

Pospíšil, Ivo

Prameny a souvislosti ruské románové kroniky

In: Pospíšil, Ivo. *Ruská románová kronika : příspěvek k historii a teorii žánru*. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1983, pp. 33-59

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121896>

Access Date: 21. 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.

II. PRAMENY A SOUVISLOSTI RUSKÉ ROMÁNOVÉ KRONIKY

A. IDEOVÉ TEMATICKÉ ZÁRODKY V ŽIVOTĚ PROTOPOPA AVVAKUMA

Tvar ruské románové kroniky se vyvíjel z mnoha zdrojů, které jsou domácího i cizího původu. Vznik ruské románové kroniky jako takové, tj. ve vymezení, které bylo výše uvedeno (viz I. A), klademe do první třetiny 19. století. Naším východiskem je teze o domácích zdrojích ruské románové kroniky. Románová kronika je tak chápána jako logické vyústění vývoje tehdejší ruské prózy. Staroruské letopisy, tj. analistické zápisy kronikálního typu, byly zajisté předchůdci románové kroniky svým kronikálním viděním světa, časovou posloupností líčených událostí, důrazem na fakticitu i na kategorii změny. Literární vývoj však kroniku posunoval směrem k románové stavbě a nasytil ji řadou uměleckých objevů, které nebylo možné obejít. Hagiografická literatura se zase nerozlučovala ke kronikálnímu pojetí času. V tom jí bránila jednak vyprávěcí struktura, jednak daný literární stereotyp („žitije“). Přesto lze v ruské literatuře staršího období najít dílo, které zachytilo několik momentů, příznačných pro ruskou literaturu jako celek; strukturně směřuje spíše k románu osobnosti, ale právě tím, že soustředilo specifikum ruské literatury vůbec, vymezilo do jisté míry i pole románové kroniky. Tímto dílem je *Život protopopa Avvakuma* (1672–1675), jehož autorem je představitel starověrecké literatury protopop Avvakum Petrov (1620–1682). Literární teorie se často obracela k tomuto dílu, které se vyznačuje rozrušováním literárních kánonů; někteří badatelé je dokonce považují za první ruský román.¹ Příznačná je již forma výpovědi: „svatý“ sám vypráví svůj životopis a koncipuje tak v základních obrysech svůj vztah ke světu a svou osobní „filozofii“.

Autor chce „přečkat“ čas, prorůst svým dílem do budoucích generací. *Život protopopa Avvakuma* chápeme především jako skaz, výpověď o životě. Orální charakter textu je akcentován jed-

¹ Viz V. Kožinov, *Proischoždenije romana*. Moskva 1963; z českých badatelů toto dílo zevrubně analyzuje literární teoretik a český překladatel Avvakuma B. Ilek (*Život protopopa Avvakuma*, Universita Karlova, Praha 1967).

nak přímým oslovováním starce Jepifanije, jednak vstupy, kterými sám vypravěč, jakoby sledován pozorným okem a uchem posluchače, kontroluje chod své výpovědi: „A odnako už razvjakalsja.“² „Nu, stavec, mojego vjakanija mnogo ved' ty slyšal.“³ „... Polno togo — i tak daleko zabrel.“⁴ „... polno togo plačevnavo dela govorit'.“⁵ „... Na pervoje vozvratimsja.“⁶ „... Mnogo o tom govorit'.“⁷ Tyto vstupy mají důležitou funkci v pojetí času: vypravěč vědomě omezuje časový rozsah své výpovědi a obrací se jiným směrem. Nit vyprávění je tudíž trhána vypravěčovými vstupy a další syžetové linie jsou vrstveny jedna na druhou. Čas v *Životě protopopa Avvakuma* je pocíťován jako důležitý faktor vyprávění. Autor se k němu často obrací: „... Ljuto vremja!“⁸ „... och, vremeni tomu!“⁹

Časovou následnost, respektive novou epickou vrstvu, označuje vypravěč slovem „potom“. Strukturu vyprávění a tzv. syžetovou situaci si nejlépe představíme tak, že epické linie proudí z minulosti k vypravěči v časových skocích. Avvakumovo vyprávění je tudíž permanentním procesem sbližování minulosti a přítomnosti prostřednictvím „časových skoků“. „Časové skoky“ lze nejlépe demonstrovat v místech, kde vypravěč přímo uvádí časové rozpětí: „Rukopoložen vo diakony dvadesjati let s godom, i po duv letech v popy postavljen: živjy v popech osm' let, i potom soveršen v protopopy pravoslavnyjmi jepiskopy, — tomu dvadeset' let minulo; i vsego tridesjat' let, kak imeju svjaščestvo.“¹⁰

