorkij, např. Vavilu Burmistrova ve scéně zabití Simy Děvuškina (GO).

Jindy autor nechává své postavy vyjadřovat extrémní hlediska. Tak lze chápat např. výroky Termosesova o neužitečnosti vzdělání a literatury: „K službě jeho přisposoblajte. Čtoby k literature ne priochočivalsja... Glupo! otčego nam ne služit'? na službě našego brata ljubjat, na službě den'gi imeješ; na službě vlijanije u tebjja jest' — ne to čto tam, v etoj literature. Tam ješče darovanija sprašivajut, a tut darovanija daže vredjat, i ich ne ljubjat.“⁴¹

V případě implicitního hodnocení hlavní vypravěč někdy z díla jakoby mizí a nechává hovořit jiné postavy. Zvláště v kronice Pošehonskaja starina je toto „mizení“ vypravěče velmi nápadné. V úvodních kapitolách je syžetu vlastní vypravěčův hlas: hovoří o krajině, o „hnízdě“, o vesnici, rodině a začíná vyprávět své curriculum vitae. V 7. kapitole je série portrétů a vypravěč se postupně začíná „ztrácet“; leckdy se však v příběhu znovu objeví. Dává o sobě vědět v hodnotících didaktických pasážích a při cestování (např. k tetičce nebo do Moskvy).

Kronikální objektivizace autorova subjektu (pomocí „kronikáře“, několika vypravěčů, fiktivní citace a vyhraněné situace) dokládá časoprostorové vztahy v kronice a povahu syžetu. S narušováním prostorové pulsace se posunuje také způsob hodnocení (Gorkij). Kronika se tak od jednodušších forem objektivizace autorova subjektu (skrze skaz a omniscientního vypravěče) vyvíjí k formám složitějším (několik vypravěčů, stavění hrdinů do mezních situací). Explicitní a implicitní formy autorova hodnocení se prolínají a literární postava je jak hodnotitelem, tak hodnoceným. Např. Tuberozov (S) hodnotí a vzápětí je sám hodnocen, a to i postavami zdiskreditovanými. Záporné hodnocení z jejich úst funguje pak de facto jako autorovo kladné hodnocení. Každá postava je tak opředena axiologickou sítí, jíž autor vyjadřuje svůj postoj.

Prostorová pulsace, tj. princip prostorové uzavřenosti se sporadickými odstředivými pohyby postav, se realizuje také v postavách kroniky. Ome-

⁴¹ SSL, t. 4, s. 102.

žené místo děje determinuje omezený repertoár postav. Je to rodina a lidé s ní bezprostředně spjatí (SCH, DB), nebo obyvatelé panství (ZR, SGP) či provinčního městečka (S).

M. Gorkij více typizuje jednotlivé hrdiny a charakterově je vyhraňuje. Vystupuje zde místní silák, krasavice, veršotepec, lidový mudrc a političtí představitelé. Městečko je výrazně diferencováno na boháče a chudinu (GO, ŽK).

Kronikální postavy jsou uváděny prostřednictvím portrétu.⁴² Portrét v románové kronice není základní stavební jednotkou díla (jako například u I. S. Turgeněva), ani se výlučně nesoustředí na psychický stav jedince (F. M. Dostojevskij), nýbrž je ilustrátorem kronikálního pojetí času.

S. T. Aksakov pojímá portrét staticky jako projev konstantních vlastností osobnosti. Fyzické znaky svědčí jednoznačně o základních charakterových vlastnostech. Aksakov se nepřiklání ani k dynamickému ani k psychologickému typu portrétu: „Pravil'nyje čerty lica, prekrasnyje bol'sije temno-golubyje glaza, legko zagoravšijesja gnevom, no tichije i krotkije v časy duševnogo spokojstvija, gustyje brovi, prijatnyj rot, vse eto vmeste pridavalo samoje otkrytoje i čestnoje vyraženiye jeho lica; volosu y nego byli rusyje. Ne bylo čeloveka, kto by jemu ne veril; jeho slovo, jeho obeščaniye bylo krepče i svjateje vsjakich duchovnyh i graždanskich aktov.“⁴³

Jinak koncipuje portrét N. S. Leskovy. Popis zevnějšku protopopa Tuberozova (S) je úzce propojen s líčením jeho duševních vlastností jako manifestací tělesného stavu: „Otec Tuberozov vysok rostom i tučen, no ješče očen' bodr i podvižen. V takom že sostojanii i duševnyje jeho sily: pri pervom na nego vzgljade vidno, čto on sochranil ves' pyl serdca i vsju energiju molodosti.“⁴⁴ Zajímavá je pasáž, v níž Leskov uvádí Tuberozovovy charakterové rysy, které jako by se objevovaly v jeho očích.⁴⁵ Portrét osoby jako fyzického a psychického komplexu je doplněn „portrétem“ bezprostředního okolí postavy: „U otca Savelija domik byl očen' krasivyj, vykrašennyj svetlo-golubuju masljanoju kraskoj, s raznocvetnymi zvezdočkami, kvadratikami i repejkami, pribitymi nad každyj iz trech jeho okon.“⁴⁶ V kontrastu s tím je Benefaktovův dům méně upraven a Děsnicyňův je vlastně maloruskou chatou bez oplocení. Vnější portrét přechází často ve „vnitřní“ portrét (Tuberozovova „demikotonová kniha“). V Leskovově portrétu spatřujeme snahu po dynamičnosti; opakované a měněné portréty manifestují běh kronikálního času (S, ZR).

⁴² O portrétu jako literárním žánru psal v poslední době V. S. Barachov (*Iskusstvo literaturnogo portreta*. Nauka, Moskva 1976).

⁴³ AS, s. 4.

⁴⁴ SSL, t. 4, s. 5.

⁴⁵ SSL, t. 4, s. 6.

⁴⁶ SSL, t. 4, s. 9.

Saltykov-Ščedrin připisuje portrétu mnohem větší význam a vytváří celé trsy portrétů — tzv. „portrétové galerie“ (zejména PS). Portrét se stává východiskem příběhu, který umělec rozehrává. Portréty, neboli „portrétové galerie“, sice tvoří podstatnou část kroniky a mají ve výstavbě díla větší význam než např. u Aksakova a Leskova, ale nelze je ztotožňovat s celou kronikou. Saltykov-Ščedrin rozvedl Leskovovo dynamické pojetí portrétu tím, že mu dal kategorii minulosti a rozvinul tak portrét v příběh. Výraz obličej, chování a jednání je nejen odrazem momentálního psychického stavu, ale také důsledkem minulosti postavy. Tato minulost není mnohdy autorem plně odhalena a pak lze do jisté míry oprávněně použít termínu Šklovského „novela s tajemstvím“ (např. portrét Konona — PS): „Kakoe-to gnetuščeje ravnodušije bylo napisano na jeho lice, no v čem zaključalas' tajna etogo ravnodušija, eto daže jemu samomu jedva li bylo izvestno. Vo vsjakom slučaje, nikto ne vidal na etom lice luča ne tol'ko radosti, no daže samogo zaurjadnogo udovol'stvija. Točno eto bylo ne lico, a zastyvšaja maska. Gljadit, morgajet, nosom ševelit, volosami vstrjachivajet, a kakoj vnutrennij process skryvajetsja za etimi dviženijami — otgadat' nevozmožno.“⁴⁷ Cílem kronikálního portrétu Saltykova-Ščedrina je ukázat změnu člověka v masku, jeho degradaci, ztrátu lidské podoby. Ztráta lidské podoby a ztráta jména jsou dominantami jeho kronikálního portrétu.

V souvislosti s rušením kronikální pulsace a s proměnami v kronikálním čase, které se projevují ve výstavbě syžetu, dochází k posunům v kronikálním portrétu. U Gorkého přestává být portrét ilustrací životního běhu a stává se součástí psychologické analýzy — Gorkij portrét psychologizuje. Také výstavba portrétu je odlišná. Zatímco předchozí koncepce směřovaly k šíři portrétu, Gorkij usiluje o jeho hloubku: „Burmistrov sidit, obnjav kolena rukami, i, zakryv glaza, slušajet šum goroda. Jego pisanoe lico chmuro, brovi sdvinuty, i kryl'ja prjamogo, krupnogo nosa tichon'ko vzdragivajut. Volosy na golove u nego ryževatyje... strojnoje i gibkoje telo jeho napominajet kakogo-to mjagkogo, lenivogo zverja.“⁴⁸ Jinde je nevěsta srovnávána s tajícím ledem⁴⁹ a žena s pošmurným dnem.⁵⁰ Snaha o psychologickou hloubku portrétu a jeho náznakovost se tak manifestuje v častém používání příměru.

I když se v kronice objevuje portrét ve funkci ilustrace časového proudu, prochází jeho pojetí určitým vývojem: Aksakov prezentuje portrét explicitně, Leskov ho dynamizuje a rozšiřuje o popis okolí postavy, Saltykov-Ščedrin rozvíjí portrét v novelu, Gorkij pojímá portrét náznakově a nedořečeně.

⁴⁷ SSS, t. 17, s. 291.

⁴⁸ SSG, t. 9, s. 22.

⁴⁹ SSG, t. 9, s. 145.

⁵⁰ SSG, t. 9, s. 265.

I v koncepci portrétu kronikální postavy se projevují dominantní časoprostorové vztahy. Posuny v literárním časoprostoru determinují úlohu autora, vypravěče, kronikálních postav a jejich zobrazení. Dostatečně o tom svědčí naznačený vnitřní vývoj kronikálního portrétu.

D. POETIKA KONKRÉTNÍHO

Orientace na omezenou prostorovou entitu vede v románové kronice k zvýraznění podílu tzv. uměleckého detailu na tvorbě literárního tvaru. Umělecký detail je charakteristickým rysem realistického umění vůbec a je využíván i v tzv. dramatickém typu románu, např. u H. de Balzaca.⁵¹ V kronice je však natolik důležitý, že lze dokonce hovořit o poetice konkrétního, tj. o uměleckém detailu jako základním stavebním komponentu díla. Kořeny této poetiky jsme našli již v nekronikálních dílech S. T. Aksakova (viz II. B).

Umělecký detail má v románové kronice, na rozdíl od jiných žánrů, specifickou funkci. Například v *Turgeněvových Lovcových zápiscích* (*Zapiski ochotnika*, 1852) je nástrojem psychologické charakteristiky; totéž se týká románů F. M. Dostojevského. U N. V. Gogola však spatřujeme posun v koncepci uměleckého detailu, který manifestuje lásku k pozemskému světu a znalost reálií. Hromadění detailů a nekonečných řad výčtů je charakteristické také pro *Život protopopa Avvakuma* (viz II. A).