Neúprosnost proudu času si vypravěč uvědomuje již na samém počátku svého života: „Az že nekogda videv u sosedu skotinu umeršu, i toj nošči, vosstavše, pred obrazom plakavsja dovol'no o duše svojej, pominaja smert' jako i mne umirat' ; i s tech mest obykoč po vsja nošči molitisja.“¹¹ Uvědomění nevyhnutelnosti smrti doprovází protopopa během celé jeho životní pouti. Vypravěč se ocitá v mezních situacích, prožívá stavy fyzického a psychického příkoří, naprosté izolovanosti a osamocení, jak je tomu např. v pasáži o jeho uvěznění v jámě.¹² V *Životě protopopa Avvakuma* prorůstají nánosem biblických citací, stálého vzývání boha tenké vrstvičky lidského životního pocitu, zamyšlení nad životem, smrtí a smyslem existence. Právě z pochopení nekonečně proudícího času vyplývá i vypravěčův základní pocit: „i smeč i gore“ („i smeč s nim i gore“).

² *Žitije protopopa Avvakuma im samim napisannoje i drugije jeho sočinenija*. Red. N. K. Gudzij, Moskva 1934, s. 150. Dále: Avvakum.

³ Avvakum, s. 156.

⁴ Avvakum, s. 110.

⁵ Avvakum, s. 86.

⁶ Avvakum, s. 76.

⁷ Avvakum, s. 87.

⁸ Avvakum, s. 81.

⁹ Avvakum, s. 93.

¹⁰ Avvakum, s. 72.

¹¹ Avvakum, s. 71—72.

¹² Avvakum, s. 81.

Nevyhnutelnost smrti, hrůza z konce bytí prochází jako červená nit celým dílem od pasáže o mrtvém dobytčeti až k protopopovu životnímu strádání. Smích a hoře formují životní pocit nestálosti, konstantního pohybu, nevyčísitelného dynamismu až chaosu, v němž je člověk vláčen. Od tohoto životního pocitu vede cesta k Avvakumovu modelu světa.

Na vrcholu pyramidy je Bůh-Stvořitel. Podle protopopa je vše stvořeno pro uspokojení člověka: „Tam že rostut i konopli bogoraslennyje, i vo dvorach travy krasnyja i cvetny i blagovonny gorazdo. Ptice zelo mnogo, gusej i lebedej po morju, jako sneg, plavajut. Ryba v nem — osetry i tajmeni, sterledi, i omuli, i sigi, i pročich rodov mnogo... A vse to u Christa tovo-sveta nadelano dlja čelovekov, čtob, uspokojasja, chvalu bogu vzdaval. A čelovek, sujete kotoroj upodobitsja, dni jego, jako sen, prechodjat; skačet, jako kozel, razduvajetsja, jako puzyr', gnevajetsja, jako rys'...“¹³

Protopop je uchvácen přírodou, její velikostí a majestátností, v níž jako církevní hodnostář vidí dílo boží a důkaz Stvořitelovy velikosti. Ačkoli uvedená pasáž vytýká člověku také to, že nemodlí k Bohu a nekaje se ze svých hříchů, přesto je to především výtka člověka lidem nikoli kvůli Bohu, nýbrž kvůli člověku samotnému. Člověk není uspokojen tím, co je mu nabízeno, a jeho chtění má taktéž stinnou stránku: přestává rozumět světu a tím i sobě. Velikost a majestát přírody ostře kontrastují s Avvakumovou koncepcí společnosti. Protiklad příroda—společnost, typický pro moderní literaturu obecně a pro románovou kroniku zvláště (viz osvícensko-sentimentalistické pojetí přirozeného stavu — II. B) je naznačen právě v tomto díle. Ve společnosti je protopop honěn z místa na místo, vláčen, odsouzen do vyhnanství, soustavně ponižován, mučen, pokoušen ďáblem; musí se bít s odpůrci, spát v jámě s šilencem a znovu jít do vyhnanství. Příroda lahodí jeho oku, ukazuje mu velikost toho, čím člověk vědomě opovrhl. Odtud také vyplývá Avvakumův skepticismus ve vztahu k člověku, pocit chaotické marnosti, vyjádřené větou „i smeč i gore“. Příroda dokládá rozumnost světa a jeho smysluplnost, eo ipso i smysluplnost lidského žití — společnost doby Avvakumovy naopak ukazuje na nesmyslnost světa a bezcíllost života. Osvobozující radost představuje příroda nebo její části, hoře je spjato se společenským životem. Sebemenší část přírody je důkazem její rozumnosti: pomáhá člověku, zatímco člověk člověka ničí a sráží. Proto se Avvakum např. podrobně rozepisuje o slepičce, která zachránila jeho rodině život: „Kuročka u nas černen'ka byla; po dva jaička na den' prinosila robjati na pišču, božiim povelienjem nužde našej pomogaja; bog tak stroil. Na narte vezuči, v to vremja udavili po grechom. I nyneča mne žal' kuročki toj, kak na razum priidet.“¹⁴

¹³ Avvakum, s. 111.