S. T. Aksakov (SCH) obnovuje toto pojetí ve výčtech živočichů: „Po reke i okružajuščim jeje inde bolotam vse porody utok i kulikov, gusi, bekasy, dupeli i kurachtany vili svoi gnezda i raznoobraznym krikom i piskom napolnjali vozduch; na gorach že, sejčas prevraščavšichsja v ravniny, pokrytyje tučnoju travuju, vozduch oglašalsja drugimi osobennymi svistami i golosami; tam vodilas' vo množestve vsja stepnaja ptica: drofy, žuravli, strepeta, kronšnepy i krečetki; po lesistym otrogam žila bezdna teterevov; reka kipela vsemi porodami ryb... ščuki, okuni, golovli, jazi, daže kutema i loch izobil'no vodilis' v nej...“⁵²

Úctou k reáliím se vyznačují také výčty řek a místních názvů: „Zemlja ležala po reke Usen' i po rečkam Sjujuš, Meleus, Karmalka i Belebejka;

⁵¹ Viz J. O. Fischer, *Kritický realismus. Balzac, Stendhal a základní otázky realismu*. Svoboda, Praha 1979, s. 339; v kontextu ruské literatury se mluví o uměleckém detailu, příp. o poetice konkrétního jako o „drobnostech života“ (meločí žizni) a ukazuje se na schopnost některých umělců uvídnout v obvyklosti a každodennosti sociální napětí (G. A. Ochotina, *Saltykov-Ščedrin i Čechov. Problema „meločej žizni“*. Russkaja literatura 1979, č. 2, s. 117–127).

⁵² AS, s. 6.

togda, kažetsja, eto byl Menzelinskij ujezd, a teper' Belebejevskij, pri- nadležaščij k Orenburgskoj gubernii.⁵³

Aksakov se zřejmou rozkoší uvádí výčty jídel: „O stolovych pripasach nečego i govorit': pojenyj šestinedel'nyj telenok, do urodstva otkormlen- naje svin'ja i vsjakaja domašnaja ptica, žarenyje barany — vsego bylo pripaseno vdovol'!... a togda bylo obyknoven'je vse bljuda stavit' na stol predvaritel'no. Istorija načalas' s cholodnych kušanij: s okoroka, vetčiny i s buženiny, prospigovannoj česnokom; zatem sledovali gorjačije: zelenyje šči i rakovyj sup, soprovoždajemyje podovymi pirožkami i slojenym paš- tetom; neposredstvenno zatem podavalas' botvin'ja, s sveže-prosol'noj osetrinoj, s ural'ským balykom i celuju goruju čiščennych rakovych šejek na bljude; sousov bylo toľko dva: s solenymi perepelkami na kapuste i s farširovannymi utkami pod kakoj-to krasnoj sliz'ju s izjumom, černo- slivom, šeptaloj i urjukom.“⁵⁴

Umělecký detail jako základní stavební jednotka díla je u Aksakova polyfunkční kategorií: např. detail zápraží (kryľ'co) přerůstá v symbol a současně se stává hraničním bodem prostorových vztahů (hranice mezi lokalitou a „velkým světem“).

Hromadění detailů je charakteristické také pro románové kroniky N. S. Leskova. Při bourání starověreckého kostelíka si Tuberozov (S) všímá pádu železného křížku, s nímž jakoby odcházela „stará pohádka“. Šáteček, za nějž nití tahá protopopova manželka, vyjadřuje ženinu něžnou lásku. Slzy obou manželů, rozpouštějící se v čaji, ilustrují jejich smutek nad bezdětným manželstvím. Detail protopopovy slzy manifestuje jeho psychický stav po smrti manželky a po krachu jeho společenských snah (S): „Na ser'jeznom lice protopopa vyrazilos' udovol'stvije: on, očevidno, byl rad vstreče so, staroju skazkoj' v takuju tjaželuju minutu svojej žizni i, otvorotjas' v storonu, k černym poljam, pokrytym zamerzšeju i sver- nuvšejusju ozimoju zelen'ju, uronil iz glaz tjaželuju slezu — slezu odino- kuju i bystruju kak kaplja rtuti, kotoraja, kak sirotka v lesu, sprjatalas' v jeho sedoj borode.“⁵⁵ Leskovův umělecký detail je nejen základním sta- vebním komponentem á kompenzátořem děje, ale také protiváhou ideově exponovaných, dramaticky vypjatých scén. Odvádí tak literární postavy od ruchu společenského boje a od složitých myšlenkových úvah (S).⁵⁶

Podobně detail s Pizonským, který vychovává cizí dítě, uklidňuje Tuberozovovo nitro rozbouřené společenským bojem (S). Zde je patrná vzájemná propojenost poetiky konkrétního s antinomičností románové kroniky (viz III. F). Pizonskij rozsévá zrní a volá, aby byli nasyceni vši- chni lidé. Vedle něho leze v brázdě dítě, které přijal za vlastní.⁵⁷ Od umě-

⁵³ AS, s. 21.

⁵⁴ AS, s. 72.

⁵⁵ SSL, t. 4, s. 264.

⁵⁶ SSL, t. 4, s. 75.

⁵⁷ SSL, t. 4, s. 36.

leckého detailu, který oponuje dramaticky vyhocenému ději, vede přímá cesta k pojetí humanismu, jež je spojováno s láskou k vlasti. Hromadění detailů, jejichž zřetězením vzniká podstatná část díla, dokumentujeme na několika dalších ukázkách (ZR). Autor nejdříve vychází z detailu, který se rozšiřuje v žánrový obrázek: „Na institutok togda suščestvoval vzgljad daleko ne pochožij na nynešnj: ich sčitali devicami blestjašče obrazovannyimi, i nosilis' s nimi kak nevest' s kakimi znamenitostjami. Vsledstviye etogo javilas' zateja spisat' s nekotorych devic togo vypuska, k kotoromu prinadležala knjažna, bol'sije portrety masljanymi kraskami. Eto predpoloženo bylo ispolnit' očen' pyšno i zatejlivo: portrety dolžny byli služiti' vmesto kartin, kotorymi predpolagalos' ukrasiti' odnu iz zal pokrovitel'nicy zavedenija. Portrety bylo poručeno sdelat' izvestnomu avtoru Mariuly, izjaščnomu Kiprenskomu.“⁵⁸ V dalším vyprávění přerůstá tento detail-portrét v symbol stáří a mládí: „Devicy s'ježžalis' v sopровоždenii svoich materej, iz kotorych mnogije i sami togda ješče byli dovol'no molody i vse prinadležali k togdašnemu bol'somu svetu. Dva pokolenija ženščin, iz kotorych odni ješče ne otžili, a drugije tol'ko načinali žiti'...“⁵⁹ Detail-portrét-symbol je pak rozveden v kritiku společnosti: „Blagodarja vsemu etomu, knjaginja Varvara Nikanorovna ne uspela ogljanut'sja, kak opjat' očutilas' v svete. Svet, odnako, kak i možno bylo oždat', babuške ne pokazalsja: s tech por kak ona jeho ostavila, svet uspel neskol'ko izmenit'sja, i, verojatno, ne sovsem k lučšemu. Po krajnej mere tak kazalos' Varvare Nikanorovne. Knjagine, razumejetsja, prežde vsego ne nrazilos', čto ljudi iz obščestva revnivo osobilis' ot vsego ostal'nogo mira i staralis' kak možno meneje pochodit' na russkich.“⁶⁰

Uvedený příklad ukazuje, jak z uměleckého detailu vyrůstá celé vyprávění nebo alespoň jeho podstatná část. Umělecký detail se stává základní jednotkou výstavby románové kroniky a tvořivým principem žánru. Pro kroniky Saltykova-Ščedrina je charakteristické rozdvojené pojetí uměleckého detailu. Zatímco u Aksakova a Leskova vyjadřuje lásku k hmotnému světu, znalost reálií a oponuje dramaticky vyhocenému ději, má Ščedrinův detail kromě těchto funkcí ještě tradiční funkci psychologicko-ilustrační. Pokud Ščedrinův detail má původní kronikální funkci, přerůstá často ve scény symbolického rázu (např. dvanáctileté děvčátko přivázené na hnojišti – PS). Jako příklad psychologicko-ilustrační funkce u Saltykova-Ščedrina uvádíme řetězce detailů v popisu Anny Pavlovny (PS): „Anna Pavlovna берет list sero-želtoj bumagi i razrezyvajet jeho na četvertuški. Bumagu ona žalejet i vsju korrespondenciju vedet, po vozmožnosti, na loskutkach... Pero jeje bystro begajet po četvertuške. Lišnich slov ne dopuskajetsja; vsjakaja mysl' vyražena v prika-

⁵⁸ SSL, t. 5, s. 118.

⁵⁹ SSL, t. 5, s. 118.

⁶⁰ SSL, t. 5, s. 119.

zatel'noj forme, kratko i opredelenno, tak, čtoby vse nužnoje umestilos' na licevoj storone četvertuški. Zatem pis'mo skladyvajetsja na maner uzelka i v svoje vremja otpravljajetsja po naznačeniju, nezapečatannoje."⁶¹ Několika větami, v nichž se popisuje ženina činnost, prostupuje řada jejích charakterových rysů: pečlivost (rozřezává list), lakota (lituje papíru), čilost (píše rychle), věcnost a úřednost (nepíše zbytečnosti) a panovačnost (příkazuje).

Ščedrinovo pojetí uměleckého detailu stojí tak na pomezí koncepce kronikální (Aksakov, Leskov) a dramaticko-románové. Toto rozštěpení funkce uměleckého detailu odráží posuny v časoprostorových vztazích a svědčí o tendencích k žánrovým proměnám.

Tyto posuny a proměny jsou ještě zřetelnější v kronikách M. Gorkého. Gorkij si libuje v detailu, ale nikoli takovou měrou jako Aksakov a Leskov. Umělecký detail mu slouží za prostředek posílení základních kompozičních rysů a ideově tematického záměru. I když tématem Gorkého je také prostředí a způsob života obyvatel malého městečka (což ho vede k hromadění detailů), většina uměleckých detailů slouží jako prostředek psychologické charakteristiky. Když Matveji Kožemjakinovi umírá otec, vychází chlapec z domu a pozoruje přírodní scenérii (ŽK): „Rokotal grom, šumeli derev'ja, s kryš lilis' svetlyje lenty vody, po dvoru k vorotam mčalsja grjaznyj potok, v nem, kuvyrkajas', proplyla bobina, tknulas' v podvorotnju i nastojčivo zastučala v neje, slovno prosjas' vypustit' jeje na ulicu."⁶²

Drobné předměty vláčené v prostoru vytvářejí „přírodní“ paralelu k osudům románových postav (poletující věci, zmačkaný papírek).⁶³

Umělecký detail často demonstruje změny v náladě (viz exotickou scénu v Životě Matveje Kožemjakina): „Iz pereulka, ozabočenko i nedovol'no pochrjukivaja, vyšla svin'ja, ostanovilas', povodja nosom i vstrjachivaja ušami, pjatero porosjat okružili jeje i, podprygivaja, tolkajas', voprositel'no podvizgivaja, tykali mordami v boka jej, pokrytyje kom'jami vysochšej grjazi, a ona serdito migala malen'kimi glazami, točno ne znaja, kuda idti po etoj žare, fyrkala v pyl' pod nogami i vstrjachivala ščetinoj. Dve želtych babočki, igraja, mel'kali nad neju, gudel šmel'. Kožemjakin ogljanulsja, podošel k svin'je, s rozmacha udaril jeje nogoj v bok, ona, vzvizgnuv, brosilas' bežat', a on, okinuv pustynnuju ulicu vorovatym vzgljadom, bystro zašagal domoj."⁶⁴

Umělecký detail se objevuje zvláště v klíčových místech díla a dotváří nejen obraz postavy, ale také obecnou atmosféru okamžiku. Po pohřbu Puškareva, nejlepšího přítele Kožemjakina i Tatara Šakira, zaměřil se vypravěč na Šakira, záhadnou a temnou postavu, která Matveje přita-

⁶¹ SSS, t. 17, s. 46.

⁶² SSG, t. 9, s. 201.

⁶³ SSG, t. 9, s. 212.

⁶⁴ SSG, t. 9, s. 456.

huje živelnou láskou k dobru. Jeho psychický stav se manifestuje detailem jeho čepice: „Skvoz' slezy i seruju set' doždja Matvej videl tatarina; on stojal u ogrady licom na vostok, jego šapka ležala u nog, na trave, dožd razbil jeje v temnyj, besformennyj kom.“⁶⁵

Posun uměleckého detailu k funkci psychologicko-ilustrační je důsledkem změn v celkové koncepci časoprostorových vztahů, zvláště v kronikální prostorové pulsaci.

Hypertrofie funkce uměleckého detailu je charakteristickým rysem románové kroniky a současně manifestuje národní specifikum žánru. Zvýšená zátíženost uměleckého detailu není však obligátním znakem románové kroniky obecně. Jestliže srovnáváme pojetí detailu ve zkoumaných dílech například s J i r á s k o v o u kronikou *U nás* (1903), zjišťujeme značné oslabení uměleckého detailu v Jiráskově díle, jeho vytlačení z pozice základního stavebního kamene vyprávění, resp. jeho omezení na funkci psychologicko-ilustrační. Naopak v *Roku na vsi* (1903–1904) bratří M r š t í k ů má detail značnou úlohu a plní převážně funkci poznávací (znalost reálií).

Psychologicko-ilustrační funkce uměleckého detailu v Jiráskově kronice vyplývá již z prostého faktu, že autor využívá detailu méně, ačkoli etnografický materiál mu k tomu dává dostatek příležitosti. Umělecký detail má svou funkci v psychologické stavbě díla, nejde tedy, jako u ruské románové kroniky, o vrstvení detailů, svědčících o znalosti reálií. Psychologicko-ilustrační funkci má stále se opakující detail záložky do knihy, na níž je jméno zesnulé důchodňové Albertine, bývalé lásky faráře Havlovického. Detail tohoto dárku manifestuje změny ve farářově psychice. Velmi ostře se připomíná těsně po pohřbu paní důchodňové, kdy je rána ještě živá. Postupně se však tento umělecký detail stává symbolem, z něhož Havlovický čas od času čerpá nové síly. Ve čtvrté knize „nové kroniky“ Zeměžluč se detail připomíná jako doklad farářová stárnutí a pomíjivosti lidské existence: „Náhle se obrátil po knihovně; hřbety knih, jejich zlatené tituly, jejich rudé i tmavomodré, zelené cedulky zahořely a prosvítly v proudu odpoledního slunce. Sáhł po knize, jejíž místo dobře znal, a zahleděl se do ní. Byly to Schillerovy básně. Nečetl je, jen na proutky mateřídoušky a na vložené znamení se díval, na bílou pentli, při konci z knihy visící, již zažloutlou, na její vyšité pomněnky a růže, na drobné a již vybledlé litery pod nimi: A — nne. 1827. Albertine — To napsala tu, v tomto pokoji, aby on nevěděl, tak jako proutky mateřídoušky tajně utrhla tu z věnečku, jenž visel na stěně od slavnosti Božího těla. Již dávno si nevzpomněl na to májové odpoledne, již dávno nezatanula mu v myslí paní důchodňová jako živá. Znamení do knihy, jež mu darovala ještě na zámku, a ty suché proutečky mateřídoušky vyvolaly zase živě tu, na skutečném dějišti, líbezný ten zjev, jak ji tu tenkrát stihl samotnu, jak stála, navědouc o něm, zády k němu obrácená, ve světlých šatech, jež přiléhaly

⁶⁵ SSG, t. 9, s. 259.

k její urostlé, kypré postavě, a trhala ty proutky z věnečku. Hlavu měla zpět pochýlenou, paže byly zdviženy —⁶⁶ Převažující psychologicko-illustrační funkce uměleckého detailu se jinými cestami opět vrací ke kronikálnímu času, jenž v kategorii změny ukazuje pomíjivost a současně rezistenci člověka vůči této pomíjivosti, např. v paměti a vzpomínce. Funkce uměleckého detailu je u Jirásků úzce spjata se strukturou syžetu kroniky *U nás*, v němž převažují dominantní a často i formativní linie. Kronika *U nás* je tudíž kronikou v našem chápání jen rámcově (v pojetí časoprostoru), ale uvnitř jde de facto o kronikálně řazené útržky románů dramatického typu, které vyžadují od detailu právě funkci psychologicko-illustrační.

Detail jako způsob poznávání prostředí je charakteristický pro „kroniku moravské dědiny“ *Rok na vsi* bratří Mrštíků. Např. v části *Duben*, v kapitole *Šlohačka* se zaznamenávají velikonoční zvyky včetně koledních textů: „Už ani vajíček děvčatům nestačilo. Včera a dnes od časného rána neustále postávala u stolu, namáčela dřívka v lučavku a na barvě vajíček kreslila a malovala překrásné ornamenty kraslic, celé ratolístky, věnečky, srdéčka, křížky se zářícími paprsky a ptáčky, sedící i v letu, jakých nestvořil a nikdy nestvoří ani sám Bůh... Školáci i ti malí puntíci koledují: skázał Kadlec i Kadlička, habe's dala dvě vajíčka, jedno bílý, dvě červený, šak ti slípka snese hjiný.“⁶⁷

Z uvedeného srovnání vyplývá, že hypertrofie funkce uměleckého detailu s převažujícím zaměřením na poznávání reálií, nemusí být znakem románové kroniky v obecném, nadnárodním měřítku, že často závisí na uměleckém myšlení autora a na národních tradicích.

E. KATEGORIE NEOBVYKLÉHO A SYMBOLICKÉ OBRAZY

Již v raných dílech S. T. Aksakova, v nichž se pojednává o středoruské přírodě, se setkáváme s kategorií neobvyklého (viz II. D). Neobvyklé, podivné a tajemné příhody a situace, jež jsou zde traktovány, mají své pokračování také ve zralých kronikálních útvarech. Výskyt „kategorie neobvyklého“ v ruské románové kronice lze vysvětlit realizací časoprostorové dominanty a tzv. hodnotovou antinomičností kroniky (viz III. F). Příklon k minulosti, kritický vztah k „rozumnému věku“, tj. k racionalistické městské civilizaci, a naopak adorace přírody, staroby a dětství vytvářejí pro výskyt neobvyklých epizod dobré podmínky. Neobvyklost,

⁶⁶ A. Jirásek, *U nás*, kniha čtvrtá. SNKLHU, Praha 1955, s. 261—262.

⁶⁷ A. a V. Mrštíkové, *Rok na vsi*. J. Otto, Praha 1914, sv. 3, *Duben*, s. 14—15.

podivnost a vykelejenost, vyskytující se v ruské románové kronice, mají však jinou povahu a jinou funkci než v dílech romantiků, kteří protestují proti osvícenskému racionalismu. Kategorie neobvyklého zde není dokladem společenské nerozumnosti, nepochopitelnosti reality, bezvýchodnosti nebo nepřátelství člověka a světa, nýbrž dokladem velikosti a majestátu světa (přírody). Proto kategorie neobvyklého v románové kronice není jevem dezintegračním, nýbrž integračním, stmelujícím. Stojí proti chladnosti rozumu jako vlastnost člověka z doby, kdy lidstvo ještě žilo v úzkém sepětí s přírodou.

S. T. A k s a k o v popisuje podivnou nemoc, kterou tehdy hrdina trpěl jako malý chlapec (B): „Inogda ja ležal v zabyt'ji, v kakom-to srednem sostojanii meždu snom i obmorokom; pul's počti perestaval bit'sja, dyčhanije bylo tak slabo, čto prikladyvali zerkalo k gubam moim, čtob uznať, živ li ja... Doktora i vse okružajuščije davno osudili menja na smert': doktora — po nesomnennym medicinskim priznakam, a okružajuščije — po nesomnennym durnym primetam... Zametiv, čto doroga mne kak budto polezna, mat' jezdila so mnoj besprestanno: to v podgorodnyje derevuški svoich brat'jev, to k znakomym pomeščikam; odin raz, ne znaju kuda, sdelali my bol'šoje putešestvije; otec byl s nami. Dorogoj, dovol'no rano poutru, počuvstvoval ja sebja tak durno, tak ja oslabel, čto prinuždeny byli ostanovit'sja; vynesli menja iz karety, postlali postel' v vysokoj trave lesnoj poljany...“⁶⁸ Hrdina se nakonec uzdravil takřka zázrakem. Toto uzdravení přičítá mimo jiné častému cestování, pobytu na vzduchu a dlouhému ležení na lesním palouku. Záhadná, tehdy rozumem nepochopitelná nemoc a stejně tak záhadné uzdravení manifestuje sílu přírody, jejíž součástí má člověk být.