¹⁴ Avvakum, s. 99.

Prvním kronikálním znakem v *Životě protopopa Avvakuma* je „pocitování času“, které se projevuje v časových „skocích“ a v přímém oslovení času. Z „pocitování času“ vyplývá důležitost kategorie smrti a pojetí světa jako spojení smíchu a hoře.

Kromě těchto zárodků kronikálních struktur nacházíme v Avvakumově *Životě* další prvek, charakteristický pro pozdější románovou kroniku. Je to přítomnost tradičních syžetů v hlavní vyprávěcí linii. Absence plastičnosti zobrazované reality, akcentace lineárnosti líčených epizod a volnost jejich vazeb umožňují vklínění nových syžetových linií, které posléze vyhasínají nebo se vlévají do dominantní linie. V *Životě protopopa Avvakuma* považujeme za stěžejní dva tradiční syžety: „vidění“ a lidové vyprávění pohádkového rázu. Když byl Avvakum ještě popem, přišla k němu dívka zatížená mnoha hříchy. Aby se ubránil pokušení, zažehl protopop tři svíce a pálil si ruku v plameni tak dlouho, až ho hříšný chtíč opustil. Potom se modlil, plakal a usnul na podlaze. Ve spánku měl vidění o korábech, které symbolizuje protopopovu životní pouť, vyhnanství na Sibíři a příkoří, které musel trpět při této „plavbě“.¹⁵

Jinou funkci má motiv běsa, kterého Avvakum vyhání od svého bratra.¹⁶ N. K. Gudzij hovoří o této scéně jako o důkazu Avvakumova realistického vidění světa; ďábel je materializován a projevuje se jako živá bytost: „Tu je Avvakum zcela v moci prvobytného animismu. Běs, jehož Avvakum vyhání ze svého bratra, si sedá na okno, schovává se do kouta, utíká pod pec.“¹⁷ Gudzij vysvětluje ideový a společenský původ této scény a dochází k názoru, že vyplývá z intelektuální úrovně mluvčího. Tím je však provedena pouze předběžná operace, tj. příčina výskytu tohoto motivu v daném textu. Jestliže je však „běsovská scéna“ součástí celého díla, je nutno se také ptát, jakou zde má funkci. Běsovská scéna „folklórními“ prostředky zobrazuje církevní exorcismus a integruje ho do rámce vyprávění o životě a současně materializuje síly společenského zla, jimž protopop podléhal a jimž vzdoroval.

Výskyt tradičních syžetů a jejich speciální funkce v textu nejsou jen výsadou románové kroniky a jejich zárodků.¹⁸ Jako typické je uvádíme

¹⁵ Avvakum, s. 73–74.

¹⁶ N. K. Gudzij, *Protopop Avvakum kak pisatel i kak kulturno-istoričeskoje javlenije*. In: Avvakum, s. 44.

¹⁷ „Bes že skorčil v koľco brata, i prižavsja, izyde i sel na okoško; brat že byv jako mertv. Az že pokropil jevo vodoju svjatoju; on že, očhnyjasja, perstom mne na besa, sedjaščego na okoške, pokazujet, a sam ne govorit, svjazavšujusja jazyku jegu. Az že pokropil vodoju okoško, i bes sošel v žernovyj ugol. Brat že i tam jegu ukazujet. Az že i tam pokropil vodoju, bes že ottole pošel na peč'. (Avvakum, s. 143).

¹⁸ Viz G. V. Krasnov, *Kanoničeskaja situacija v sjužete epičeskogo proizvedenija*. In: *Russkaja literatura XIX veka. Voprosy sjužeta i kompozicii*. Gor'kij 1975, s. 107 až 114.

proto, že kronika svým „sdělovacím“ charakterem a volnou vazebností jednotlivých částí umožňuje snadnou integraci „slepých“ syžetových linií, jejichž funkcí je spoluurčovat a udržovat tok vyprávění.