Léčivou úlohu má příroda také u Leskova (S — Tuberozovova úvaha nad Pizonským a nemanželským dítětem). Kategorie neobvyklého je zde spjata s „pohádkovostí“ kroniky. Invaze pohádkového prostoru ústí v pohádkovou stavbu některých epizod; boj dobra a zla je zde ukázán jako střetnutí pohádkových bytostí. Pohádka (S) tu funguje na třech úrovních: 1. jako prvek výstavby díla (invaze pohádkového prostoru); 2. ve vsuvných novelách o starých časech; 3. v konkrétních výpovědích. Pohádková tajemnost se vyskytuje v příběhu o třech holích a v příběhu o kostře utopence. Pohádkový charakter mají i jiné Leskovovy kroniky (SGP: kapitola Bojarin Nikita Jur'jevič, únos Marfy, tajemné postavy na statku, tajemné úkazy).

Kategorie neobvyklého u Saltykova-Ščedrina souvisí spíše s exotickými scénami, které autor líčí. Neobvyklost je u Ščedrina spjata naopak s opozičností vůči pohádkovosti (PS).⁶⁹ Exotickou neobvyklost lze demonstrovat na příběhu jedné z vypravěčových tetiček (PS). Tetiččin

⁶⁸ AS, s. 99.

⁶⁹ SSS, t 17, s. 19.

manžel ubil k smrti služku, byl odsouzen a po úspěšném útěku od vojska se vrací domů a vystupuje zde pod jménem zemřelého sluhy. Jeho manželka se mu pak mstí za příkoří, která jí kdysi způsoboval, a žije s jiným mužem. Podobně působí již uváděná scéna mučení malého děvčátka na hnojišti. Tajemné vyústění má také črta Bratec-Fedos: „Fedos isčez, isčez bez sleda, bez priznaka; slovno dym rastajal. Vyjel li on komu oči? ili tak, besplodno skitajas' po svetu, potonul v vozdušnoj pučine?“⁷⁰ Tajemnost je spojena s narozením Jidáška, také popisy přírody jsou tajemné a plně vnitřního napětí. Častými obrazy jsou přechody světla a tmy, stínu a soumraku (GG).

U M. Gorkého je kategorie neobvyklého a tajemného spjata se symbolickými scénami, např. s tajuplnými výroky postav (GO) nebo s nejasnými náznaky společenské perspektivy (ŽK).

Vývoj ruské románové kroniky směřuje k realizaci kategorie neobvyklého v symbolických obrazech, jak je tomu u Šcedrina a Gorkého.

Vycházíme z teze, že ruská románová kronika je bohatá na symbolické obrazy, tj. na scény, postavy a výpovědi symbolického charakteru.⁷¹ Obecně lze říci, že symboly v románové kronice nevytvářejí přísně vyvážený systém; spíše se shromažďují kolem vybraných tematických okruhů. Je tomu tak např. v románových kronikách N. S. Leskova.

⁷⁰ SSS, t. 17, s. 164.

⁷¹ Teoretické názory na symbol jsou různorodé. Projevuje se v nich metodologický přístup badatele, povaha zkoumaného materiálu i filozofické zázemí. Ve francouzské encyklopedii *Larousse* (Trois volumes, en couleurs, tome trois, Librairie Larousse, Paris 1966, s. 776) je symbol definován takto: „Symbol: Figure de rhétorique par laquelle on substitue du nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la designer...“ V anglické *Encyclopaedia Britannica* (vol. 21, s. 700 až 701) je jeho podstata vystižena takto: „Symbol, the term given to a visible object representing to the mind the semblance of something which is not shown but realised by association with it.“ Hluběji postihuje symbol S. S. Averincev: „Predmetnyj obraz i glubinnij smysl vystupajut v strukture simvola kak dva poljusa, nemyslomyje odin bez drugogo (ibo smysl terjajet vne obraza svoju javlenost', a obraz vne smysla rassypajetsja na svoi komponenty), no i razvedennyje meždu soboj i porozdajuščije meždu soboj naprjaženije, v kotorom i sostoit suščnost' simvola“ (*Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, glav. red. A. A. Surkov, t. VI, Moskva 1971, s. 826). Z novějších publikací o symbolu uvádíme rozsáhlou marxistickou monografii A. F. Loseva *Problema simvola i realističeskoje iskusstvo* (Iskusstvo, Moskva 1976). Kromě typologie symbolů obsahuje Losevova kniha také zevrubné analýzy symbolů v konkrétních literárních dílech (L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij). Autor hovoří o tzv. historické konkrétnosti symbolu (např. postava Prométhea ve světové literatuře). Užívání symbolů pokládá za obecný znak umění: „Vsjakoje iskusstvo, daže i maksimal'no realističeskoje, ne možet obojtis' bez konstruirovanija simvoličeskoj obraznosti“ (cit. dílo, s. 190). Tato práce, stejně jako další díla, považuje symboliku za integrální součást realistického umění. G. M. Fridlender mluví např. v souvislosti s románem Brat'ja Karamazovy o tzv. „realističeskoj symbolech“ (G. M. Fridlender, *Romany Dostojevskogo*. In: *Istorija russkogo romana v dvuch tomach*. Nauka, Moskva—Leningrad 1964, t. II, s. 232).

Na rozdíl od F. M. Dostojevského, který ve svém díle vytváří systém symbolů, vyjadřujících psychologické a sociálně filozofické kategorie (kříšťalový palác, Napoleon, hmyz, Kristus), v kronikách jde o symboly určitých lidských stavů a situací. U Leskova je součástí této problematiky také symbolika jmen.⁷² Autor tu pokračuje v tradici živé v ruské literatuře 19. století (A. S. Gribojedov, N. V. Gogol). Hlavní hrdina (S) se jmenuje Tuberozov a pochází z vesnice Blagoduchovo. Jména jako Lilijev, Rozov nebo Tuberozov byla dávána seminaristům za dobré chování. Další postava kroniky, dáček Achilla Desnicyn (desnica – stsl. pravá ruka, pravice), ukazuje na spjatost s protopopovou činností. Podobně je tomu s příjmením Benefaktov (lat. bene facere). Tuberozovův antipód Varnava Prepotenskij má také symbolické jméno. V různých verzích kroniky se měnilo od směšného Omniamecumportinskij (omnia mea mecum porto) k Omneportinskij až ke konečnému Prepotenskij. Poetika jmen nevystihuje pouze vlastnosti postav, ale ukazuje také na autorův vztah a jeho hodnocení. Je tedy mj. prostředkem objektivizace autorova subjektu. Leskovovy symboly netvoří důsledně využívaný systém jak např. u Dostojevského: dokumentuje to klasifikace symbolů v románové kronice *Soborjane*. Symboly zde označují: 1. krásu a dobro; 2. mučednictví a osamělost; 3. smutek; 4. život – smrt. Krása je symbolizována folklórními pojmy: staraja skazka, kover-samolet, sapogi-skorochody a šapka-nevidimka. Stejnou funkci má starověrecký kostelík, skazy trpaslíka Nikoly a scéna s Pizonským a jeho adoptivním synem.

Druhou velkou kategorií je mučednictví a osamělost. Tuberozov protestuje proti ustáleným církevním praktikám, ale je v tomto boji sám. Jeho postava je často spojována s Kristem. Osamocenost hlavního hrdiny je zdůrazňována spojováním jeho osoby s obrazem osamělého, zrazeného havrana, který je zahuben tam, kde hledal útočiště. Mučednictví a z něho plynoucí osamělost je nejvýrazněji symbolizována naznačeným obrazem protopopa Avvakuma. Smutek, který provází Tuberozovovy úvahy, je zobrazován jako slza, déšť nebo folklórní jevy.⁷³ Antinomie život–smrt je představována jednak postavou Achilly a procesem jeho stárnutí, jednak měnícím se obrazem přírody. Tuberozov se po návratu z izolace dívá na Achillu a srovnává jeho dřívější mladistvý elán s nynější stařeckou ochablostí. Nevyhnutelný přechod života ve smrt symbolizuje změna přírody. Ve scéně s Pizonským je příroda svěží a kypí životem: „...vdrug načínaju zamečat', čto eta sveževzorannaja, černaja, daže kak by sinevataja zemlja neobyknovenno kak krasivo nežitsja pod utrennim solncem i chodjat po nej borozdami v blestjaščem pere toščije černyje pticy i svežim červem podkrepljajut svoje golodnoje telo.“⁷⁴ Po

⁷² Viz I. Gollert, N. S. Leskovs *Romanchronik „Die Klerisei“*. Freie Universität, Berlin 1969.

⁷³ SSL, t. 4, s. 263.

⁷⁴ SSL, t. 4, s. 35.

smrti Tuberozova se scenérie výrazně mění: „Oktjabr'skaja noč' byla chodna i sumračna; po nebu bystro neslis' oblaka, i veter šumel golymi vetvjami pridorožnych rakit... Den' byl takoj že, kak noč': cholodnoje solnce to vygljanet i zableščet, to snova zanavesitsja tučami; veter to svirepejet i rvet, to šipit zmejej po zemle.“⁷⁵

Důležitým faktem je, z jakých oblastí jsou symboly vzaty. Docházíme k této hierarchii: 1. folklór (létající koberec, sedmimilové boty, tři sestřičky, stará pohádka); 2. příroda (bláto, déšť, havran, bouře); 3. staroruská literatura (Avvakum); křesťanská literatura (Kristus). Tato klasifikace potvrzuje obecně přijatý názor, že Leskov se snažil o sblížení literatury a folklóru. V dalších kronikách se opakuje toliko symbol „staré pohádky“ (SGP, ZR).⁷⁶ Obrazy jsou často brány z přírody: popisy rozevřených květů nebo probouzejícího se života symbolizují proměny psychického stavu hrdinů (ZR).⁷⁷

Jiný charakter a jinou funkci mají symboly v žánru románové kroniky u Saltykova-Ščedrina. Utvářejí se zde antinomické dvojice, které tvoří ideovou „konstrukci“ díla: dobro — zlo, život — smrt, lidská podoba — maska. Zlo je reflektováno například ve scéně mučení malého děvčátka (PS). Někdy je symbolem zla hlavní postava díla, např. Jidášek (GG). Dobro symbolizuje příroda, která člověka zušlechťuje a povznáší k vesmírné harmonii. V následující pasáži Saltykov-Ščedrin ukazuje na odlišnost života svých hrdinů od života hlavních postav kroniky Aksakovovy: „Pravda, čto priroda, lelejavšaja detstvo Bagrova, byla bogače i svetom, i teplom, i raznoobrazijem soderžanija, neželi bednaja priroda našego serogo zacholust'ja; no veď dlja togo, čtoby i bogataja priroda osijala dušu rebenka svojim svetom, neobchodimo, čtoby s samych rannich let razdalos' to stichijnoje obščeniye, kotoroje, zachvativ čeloveka v kolybeli, napolnjajet vse jeho suščestvo i prochodit potom čerez vsju jeho žizn'“.⁷⁸ Smrt je někdy představována jako celé místo děje (GG). Jindy symbolizují smrt scény pustoty, prázdna a opuštěnosti: „Dvor byl pustynen; rešetčatyje vorota zaperty; za tynom ne slyšalos' ni zvuka... Kazalos', samo zabvenije poselilos' zdes' i pokrylo svojim pologom vse živuščeye.“⁷⁹

Život je spjat s obrazem minulosti (v kap. Teten'ka slastena) nebo s postavami z lidové masy, které se chtějí prorvat z obklíčení umrtvujícího nevolnictví (svobodná selka Mavruša, „lidový filozof“ Annuška, šprýmař Van'ka-Kain).