V *Životě protopopa Avvakuma* jsme našli několik zárodků budoucích kronikálních struktur: pociťování času, téma smrti, antinomii příroda—společnost a přítomnost tradičních syžetů. Tyto zárodky jsou však spíše ideově tematického než tvarového rázu. Kronikální žánr jako takový se utvořil až mnohem později vzájemným působením a integrací nových poetik a myšlenkových proudů.

B. SENTIMENTALISMUS

Vývoj ruského písemnictví k románové formě nebyl jednoduchý. Jak jsme ukázali na příkladu *Života protopopa Avvakuma*, lze přesto najít určité zárodky velké epické formy, v níž byl religiózní nános stírán zájmem o člověka a jeho prožívání. Tyto zárodky však nemožno nahradit románový tvar samotný, a proto lze souhlasit s D. S. Lichačovem, který uvádí: „V podstatě musíme přiznat, že staroruská literatura (nikoli překladová, nýbrž původní) v celém svém vývoji až do 18. století nezná nic, co by jen vzdáleně připomínalo román.“¹⁹ Podle G. N. Moisejeva se ruský román zrodil v polovině 18. století.²⁰ Román vznikl v Rusku současně se sentimentalismem a byl jím přímo ovlivňován a tvarován. Jestliže tedy chceme pojednat o románové kronice jako typu románu a o počátcích románové formy v Rusku, nemůžeme se vyhnout sentimentalismu, literárnímu směru, který podstatně tvaroval tehdejší žánrový systém. Vztah sovětské literární vědy k sentimentalismu nebyl jednoznačný. Často převládaly spíše negativní soudy, ústící dokonce v pokusy o zpochybnění jeho existence.²¹ Práci, která v posledních letech hodnotí sentimentalismus objektivně a důsledně historicky, je monografie P. A. Orlova (1977), který poukazuje na neúspěšnost dosavadních badatelských metod: „Historie bádání o ruském sentimentalismu svědčí o tom, že pokus spatřovat v něm monotypový, tím spíše reakční směr, nebyl korunován úspěchem. Pravdu neměly ani ty práce, v nichž se spisovatelova tvůrčí

¹⁹ D. S. Lichačov, *Předposylki vznikenija žanra romana v russkoj literature*. In: *Istorija russkogo romana v dvuch tomach*, AN SSSR, Moskva—Leningrad 1962, t. I, s. 27.

²⁰ T. N. Moisejeva, *Zaroždenije romana v russkoj literature XVIII veka*. In: *Istorija russkogo romana v dvuch tomach*, AN SSSR, Moskva—Leningrad 1962, t. I, s. 47.

²¹ G. Makogonenko, *Byl li karamzinskij period v istorii russkoj literatury?* *Russkaja literatura* 1960, č. 4, s. 3—32.

metoda ztotožňovala s politickým, filozofickým nebo morálním přesvědčením.²² Docenění sentimentalismu se projevilo také v polské literární vědě (Kleiner, Koskiewiczowa).²³

Sentimentalismus vznikal na základě osvícenské ideologie, v Rusku navíc za působení západního sentimentalismu.²⁴ Budeme se orientovat nejen na ideologickou problematiku, ale zvláště na otázky poetiky sentimentalismu, jimž se v sovětské literární vědě začíná nyní věnovat větší pozornost.²⁵ Zajímá nás zejména ten fakt, že sentimentalismus, podobně jako další literární směry, nezanikl úplně, nýbrž určitými prvky působil i později na strukturu literárních děl.²⁶ Sentimentalismus je v naší koncepci osobité umělecké vidění světa, které zanechalo výraznou stopu ve struktuře žánru románové kroniky — jde přitom o působení ideologické (tj. působení osvícensko-sentimentalistické ideologie) i morfologické.

Východiskem osvícenské ideologie je pojetí přirozeného stavu, který je kladen proti stavu občanskému, a teorie tzv. rozumného egoismu, sebelásky. Jejich příklady lze demonstrovat na na ideologii Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712—1778) V *Emilovi* (1762) například píše: „Pramenem všech našich vášní, začátkem a původem všech ostatních, jedinou, která se rodí s člověkem a která ho neopustí nikdy, pokud žije, jest láska k sobě samému — sebeláska. Sebeláska jest vašeň původní, vrozená, předcházející přede všemi ostatními a vášně ostatní jsou v určitém smyslu pouhými jejími modifikacemi.“²⁷ Sebeláska není podle sentimentalistů pouze sobeckou láskou k sobě samému, nýbrž i prostředníkem naší lásky k celému lidskému rodu. Podobně excentričnost v chování hlavních postav románů Laurence Sterna (1713—1768) lze chápat jako manifestaci jejich sebelásky. Například v *Tristramu Shandym* (jako celek r. 1767) je to nápadná orientace ve vlastní koničky, podivínské záliby a z toho vyplývající svérázné vidění světa. Sebeláska je také zdrojem snahy kultivovat vlastní citový život a ukájet své touhy; tato sebeláska je však u Sterna často ve sporu s mravností: „Jaká to bude

²² P. A. Orlov, *Russkij sentimentalizm*. Izd. Moskovskogo universiteta, Moskva 1977, s. 12.

²³ Viz publikaci dříve nevydaných studií J. Kleiner *Sentymentalizm i preromantyzm*, Kraków 1975; dále viz T. Koskiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Warszawa 1975.

²⁴ Podrobněji viz: H. Nebel, Jr., *N. M. Karamzin: A Russian Sentimentalist*. Mouton, The Hague—Paris 1967; K. S. Rukšina, *N. M. Karamzin i anglijskaja demokratičeskaja literatura 90-ch godov XVIII veka*. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka 1976, č. 3, s. 239—251.

²⁵ M. V. Ivanov, *Poetika russkoj sentimentalnoj prozy*. Russkaja literatura 1975, č. 1, s. 115—121.

²⁶ K. N. Atarova, *Lev Tolstoj i Lorens Stern*. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka 1974, č. 6, s. 508—515; M. L. Tronskaja, *Gete i Stern*. Filologičeskije nauki 1974, č. 4, s. 17—19.

²⁷ J. J. Rousseau, *Emil čili o vychování*. Přel. Antonín Krecar, Přerov 1907, s. 271.

mravní rozkoš, budu-li svou cestu korunovat tím, že se budu moci podílet na dojemných příhodách nešťastné historie, již mi bude vyprávět taková trpitelka! Vidět ji plakat!... Na této příjemné představě nebylo zajisté nic špatného, ale já jsem si ji přesto v srdci vyčítal slovy nejtrpčími a nejkaravějšími.“²⁸

U Werthera, hlavní postavy románu Johanna Wolfganga Goetha (1749–1832) *Utrpení mladého Werthera* (1774), ústí sebeláska v touhu po ukončení vášně. Výlučně introvertní sebeláska vede v daném díle až k sebezníčení.

Sebeláska se však ve většině případů obrací také k prostředí a společnosti. Skrze lásku k sobě miluje člověk svou rodinu, domov, přírodu a všechny lidi. Takto rozvinutá sebeláska se objevuje i v Goethově *Wertherovi* (spolu s autodestruktivně pojatou sebeláskou), např. v četných líčeních přírody nebo v pohledu na děti: „Ano, milý Viléme, děti jsou ze všeho na světě mému srdci nejbližší. Když se tak na ně dívám a vidím v tom škvvrňátku zárodky všech ctností a sil, kterých jim bude jednou tolik třeba; když spatřuji v umíněnosti příští houževnatost a pevnost povahy, v rozpustilosti veselou mysl a lehkost, jimiž budou překonávat nebezpečí tohoto života, vše ještě tak nezkažené, tak ucelené!“²⁹ Adoraci rodiny a rodinné soudržnosti obsahuje např. také kapitola Večeře v Sternově *Sentimentální cestě*.³⁰ Osvícenskou koncepci sebelásky, kterou kultivovali sentimentalisté, považujeme v zásadě za integrační princip jejich ideologie, neboť z ní vyplývá sentimentalistická poetika domova a rodiny; tj. to pozitivní, pro co člověk žije a co ho citově napájí.

Dezintegračním principem osvícenské ideologie je pojetí přirozeného stavu, neboť odtud klíčí i celá dichotomičnost osvícenského světa: příroda kontra civilizace, vesnice proti městu, poznání a umění proti morálce. J. J. Rousseau rozlišuje dvojí závislost člověka: závislost na lidech a na věcech. Nejlepší obranou proti závislosti společenské (na lidech) je podle Rousseaua útěk do vlastního nitra; útěk k sobě samému je totiž útekem od společnosti k přírodě. Z rozdvojenosti osvícenského vidění světa na přirozený a společenský stav vyplývají i další antinomie, např. vesnice kontra město. Je příznačné, že Rousseau chce svého Emila vychovávat na venkově. Svěbytným návratem k přírodě jsou také přírodní popisy na počátku Goethova Werthera a posléze konflikt mezi krásami přírody a hlubinou vlastního nitra.³¹

Z těchto úvah o některých rysech osvícensko-sentimentalistické ideologie již náznakově vyplývají zjevné spojitosti s idejemi ruské románové

²⁸ L. Sterne, *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*. SNKLHU, Praha 1958, s. 80 až 81 (dále: Sterne).