Nejvýraznější antinomickou dvojici představuje lidská podoba — maska. Jidášek (GG) je pokrytcem natolik, že se již masky nedokáže

⁷⁵ SSL, t. 4, s. 297—298.

⁷⁶ SSL, t. 5, s. 113—114.

⁷⁷ SSL, t. 5, s. 196.

⁷⁸ SSS, t. 17, s. 35.

⁷⁹ SSS, t. 17, s. 100.

zbavit. Také Arina Petrovna si uvědomuje svou přirozenou touhu po lidské podobě. Symbolem přechodu od pokorného otroka k člověku je vývoj Jidáškovy družky Jevpraksejušky, která v době mateřství odhazuje nestvůrnou masku služky a získává pravou lidskou podobu.

Jiný charakter, související s posuny v časoprostorové dominantě žánru, mají symboly v kronikách M. Gorkého. Tradiční jsou symboly vyjadřující smutek, utrpení a tragičnost provinčního života. Antinomie světla a tmy je u Gorkého symbolizována lampičkou v temném pokoji.⁸⁰ Setkáváme se s grandiózními obrazy souboje tmy a světla v přírodě (ŽK): „Žít v nebesach zapada čudesnaja ognennaja skazka o bor'be i pobeđe, gorit jaryj boj sveta i t'my...“⁸¹ Bez naděje, smutku a deziluze jsou symbolizovány mlhou, deštěm a blátem. Ubohost okurovského života symbolizují také scény pustoty, které jsou vyjádřením psychického stavu hlavních postav. Obvykle se zde vyskytuje zbořený dům, kříž a temné uličky plné špíny. Nad okurovskou krajinou, symbolizující smutek a rozčarování, se v Kožemjakinových představách ozývá hlas volajícího o pomoc. Motiv trpícího a úpícího hlasu se v Matvejových halucinacích opakuje několikrát a nabývá symbolického charakteru: „Gorod opustel, pritich, mokryj, ozjabšij, raspuchšij ot doždja; galki, vorony, vorob'ji — vse živoje poprjatalos'; zvuki otsyrelj, rastajali, slyšen byl tol'ko žalobnyj plač doždja, i nočami kazalos', čo kto-to — bol'šoj, utomlennyj, nevidimyj — beznadežno molit o pomoščj: Pomogi. Požalej...“⁸² Snaha osvobodit se z moci bláta, špíny, dusivého deště a hrůzných snů apokalyptického rázu, se realizuje prostřednictvím symbolických obrazů s motivy útěku, síly a víry. Již v opakovaných scénách „lezení po střeších“, z nichž se „dál dohlédne“, je ukázáno na touhu člověka vymknout se z tísnivého prostředí.

Nové naděje symbolizují také obrazy rozvíjející se přírody, v nichž je často skryta sociální perspektiva. „Pod zvukami i dvizenijami žizni javnoj čut' slyšno, nepreryvno trepetalo tichoje dychanije maja — šelkovyj šelest molodych trav, šoroch svežej, klejkaj listvy, ščelkan'je poček na derev'jach, i vsjudu nevidimo igralo krepkoje vino vesny, nasyščaja vozduch svoim prjanym zapachom. Slovno tugo natjanutyje struny gudeli v vozduche, povinujas' laskovym prikosnovenijam č'jich-to legkich ruk — plyla nad zemleju pevučaja muzyka, vyzyvaja k žizni pervyje cvety na zemle, novyje nadeždy v serdce.“⁸³

Kromě přírodních motivů vyjadřuje velkou sílu a zdravou touhu člověka láska. Láska člověka očisťuje a osvobozuje: „Tak ty oblaskal vsju menja i utešil, zolotoje serdce, cvetoček tichij! Kak v ruč'je vykupalas'“

⁸⁰ SSG, t. 9, s. 39.

⁸¹ SSG, t. 9, s. 217.

⁸² SSG, t. 9, s. 228.

⁸³ SSG, t. 9, s. 258.

ja, i slovo dušu ty mne omyl...“⁸⁴ Láska prezentovaná jako potůček a očištná lázeň představuje onu obrozující sílu, která vytváří protipól temným obrazům deště, bláta a mlhy. Od tohoto pojetí lásky jako očištné síly vede přímá linie k symbolickým obrazům mládí a dětství. Kult dětství a mládí má u Gorkého dva stupně: 1. mládí je symbolem čistoty, k níž se člověk neustále vrací; 2. mládí je příslibem budoucnosti (v kronice *Žizn' Matveja Kožemjakina* je to např. Matvejova adorace dívky Ljubov', v níž spatřuje symbol nových nadějí).

Symbolické obrazy v rané ruské románové kronice nevytvářejí vyvážený systém také proto, že vznikají z jiných kategorií poetiky (kategorie neobvyklého, umělecký detail — viz III. D), s nimiž jsou nadále spjaty a k nimž jsou, byť jen svými částmi, přiřazovány.

Naopak symbolické obrazy Gorkého tvoří kompaktnější a vyváženější systém než u Aksakova, Leskova a Saltykova-Šcedrina. Příčinou je dialektické vidění světa, vyjádřené u Gorkého dvěma řadami symbolů: na jedné straně jsou to obrazy spjaté s unylým životem provinčního městečka, na druhé straně symboly síly, energie a mládí. Tyto dvě základní řady symbolů tvoří osu, „vnitřní konstrukci“ díla. Posuny v symbolice tak reflektují změny v časoprostorové dominantě románové kroniky.

Kategorie neobvyklého se vyskytuje také v českých románových kronikách; například v kronice bratří Mrštíků *Rok na vsi* v části *Duben* je pasáž o příjezdu cikánů, kteří již svým vzezřením vypadají neobvykle: „U zámku, v příjemném stínu mohutného jasanu, mladá cikánka tvrdých tváří, lemovaných ebenovou černí žíhovitých vlasů a s řetězem bílých a žlutých penízů přes snědá, poloodhalená prsa, prorokovala slečně vychovatelce z měkké, běloučké ruky. Svítíc v úsměvu bílými zoubky, hleděla mademoiselle nedůvěřivě do tváří snědé věštky. Hraběcí děti, vyvalující oči, s hrůzou naslouchaly tajemným, nesrozumitelným slovům hádající cikánky.“⁸⁵ Rysy tajemnosti a neobvyklosti má také líčení tragického konce pytláka Žida v Jiráskově kronice *U nás*.

Významná úloha, která je v ruské románové kronice přičena symbolickým obrazům, ostře kontrastuje např. s některými českými románovými kronikami počátku 20. století, v nichž jsou symbolické obrazy omezeny na minimum (Jiráskova kronika *U nás* — symbolické názvy jednotlivých částí: *Úhor, Novina, Osetek, Zeměžluč; Rok na vsi* bratří Mrštíků se omezuje na přírodní symboliku).

V ruské románové kronice mají symbolické obrazy nejen větší význam, ale také svůj specifický vývoj. Od obrazů průzračné až naivní čistoty u S. T. Aksakova přecházejí přes kontemplativní stadium u N. S. Leskova až k průrazné symbolice Saltykova-Šcedrina a Gorkého. Na charakter těchto symbolických obrazů působil ovšem celkový literární vývoj.

⁸⁴ SSG, t. 9, s. 193.

⁸⁵ A. a V. Mrštíkové, *Rok na vsi*. J. Otto, Praha 1914, sv. 3, s. 105.

F. HODNOTOVÁ ANTINOMIČNOST ROMÁNOVÉ KRONIKY

Ruskou románovou kroniku jsme charakterizovali jako románový typ, v němž se upravuje poměr mezi literárním prostorem a časem (I. A). Kronikální podoba prostoru a času se realizuje v jednotlivých kategoriích poetiky, jimiž jsme se zabývali, a skrze ně v hodnotové antinomičnosti zobrazovaného světa. Dualizace uměleckého vidění v románové kronice má kořeny již v sentimentalismu (viz II. B); v důsledku specifického rozvinutí časoprostorových vztahů nabývá na kontrastnosti. Přitom nejde o jednoznačné určení kladné a záporné stránky procesů a jevů, ale o po-
ciťování jejich protikladnosti, o dualizaci reality.

Antinomie staré — nové vychází z povahy kronikálního času, která mj. spočívá v rozporu mezi minulostí a přítomností (I. B). Podle některých badatelů se rozpor mezi starým a novým realizoval v ruském písemnictví formou tzv. faustovského, resp. antifaustovského modelu.⁸⁶ Ruskou románovou kroniku jako celek nemůžeme pokládat za důslednou realizaci antifaustovského modelu, ačkoli mnohé by to naznačovalo; společná všem analyzovaným dílům je koncepce hodnotového rozštěpení světa, která pramení z časoprostorové dominanty.

S. T. Aksakov pojímá starobu jako estetický a etický ideál, který lidstvo na své cestě ztratilo. Odtud lze vysvětlit Aksakovovo zaměření na venkov a opojení venkovem, kde se zachoval starobylý způsob života a stará morálka. Například tchán poučuje snachu (SCH), jak se má chovat k muži; zdůrazňuje přitom, že u nás (na vesnici) je to jinak než ve městě. Aksakov se však nevyhýbá ani temnějším stránkám starého života, ale pojednává o nich bez kritického hodnocení: „V te vremena, v Ufinskom namestničestve, bylo samym obyknovennym delom pokupat' kirgizjat i kalmyčat obojogo pola u ich roditelej ili rodstvennikov; pokupajemyje deti delalis' krepostnymi slugami pokupatelja.“⁸⁷ Na druhé straně o narušitelích „starých časů“ se v kronice mluví opovržlivě; účastníci Pugačovova povstání jsou nazýváni „šajka buntujušcej svoloči“ a účast v povstání se klasifikuje jako „prestuplenije“.