²⁹ J. W. Goethe, *Utrpení mladého Werthera*. SNKLHU, Praha 1956, s. 48 (dále: Goethe).

³⁰ Sterne, s. 168–169.

³¹ Goethe, s. 73–74.

kroniky. Ruský sentimentalismus se navíc ještě liší od jeho západní varianty. Z ideového hlediska je to především fakt, že ruští sentimentalisté nesdílejí se západními autory dvě myšlenky: uzavření do svého „já“ a absolutní nedůvěru ke vzdělání. Nedůvěra k vědění není tak zjevná, je náznaková a nedůsledná. Vyplývá z jiné funkce literatury v Rusku: stěžejní funkcí písemnictví bylo vzdělávat a vychovávat; zábavná funkce ustupovala do pozadí. Absolutní nedůvěra ke vzdělání by byla v přímém rozporu s touto funkcí. Lze tedy spíše mluvit o vytyčování hranic vědění než o nedůvěře. Izolacionismus v ruském sentimentalismu v podstatě chybí. Alexandr Nikolajevič Radiščev (1749–1802) dokonce s touto koncepcí přímo polemizuje v *Deníku jednoho týdne (Dnevnik odnoj nedeli, patrně z roku 1773)*: „No gde iskat' utolenija chotja mgnovennogo mojej skorbi? Gde? Rassudok veščajet: v tebe samom. Net, net, tut to ja i nachožu pagubu, tut skorb', tut ad; pojdem.“³² Izolacionismus Radiščev nepřijímá právě proto, že jej pokládá za produkt rozumu. Z tohoto hlediska je ruský spisovatel důslednějším sentimentalistou než jeho západní předchůdci a současníci. Snahou obnovit ztracenou jednotu člověka a přírody, tj. překonat introvertní sklony, nacházíme i v západním sentimentalismu; extrovertní chování je však jen funkcí introvertní dominanty. V Goethově *Utrpení mladého Werthera* se hrdina zajímá o okolní svět pouze tehdy, jestliže ta či ona část světa je funkční pro jeho apriorní duchovní orientaci: sleduje přírodu, neboť mu potvrzuje ideu Všemohoucího, miluje ženu, neboť tak v sobě objevil celý svět, miluje přírodu, neboť tato láska v něm vyvolává nové, dosud neznámé city. Západní sentimentální hrdina kultivuje tyto city, dráždí je, vyvolává nové; je tedy již blízko romantického věku intenzity a vzdaluje se tím od osvícenství, z něhož vyšel.

Soustředění na individuální prožívání (avšak s morálním korektivem) je charakteristické i pro ruský sentimentalismus, například pro dílo N. M. Karamzina. Vydělení z přírody vyvolává v člověku city a objevení vnitřního života vzdaluje člověka od přírody a zároveň budí větší snahu se do ní vrátit. Poetika citových manifestací vytěšňuje někdy u Karamzina samotný příběh: „...vdrug brilliantovaja sleza sverknula v pravom glaze jeje — potom i v levom — i obe vykatilis' — odna kapnula na grud', a drugaja ostavilas' na rumjanov ščeke, v malen'koj nežnoj jamke ...ona primetila dviženije grudi jeho... slezy lilis' iz glaz jeje... Jedva mog on perenesti radost' svoju i upal by na zemlju, jesli by drugije bojare ne podderžali jeho.“³³ Úporná snaha vrátit se do přírody se projevuje tím, že „sentimentální“ člověk si „přivlastňuje“ část přírody, která se

³² *Dnevnik odnoj nedeli*. In: A. N. Radiščev, *Izbrannyye sočinenija*. Moskva—Leningrad 1949, s. 5.

³³ *Natal'ja, bojarskaja doč'*. In: N. M. Karamzin, *Bednaja Liza*. Povesti. Leningrad 1970, s. 48, 53, 59, 76.

pak v literárním díle mění podle jeho citů a nálad; dochází k dualizaci přírody.³⁴

Odlišnosti ruského sentimentalismu od západní varianty, na které jsme upozornili, mají pro nás zásadní platnost. Sentimentalismus chápeme jako rozporný jev, který v sobě od počátku nese dvě ideová a tvarová jádra: tendenci k extenzitě a tendenci k intenzitě. Upozornili jsme výše na dialektickou souvztažnost obou kategorií, na to, jak jedna přechází v druhou. Rozpornost obou přístupů existuje v povrchové rovině; při hloubkovém pohledu jde o dva různé způsoby vyjádření dynamického pohybu reality: intenzivní vyjádření, v němž je společenský pohyb zachycen v dramatických zvratech a prostorové rozkolísanosti; extenzivní vyjádření, které vystihuje tento pohyb v pozvolném hromadění lidí a věcí a ve sledování jejich vzájemných vztahů. Ruský sentimentalismus se přidržel extenzivního jádra a smyslovou intenzitu z mravního hlediska odmítl uznat za východisko: přidržel se uměřeného kultivování citů extrovertního charakteru. Z těchto důvodů se mohl stát ideovým a tvarovým pramenem ruské románové kroniky, založené na extrovertním životním pocitu a na morfologické extenzitě.

Románová kronika převzala z dezintegračního jádra sentimentalismu koncepci antinomičnosti světa. Mezi sentimentalistickými antinomiemi vyniká protiklad přírody a civilizace, projevující se v nedůvěře k výtvorům mocných říší, které mizejí tváří v tvář nezvratnému času. A. N. Radiščev v knize *Putešestvije iz Peterburga v Moskvu* (1790) píše: „Gordites', tšeslavnyje sozidateli gradov, gordites', osnovateli gosudarstv; mečtajte, čto slava imeni vašego budet večna; stolpите kamen' do samych oblakov... Vremja s ostrym rjadom zubov smejetsja vašemu kičeniju. Gde mudryje Solonovy i Likurgovy zakony, vol'nost' Afin i Sparty utverždavšije? V knigach. A na meste ich prebyvanija pasutsja raby žezlom samovlastija. — Gde pyšnaja Troja, gde Karfaga? Jedva li vidno mesto, gde gordo oni stojali...“³⁵ Antinomie příroda—civilizace (kultura) se v románové kronice modifikuje a nabývá podob, které odpovídají změněné společenské situaci a dobovému sociálnímu myšlení. Další antinomií je minulost—přítomnost. V sentimentalismu je minulost adorována jako doba bájného přirozeného stavu, jako epocha mravní čistoty, nevinnosti a sociální rovnosti. Románová kronika převzala tuto antinomií a zasadila ji do jiných společenských poměrů — raná kronika Aksakovova a Leskovova velebí patriarchální Rus a staví ji proti soudobé kapitalistické společnosti. Kronika Ščedrinova vychází naopak z kritiky minulosti, resp. kritiky její rozporné povahy. Z morfologického hlediska je důležité ostré rozlišení minulosti a přítomnosti; subjektivní pocíťování odlišnosti časo-

³⁴ Viz např. dospívání Natálie v povídce *Natal'ja, bojarska doč'* (1798).

³⁵ A. N. Radiščev, *Izbrannyje sočinenija*. GICHL, Moskva—Leningrad 1949, s. 110.

vých pásem, rozdílů v jejich hodnocení. V Karamzinově povídce *Natal'ja, bojarska doč'* (1792) se patriarchální minulost staví proti přítomnosti.³⁶ V povídce *Marfa-posadnica* (1802) je srážka Novgorodu a Moskvy prezentována nehistoricky jako střetnutí krásné minulosti (Novgorod) a účelné přítomnosti (Moskva). Také mravní pád Lízy (*Bednaja Liza*, 1792) lze traktovat jako ztrátu krásné minulosti.

Románová kronika přebírá nejen dezintegrační, ale také integrační princip sentimentalismu — poetiku domova a rodiny. Sentimentalisté si uvědomovali nemožnost návratu k přirozenému stavu a hledali mravní oporu v těch společenských jednotkách, v nichž je vliv přírody nejsilnější. P. A. Orlov v této souvislosti správně poukazuje na to, že rodinné téma nelze chápat jako útěk od společnosti.³⁷

U Karamzina, nehledě na kosmopolitní charakter jeho povídek, je motiv rodiny a domova velmi silný. V povídce *Natal'ja, bojarskaja doč'*, je zřejmý konflikt hrdinčina citu k otci a manželovi. Ačkoliv je v manželství šťastna, přesto nemůže přetrhat rodinné svazky s otcem. Karamzin řeší tento konflikt tím, že obě strany usmířuje. Ani láska není s to přetrhat rodinná pouta a vzpomínky na domov. Mravní úloha rodiny je zdůrazněna sentimentální erotickou cudností.