V kronikách N. S. Leskova je vyjadřována obava z unáhlenosti a ukvapenosti při realizaci nového. Proto je zde kritizována anarchisticky orientovaná inteligence, která šíří importované ideje, aniž by přihlédla

⁸⁶ Ruský román jako realizaci „boje“ faustovského a antifaustovského modelu chápe badatel NDR R. Schröder v knize *Gorkis Erneuerung der Fausttradition* (Faustmodelle im russischen geschichtsphilosophischen Roman. Rütten—Loening, Berlin 1971). Své teze demonstruje také jinde na Dostojevském (*Dostojewskis Kritik der bürgerlichen Revolutions- und Faustproblematik — ein künstlerisch-spekulativer „Roman“ mit der Geschichte und Weltliteratur*. In: Fjodor M. Dostojewski, *Über Literatur*. Verlag Philipp Reclam iun., Leipzig 1971, s. 303—341).

⁸⁷ AS, s. 76.

k zvyklostem lidu. Rozpor starého a nového je explicitně vyjádřen např. v této Tuberozovově úvaze (S): „Ne udivitel'no li, čto eta staraja skazka, kotoruju rasskazal sejčas karlik i kotoruju ja tak mnogo raz uže slyšal, ničtožnaja skazočka pro eti vjazal'nyje staruchiny spicy, ne tol'ko menja osvežila, no i uspokoila ot togo razdraženija, v kotoroje menja vvergla namednišnjaja novaja dejstvitel'nost'? Ne javnyj li znak v etom tot, čto ja uže ostarel i nazad menja klonit? No net, i ne to; takov byl ja syzdetstva, i vot v etu samuju minutu mne vspomnilsja vot kakoj slučaj: prijechal ja raz uže studentom v selo, gde žil moi detskiye gody, i zastal tam, čto derevjannuju cerkovku snosjat i vyvodjat strojnyj kamennyj chram... i ja razrydalsja!... Predstav'te: stalo mne žal' derevjannoju cerkovki. Čuden i svetel novyj chram vozvedut na Rusi, i budet v nem svetlo, i teplo moljaščimsja vnukam, no bol'no gljadet', kak staryje brevna bez žalosti rubjat... Živite, gosudari moi, ljudi russkije, v lađu so svojeju staroju skazkoju. Čudnaja vešč' staraja skazka! Gore tomu, u kogo jeje ne budet pod starost'! Dlja vas vot eti prutiki starušek udarjajut monotonno; no dlja menja s nich kaplet sladkich skazanij istočnik!...O, kak by ja želal umeret' v mire s mojeju staroju skazkoju.“⁸⁸

Nutnost starobylych mravnich zásad ukazuje na příběhu Pizonského. Praktickou, dělnou pomoc bližnímu vidí Leskov ve starém způsobu života, v pevných mravních zásadách, nikoli v nových, kapitalistických vztazích.

Saltykov-Ščedrin zachovává ve svých kronikách rozpor starého a nového, ale vidí jej komplikovaněji než Aksakov a Leskov. Vyplyvá to z jeho rozdvojeného obrazu minulosti (viz I. B). Staré je pro něho málo přijatelné, neboť se na ně dívá sociálně kriticky: „Kto poverit, čto bylo vremja, kogda vsja eta smes' alčnosti, lži, proizvola i bessmyslennoj žestokosti, s odnoj storony, i pridavlenosti, dovedennoj do poruganija čelovečeskogo obraza, — s drugoj, nazyvalas'... žizn'ju?“⁸⁹ Odlišný obraz starého a nového je akcentován téměř exotickými fragmenty ze starého života (PS): „U konjušni, na kuče navoza, privjazannaja loktjami k stolbu, stojala devočka let dvenadcati i rvalas' vo vse storony. Byl uže čas vtoroj dnja; solnce tak i oblivalo nesčastnuju svoimi lučami. Roi much podnimalis' iz navoznoj žiži, vilis' nad jeje vospalenoje, ulitoje slezami i sljunuju lico. Po mestam obrazovalis' uže nebol'shije rany, iz kotorych sočilas' sukrovica.“⁹⁰ K starému způsobu života se vztahuje příběh o tetiččině manželovi, který vinou téměř neuvěřitelných okolností musel vystupovat jako někdo jiný. Ani nové není v Ščedrinově kronice viděno zvláště příznivé, neboť lidé dosud nedorostli skutečné lidské velikosti: „O, ,pisački' rossijskije! S každyd godom vy plodites' i množites' i napolnjajete zemlju otečestvennuju stichami i prozoju; no kogda že vy v meru čelovečeskogo

⁸⁸ SSL, t. 4, s. 152.

⁸⁹ SSS, t. 17, s. 59.

⁹⁰ SSS, t. 17, s. 103.

voztara vyrostete?“⁹¹ Dobrá stránka hodnotově rozdvojené staroby je patrná jen z kapitoly Teten'ka slastena. Napětí mezi starým a novým je přítomno také ve falešném hodnocení reality ústy Ariny Petrovny a Jidáška (GG).

Gorkého pojetí starého a nového je úzce spjato s posuny v časoprostorových vztazích kroniky. Proto z antinomie staré — nové je hodnotově výše nové. Naopak všechny popisy spojené se starobou vyvolávají představu smrti.⁹² Nové u Gorkého vyrůstá z lásky, která rozbíjí uzavřenost provinční lokality (láska Děvuškina k Lodce v kronice Gorodok Okurov, láska Matveje Kožemjakina k nevlastní matce). Nové se rodí také z mládí, z nové generace. Pojetí starého a nového v ruské románové kronice, byť někdy tak protikladné, má společné kořeny v kronikální dichotomičnosti světa.

S antinomií staré — nové souvisí vztah mezi domovem a světem. Poetika domova a světa má své zdroje v sentimentalismu (viz II. B). Již S. T. Aksakov operuje pojmem „zápraží“ (kryl'co) jako dělítkem domova a světa (viz I. B). Domov a svět se zde často realizují v podobě rozporu města a vesnice nebo tradičního (domácího) a netradičního (cizího): „Vo-pervych, ona dvorjanka včerašnjaja, a ty potomok samogo drevnego dvorjanskogo doma. Vo-vtorych, ona gorožanka, učenaaja, bojkaja, privykla posle mačechi povelevat' v dome i privykla žit' bogato, darom čto sama bedna; a my ljudi derevenskije...“⁹³

Protiklad domova a světa se projevuje v lásce k starému Rusku a v odsouzení cizích, importovaných idejí (S, ZR, SGP). Saltykov-Ščedrin a Gorkij nevidí tento protiklad v tak ostrých konturách; u Ščedrina je naopak domov někdy spojován s degradací a smrtí (GG), nejvyšší hodnotou kronik M. Gorkého je pronikání do světa.

Povaha kronikální časoprostorové dominanty se také promítá do antinomie přírody a kultury. Její staroruské (viz II. A) a sentimentalistické (viz II. B) kořeny souznějí s pozdějšími teoriemi preromantiků.⁹⁴ Obraz přírody v románové kronice je rozdvojen: na jedné straně je příroda pravzorem harmonie, na druhé straně je dynamickým odrazem prožívání hrdinů, je nástrojem objektivizace autorova subjektu a projekcí společenského života.

U S. T. Aksakova se příroda vyskytuje pouze jako pravzor harmonie, jako lidstvem opuštěné útočiště (SCH),⁹⁵ které se vyznačuje krásou

⁹¹ SSŠ, t. 17, s. 152.

⁹² SSG, t. 9, s. 119—120.

⁹³ AS, s. 38.

⁹⁴ Viz F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (z let 1793—1794). In: F. Schiller, *Über Kunst und Wirklichkeit*, Verlag Reclam, Leipzig 1975, s. 261—374.

⁹⁵ AS, s. 60.

a panenskou čistotou (SCH),⁹⁶ Negativně je posuzován vpád člověka do přírody (SCH).⁹⁷ V Leskovově kronice lze již rozeznat dvě funkce přírody: patetická líčení ruské harmonické krajiny se střídají s dynamickými obrazy přírodních změn, které reflektují posuny v psychice hrdinů (S).

M. J. Saltykov-Ščedrin dvojaký charakter přírody modifikuje: příroda zde vystupuje jednak jako zdroj harmonie, jednak jako projekce lidského nitra, lidských příběhů, životů a vášní. Přitom „druhá“ příroda (tj. projekce lidského nitra) je fakticky součástí společnosti, neboť manifestuje různé stránky jejího vývoje. Ze střetu přírody-společnosti a přírody vyrůstá Ščedrinova polemika s Aksakovovým pojetím v díle *Semejnaja chronika*.⁹⁸

Časté jsou chmurné obrazy přírody, reflektující bezvýchodnost omezené lokality provinčního městečka (PS): „Mestnost', v kotoroj ja rodilsja i v kotoroj proteklo moje detsvo, daže v zacholustnoj pošehonskoj storone, sčitalas' zacholust'jem... Ravnina, pokrytaja chvojnym lesom i bolotami, — takov byl obščij vid našego zacholust'ja. Vsjakij skol'ko-nibud' predusmotritel'nyj pomeščik—aborigen zachvatil stol'ko zemli, čto ne v sostojanii byl jeje obrabotat' vsju, nesmotrja na krajnjuju rostjažimost' krepostnogo truda.“⁹⁹

Jinde příroda funguje toliko jako projekce lidského nitra (GG): „U nego ne bylo drugogo dela, kak smotret' v okno i sledit' za gruznymi massami oblakov. S utra, čut' brežžil svet, už ves' gorizont byl sploš' obložěn imi; oblaka stojali slovno rastyvšije, očarovannyje; prochodil čas, drugoj, tretij, a oni vse stojali na odnom meste, i daže nezametno bylo ni malejšej peremeny ni v kolere, ni v očertanijach ich... Oblaka, oblaka i oblaka — tak ves' den'...“¹⁰⁰

V kronikách M. Gorkého v důsledku posunů v časoprostorových vztazích dochází k syntéze obou pojetí přírody; do přírody se projektuje život společnosti. Okurovská krajina vyjadřuje společenskou a lidskou bezvýchodnost (GO): „Gorod imejet formu namogil'nogo kresta: v komle — ženskij monastyr' i kladbišče, veršinu — Zareč'je — otrezala Putanica, na levom kryle — seraja ot starosti tjur'ma, a na pravom — vetchaja usad'ba gospod Bubnovych, bol'šoj obluplennyj i oborvannyj dom: stropila na kryše jeho obnaženy, točno rebra konja, zadrannogo volkami, okna zabity doskami, i skvoz' ščeli ich smotrit iznutri doma t'ma i pustota.“¹⁰¹

Sociální rozměr má také motiv tajemného úpíciho hlasu, který v přírodě zaznívá (ŽK).¹⁰²

⁹⁶ AS, s. 7.

⁹⁷ AS, s. 9.

⁹⁸ SSŠ, t. 17, s. 35.

⁹⁹ SSŠ, t. 17, s. 9—10.

¹⁰⁰ SSŠ, t. 13, s. 47.

¹⁰¹ SSG, t. 9, s. 8.

¹⁰² SSG, t. 9, s. 228.

Antinomie příroda — kultura souvisí, jak bylo ukázáno, s časoprostorovou dominantou kroniky. Čím více se člověk vzdaluje od přírody ke kultuře, tím negativnější to má vliv na jeho životní síly. Návraty do přírody přinášejí člověku uklidnění a vnitřní rovnováhu. Proto je „přírodní člověk“ jediným kladným hrdinou Aksakovových a Leskovových kronik. Saltykov-Šcedrin a Gorkij posunují antinonii do jiné roviny: do přírody se promítá sociální působení lidí. Příroda je proto v jejich pojetí „polidštěna“ či „pospolečenštěna“ a antinomie se posouvá k dvěma „přírodám“, z nichž jedna je odrazem sociálního dobra nebo společenského ideálu.

Model hodnotové antinomičnosti kroniky, který jsme se zde pokusili ukázat na dílech ruského písemnictví, neplatí všeobecně. Například v české románové kronice je protiklad starého a nového pocítován slaběji nebo jinak, což souvisí s tehdejší postavením českého národa. Proto v Jiráskově kronice *U nás* je v centru pozornosti boj Havlovického proti starému, tj. proti pověrám a zaostalosti, které mohou brzdit národní probuzení. Cílem není udržet místní izolovanost, ale umožnit pronikání nových myšlenek. V tom je kronika *U nás* tvarově blízká pojetí Gorkého, ačkoliv hlubinné důvody těchto jevů jsou odlišné; na jedné straně zápas především za národní a politické osvobození, na straně druhé boj za sociální a duchovní revoluci. Také protiklad domova a světa se nerealizuje tak silně, a stejně tak antinomie přírody a kultury.

Hodnotová antinomičnost je důležitým znakem gnoseologické funkce ruské románové kroniky. Staré a nové, domov a svět a příroda a kultura netvoří přitom izolované antinomické dvojice, nýbrž vzájemně propojený celek. Kategorie starého se překrývá s kategorií domova a přírody, nové má spojitost se světem a kulturou. Antinomie tak tvoří dvě hodnotové řady, které se v různých kronikách různě manifestují.

Antinomičnost je princip výstavby ruské románové kroniky a současně způsob nazírání reality. V principu antinomičnosti se realizuje, jak již bylo uvedeno, poznávací funkce žánrového typu, která odpovídá úrovni dobového myšlení, resp. situaci, před níž tehdejší umělecké myšlení stálo. Antinomičnost umožňovala relativně přesně zobrazit společenskou a individuální problematiku ruského autokratického systému a ukazovala křiklavě protikladné cesty ruského života. V díle Šcedrinové a Gorkého se antinomičnost stírá a uvolňuje prostor nové syntéze, jež by umožňovala přesnější postizení změn ve společenských a lidských procesech. To však neznamená, že princip hodnotové antinomičnosti z ruské literatury mizí — objevuje se namnoze například v sovětské próze 70.—80. let, ovšem na jiné sociální a ideologické základně. Také zde funguje jako nástroj poznání dialektiky společenských jevů. Tato problematika, související s tradicí a novátorstvím, překračuje však rozsah našeho tématu.

G. HRANICE POETIKY ŽANRU (K. FEDIN A L. LEONOV)

Poetika ruské románové kroniky, jejíž některé znaky jsme vyložili, se pod tlakem nové společenské situace mění. Posuny v kronikálním časoprostoru lze sledovat již v kronikách M. J. Saltykova-Šcedrina a M. Gorkeho. Ve dvacátých letech tohoto století revoluční skutečnost rozrušuje její žánrovou dominantu a kronika se mění v hraniční útvar, který se stává východiskem jiných románových typů.

Románovou kroniku tvoří bezprostředně po revoluci dva autoři, kteří byli na počátku své literární činnosti spjati s ruskou tradicí — Leonid Leonov a Konstantin Fedin. Proměnu románové kroniky pod vlivem revolučních událostí budeme zkoumat na třech dílech: na novelách L. Leonova *Petušichinskij prolom* (1922) a *Zapisi nekotorych epizodov, sdelannyje v gorode Goguleve Andrejem Petrovičem Kovjakimym* (1923) a na próze K. Fedina *Narovčatskaja chronika* (1924—1925).¹⁰³ Když hovoříme o dezintegraci románové kroniky v těchto dílech, nemyslíme tím to, že by ztrácela všechny kronikální „signály“. Kronikální koncepce autonomního času přetrvává i u Fedina a Leonova; zůstávají především modelové signály, které budí představu dokonale utvářené kroniky tradičního ražení. Například Leonov uvádí svou novelu legendou o založení města starcem Pafnutijem (PP). V následujících scénách se rozvíjejí popisy obyvatel města a města samotného: „Petušichinskije žители naperečet vse. Konečno, vo-pervych, Petuchov, glavnyj, Vasil' Lukič, v gorode pigami vraznos torgujet, — bol'shaki jeho potom uvezli. Ot gor'koj osiny jabložka ne ždi: synok u Vasil' Lukiča — nosataja verzila, nep'juščij, žadoba, — lukij po dedu...“¹⁰⁴ Jinde je tento signál obsažen v názvu (ZG); celé vyprávění je stylizováno jako paměti A. P. Kovjakina, které jeho bratr přinesl spisovateli.¹⁰⁵

Fedin uvádí svou novelu (NCH) jako dílo letopisce, který začíná psát spis o dávných časech v religiózním duchu. Tím více pak vyniká jeho přerod a kontrast rozpadající se staroby a nastupujícího nového života sovětského Ruska. Letopisec se dále vyjadřuje o svém poslání a literárním nadání.¹⁰⁶ Všechna tři zkoumaná díla tudíž zachovávají alespoň zdání kronikálnosti, tj. kronikální rámec.

Prvním dokladem strukturální dezintegrace románové kroniky je

¹⁰³ K. Fedin, *Malen'kije romany, povesti, rasskazy*. Moskva 1975; L. Leonov, *Sobranije sočinenij v desjati tomach*, t. 1, Moskva 1960; o času v pozdějších dílech K. Fedina (*Goroda i gody; Brat'ja*; částečně i dalších) pojednává V. Doskočilová ve stati *Člověk a čas v románech K. Fedina* (Čs. rusistika 1978, č. 3, s. 110—114).

¹⁰⁴ Leonov, s. 152.

¹⁰⁵ Leonov, s. 274.

¹⁰⁶ Fedin, s. 220.

zrušení kronikální pulsace. Nejčastěji se pulsující prostor, resp. stále dostředivé pohyby do hlavního místa děje narušují pronikáním cizích prvků do uzavřeného prostoru. Čtenář se dovídá nejen o niterných, ryze provinčních záležitostech, nýbrž také o událostech ve „velkém světě“; dochází k invazi světového prostoru do prostoru uzavřené maloměstské scenerie (ZG): „V to vremja u nas vojna byla. Eto my znajem, čto vojna. K. T. kupil biletov voennogo zajma, potomu čto rodina, kak-to nelovko. Krome togo, rekrutov u nas vzjali.“¹⁰⁷ Postupně se dovídáme o únorové a později o socialistické revoluci. Autor neztrácí nikdy ze zřetele existenci dvou prostorů; přestože jde o invazi velkého světa do provincie, nadále citlivě zkoumá lom velkých událostí v maloměstě (ZG): „V 1916 godu tol'ko tem u nas vojna i otrazilas', čto Jakov Vertuškin ne prikryvaja prežnego (grobovogo) dela, otkryl ješče zavedenije iskusstvennych nog...“¹⁰⁸

U Fedina (NCH) se tento lom projevuje v důsledném rozštěpení světa na dvě poloviny: na svět „velký“ a „malý“. Typická je v tomto smyslu postava Afanasije Sergejeviče Puškina, který je jakoby zrcadlovým obrazem velkého básníka, ovšem obrazem deformovaným: „Žilišče Afanasija Sergejeviča sostoit vsego iz odnoj komnaty, zapolnennoj večestvennymi napominanijami o žizni i tvorenijach Aleksandra Sergejeviča Puškina. Steny uvešany snimkami s izvestnyh izobraženij proslavlennogo poeta, kartinami k jeho sočinenijam, polkoju so vsevozmožnymi o nem knigami.“¹⁰⁹

V Leonovově kronice (PP) je rozbití pulsujícího prostoru nejznatelnější a naprosto systematické, neboť zde sledujeme všechny význačné společenské události doby. Nejdříve se dovídáme o válce: „Po četyrnadcatomu godu slyšal prochožij jurod v pestjur'kovskom bolote bezrodnuju Mizgu, videla Annuška kalužinnyj rozan v trjasine, čto za bol'simi Peskami. I vprjam': zastučali barabany v gorodach, stali trechgodovalyje rebjatiški vse bol'se v soldatov igrat', a potom priskakal krasnomordyj urjadnik iz volosti, ob'javil na schode, čto-de vot, mol, vojna, v soldatach bol'saja nadoba — tak net li molodych u vas, dlja vojny, prizyvnyh ljudej.“¹¹⁰ Dále je prostorový model tradiční románové kroniky narušován informacemi o únorové revoluci: „Otkrylos', čto car' bol'se ne car', a zamesto carja — deputaty. Govorili, budto popov bol'se ne nado, tak kak na poverku okazalos', čto boga net, a zamesto boga prosto dyra v nikuda.“¹¹¹ Konečně se dovídáme o příchodu bolševiků: „Tamo rasskazyval Vasil' Lukič, čto-de vse soldaty nonče v bol'saki pošli i naotrez sražat'sja otkazalis' s vragom

¹⁰⁷ Leonov, s. 320.

¹⁰⁸ Leonov, s. 320.

¹⁰⁹ Fedin, s. 241.

¹¹⁰ Leonov, s. 171.

¹¹¹ Leonov, s. 173.

otečestva...“¹¹² Uzavřený prostor ruské románové kroniky, rozhybávaný čas od času kronikální pulsací, je rozbíjen a rozkládán také dynamickými obrazy přírody, které představují neustálé transformace krajiny v závislosti na psychice hrdinů a jejich ideovém vývoji. Obrazy přírody jsou symboly společenských změn a ideového přerodu hrdinů. Časté jsou zde motivy bouře (PP): „Nonče vstavalo nad ovragom Kolušovskim prochladnoje, golubym skvoznoje utro ijun'skogo dnja. Pticy-to — kogda pojut, ne zatumanjatsja glaza pečal'no, choť tut že medvež'jej lapoj po nebu neždannaja groza udar'!“¹¹³ Pravidelně se vracející obrazy nebe a plujících mraků s deštěm, rozkolísávají obraz provinčního města: „Oblaka idut beškonečno, belych oblakov stada po golubym čistopol'jam neba; osedajut lilovoj moršč'ju za selom il'jinskije te oblaka, ždut polja gromov a livnej skorych... Derev'ja vytjanuli suč'ja po vetru, i stali list'ja peplovogo cveta, i zatemnilos' nebo — budet dožd'. A nebo kak polovikami tučami ustalos' sploš'. Gromovyj veter obnažil vdruk solnce na jedinuju minutu, ono bylo ispolneno gneva. Potom snova prednočnaja tišina...“¹¹⁴ Obraz neustálých transformací přírodní scenérie,¹¹⁵ permanentního pohybu přírody, který rozrušuje prostorovou uzavřenost provinční society, prochází celou Leonovovou novelou. Každá z uvedených kronikálních struktur L. Leonova a K. Fedina má svůj dominantní faktor, destruuující prostorovou pulsaci, například přírodní scenérie (PP), zobrazení revoluční skutečnosti (ZG) nebo kontrast starého a nového, protiklad dvou typů bytí (NCH).

Zejména u Leonova je velmi silná snaha včlenit uzavřený prostor provincie do celonárodního kontextu. Tomu slouží patetická zamyšlení nad osudem Ruska a symbolika pastýře (tj. duchovního vůdce) a stáda, které je jím vedeno. Přitom dvojice pastýř — stádo není projevem koncepce přeceňující význam historické osobnosti a podceňující úlohu lidových mas. Leonov si však uvědomuje, že ze sociálního a ideového chaosu může lid vyvést jen skutečná osobnost, respektive politická síla, schopná postavit proti měkkosti a nerozhodnosti zásadovost a tvrdost: „Vsej tebe, zemle mojej, neskončajemomu čeloveč'jich slez kol'cu, i ljudjam tvoim, volč'jemu stadu, gonimomu vetrom, poklonjajus' duchom svoim. I ješč'e klanjajus' kirpičnomu zavodu i ryžemu prjaniku zemli petušichinskoj, krepkomu šestiverškovomu kirpiču, novomu tvojemu serdcu, poklonjajus'.“¹¹⁶ V této scéně se prolínají dva prostory: velký prostor široké Rusi a malý uzavřený prostor provinčního Petušichina. Ruská provincie je konkrétní realizací velkého Ruska; láska k Rusku se projevuje v lásce ke konkrétní lokalitě.

¹¹² Leonov, s. 174.

¹¹³ Leonov, s. 154.

¹¹⁴ Leonov, s. 162.

¹¹⁵ Leonov, s. 164.

¹¹⁶ Leonov, s. 181.

Konečnou fází dezintegrace kronikální pulsace je motiv odchodu hrdinů do světa, tj. proražení bariéry izolovanosti a spojení všech těchto „prostorů“ v jedno biosociální kontinuum. K zrušení kronikální prostorové pulsace dochází formou odchodu do světa: „Vedi ich, Aleksej Charablev, k svincovomu sunduku. Puskaj sami uznajut. Prjamikom vedi... I budto gory vmeste s nimi šli. Ty li, ty li, Aleša milyj, volč'jeho stada bezvestnyj povodyr'?...“¹¹⁷ Odchází i kronikář města Goguleva (ZG)¹¹⁸ a z kláštera na radu staršího odchází mladý mnich, píšící letopis (NCH): „Na etot raz ja ne ispytyval nikakogo stracha i pošel svojej dorogoj, dumaja, čto mne predstoit v buduščem. Na duše u menja peli nebesnyje pticy.“¹¹⁹

Ačkoli Fedin i Leonov zachovávají autonomní proud času, zásadně mění vnitřní pojetí temporálních kategorií. Především zde existuje vedle sebe několik časových řad. Otec Rafail (NCH) zůstává v provincii a jeho život se fakticky uzavírá. Tím však nekončí celá kronika, neboť autor se soustřeďuje na druhou časovou řadu, reprezentovanou letopiscem Ignatijem, pro něhož je revoluce naopak novým životním impulsem. Život Savosjana (PP) tvoří pouze jednu časovou řadu — Aljoša je druhou řadou, v níž se realizuje literární čas.

Základní rozdíl mezi tradiční kronikou a zkoumanými „kronikami“ z dvacátých let je také v pojetí smrti. Smrt, zánik, rozpad není považován za fatální a nemusí být tudíž negován — smrt je pokládána za součást nového života: „Vidno, i vprjam' mertvymi telami oboznačen put' naš k svetlym nebesam! Budut dni, vzrojem polja mašinami, obrastut rany svežim mjasom, a razutyje nogi ševrovymi ščibletkami, — i budem vspominat', kak v strašnyje prolomnyje, bessolnečnyje dni, kogda perechodili čerez gory, oprókinulas' na naši golovy iz sinej vysj ljutaja ognennaja bočka. Projdut neladnyje dni, nadenem barchatnyje štany, sjađem za električeskimi samovarami, — vspomjanem, vspomjanem, kak pljasali obezumevšije ot bezdožd'ja vetry...“¹²⁰ Podobně smrt Savosjanova je považována za nové klíčení: „Kogda pribežal, sleg, i ne vstaval bol'se... Bylo jemu napisano umeret'. Čtož, pomeret', značit, snova vyrasti, — žalet' tut ne prichoditsja! V každom velikom plemeni mužik mužika rodit.“¹²¹

Leonov a Fedin utvářejí také jiný model minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Zatímco v tradiční kronice se projevuje tendence odstraňovat přítomnost a budoucnost, ve zkoumaných novelách naopak odumírá minulost a existuje pouze přítomnost a budoucnost. Je sice pravda, že náznaky budoucí perspektivy se projevují již v kronikách

¹¹⁷ Leonov, s. 196.

¹¹⁸ Leonov, s. 342.

¹¹⁹ Fedin, s. 251—252.

¹²⁰ Leonov, s. 190—191.

¹²¹ Leonov, s. 193.

Saltykova-Ščedrina a M. Gorkého (viz III. A), ale nejsou tak silné. Leonov a Fedin, vycházejíce z revoluční situace a revoluční perspektivy, spínají literární budoucnost s budoucností nového, reálně existujícího sociálního systému.

Soustředění těchto děl na kategorii přítomnosti a budoucnosti se realizuje také v popisech revoluční skutečnosti, které jsou založeny na kontrastu kanonické a nekanonické situace v žánru románové kroniky. Za kanonickou situaci považujeme vše, co vychází z tradic kroniky 19. století, tj. to, co tvoří dominující prvky žánru, například popis scenérie provinčního města: „My gorod stepnoj. My gorod tichij, zaštan-nyj, obdelennyj. Ot nas na sever prostirajetsja step', a k vostoku — tatare vperemešku s lesom i mordva.“¹²² Kanonická je také postava kronikáře, který píše své dílo a zdůvodňuje svoje velké poslání v duchu staroruských letopisců (NCH). Nekanonickým je např. líčení příjezdu bolševika (PP): „A odnaždy prijechal na Petušichu kočanyj čelovek s grammofonom. Pokazal desjatskomu, po-teperešnemu — predsedatelju, mandat, revol'ver, sozval mužikov da bab, kakije nalico, zavel pružinu, — stal grammofon govorit'. Čto, mol, vot nonče na šeje sidet' nikto ne imejet nikakogo pravogo na to prava, i vse v takom rode. I pro fabriki, i pro zemlju, i pro doma...“¹²³ Nekanonický je popis nové revoluční situace, nových reálií, nových lidí, kteří ukazují cestu vpřed. Srážka nového se starým je manifestována např. na sporu kláštera a místního sovětu o kostelní zvon (NCH). Boj starého s novým, odrážející se v konfliktu kanonické a nekanonické situace, promítá se i do myšlení hlavních postav, které se z prvotního chaosu vyvíjejí k přijetí revoluce: „Mysli moi mešalis', i ja ne znal, čego choču. Proisšestvija dnja zanovo predstali pred moimi glazami: tainstvennoje i besslednoje isčeznovenije Afanasija Sergejeviča Puškina; rešimost' otca Rafaila, povedšaja jegu na uniženije igumnova sana; pribytije v monastyr' svetskoj vlasti, moguščee imet' neobozrimyje nasledstvija...“¹²⁴

Líčení nového společenského řádu a jeho působení na atmosféru ruské provincie je nejvýraznějším porušením kánonu ruské románové kroniky a znamená rozpad kronikální pulsace. Popis revoluční situace transformuje definitivně původní strukturu žánru do hraničního literárního tvaru, z něhož jak Fedin, tak Leonov vyšli k rozsáhlejšímu prozaickým dílům s tematikou života sovětské společnosti. Prostředkem k novému tvarování žánru bylo zrušení kronikální pulsace, nové pojetí času a zobrazení revoluční skutečnosti. Ruší se hodnotová antinomičnost románové kroniky. Popis revoluční situace je konečným bodem v úsilí o monistické vidění světa.

¹²² Leonov, s. 278.

¹²³ Leonov, s. 175.

¹²⁴ Fedin, s. 247.

To však neznamena, že kronika jako románový typ v tomto období v Rusku mizí; její prvky se objevují také v pozdějších letech. V té době však ztrácí svou reálnou společenskou základnu a později se musí utvořit znovu v jiném sociálním kontextu.