Z poetiky rodiny a domova vyrůstá také úcta k detailu, podrobné líčení životního prostředí, to, co v další části nazýváme poetikou konkrétního. Sentimentalismus ještě nezná pojetí detailu, jež kultivovala románová kronika, nicméně zjemňuje svá líčení, takže můžeme mluvit o detailizovaném vidění reality, zvláště při popisech citových manifestací: „...prostilsja s zelenoju mogiloju roditelja mojega, poceloval i orosil slezoju každýj cvetoček, každuju travku, na nej rastuščuju...“³⁸ Detailnější vidění citových projevů je základem detailního vidění celého

³⁶ „Kto iz nas ne ljubit tech vremen, kogda russkije byli russkimi, kogda oni v sobstvennoje svoje plaťje narjažalis', chodili svojeju pochodkoju, žili po svojemu obyčaju, govorili svoim jazykom i po svojemu serdcu, to jest' govorili, kak dumali? Po krajnej mere ja ljublju sii vremena; ljublju na bystrych kryľjach voobraženija letat v ich otdalennuju mračnosť, pod seniju davno istlevšich vjazov iskat bratdnych moich predkov, besedovat s nimi o priključenijach drevnosti, o charaktere slavnogo naroda ruskogo i s nežnostiju celovat ručki u moich prababušek, kotoryje ne moguť nasmotreťsja na svojego počtiteľnogo pravnuka, ne moguť nagovoritsja so mnoju, nadiviťsja mojemu razumu, potomu čto ja, rassuždaja s nimi o starych i novych modach, vsegda otdaju preimuščestvo ich podkapkam i šubejкам perez nunešnimi bonnets à la... i vsemi galloalbionskimi narjadami, blistajuščimi na moskovskih krasavicach v konce os'mogo—nadesjat veka.“ (N. M. Karamzin, *Bednaja Liza. Povesti. Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1970, s. 40—41.)

³⁷ P. S. Orlov, *Russkij sentimentalizm*. Izd. Moskovskogo universiteta, Moskva 1977, s. 269.

³⁸ N. M. Karamzin, *Bednaja Liza. Povesti. Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1970, s. 64.

předmětného světa. I v tomto ohledu je sentimentalismus iniciátorem kronikálních postupů.

Ruská románová kronika se vydatně sytila ze sentimentalistické poetiky, přebírala ideje a témata. Do kronikální struktury přitom vstoupily jen ty prvky, které odpovídaly jednak změněné společenské situaci, jednak literárnímu kontextu.

Sentimentalismus chápaný jako historicky vymezený literární směr, utvářel některé strukturální koordináty, které byly využity v románové kronice. V rámci sentimentalismu se vyvíjel po jistou dobu také žánr idyly (veršované i prozaické).

Ačkoli idyla (z řec. eidyllion – obrázek) jako žánr vznikla původně v Řecku jako kratší báseň pastorální orientace (Theokritos, Bión ve 3. stol. př. n. l.), rozšířila se v modifikované podobě v renesanci, klasicismu a své místo má i v rokoku, sentimentalismu a preromantismu; nově pak ožívá ve spojitosti s novoromantickými tendencemi v druhé polovině 19. století.

Teoreticky se sentimentální idyly pokusil postihnout F. Schiller ve studii *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795): „Jestliže básník staví přírodu proti umění a ideál proti skutečnosti tak, že líčení prvního převažuje a pocit blaha vzniká z téhož panujícího pocitu, nazývám ho elegickým. Také tento druh, jako satira, má dvě třídy. Buď je příroda a ideál předmětem smutku, kdy příroda je popisována jako ztracená a ideál jako nedosažitelný. Nebo je obojí předmětem radosti, kdy je radost prezentována jako skutečná. První dává elegii v užším, druhé idyly v nejširším významu.“³⁹ O tzv. měšťanské idyle najdeme zmínky v korespondenci Goethe–Schiller.⁴⁰

Předchůdcem sentimentální idyly byl švýcarský rokokový básník S. Gessner (1730–1788), který od anakreontských básní přešel k pastýřské poezii a odtud k idylám (*Idyllen*, 1756–1772). Gessner líčí buď pseudoantické idylické scénérie, nebo soudobou situaci podle starého antickeho modelu. Podobně je utvářena idyla ruského básníka a překladatele N. I. Gnědiče (1784–1833). Novoromantickou obnovou jsou například *Královské idyly* (*The Idylls of the King*, 1859–1889) viktoriánského básníka A. Tennysona nebo u nás idyly S. Čecha.

Společným rysem idyly a románové kroniky je způ-

³⁹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: F. Schiller, *Über Kunst und Wirklichkeit*, Reclam, Leipzig 1975, s. 474.

⁴⁰ Goethe–Schiller, *Korespondence*. Odeon, Praha 1975, s. 360 a 361, přel. V. Zamarovský. Goethe tu v odpovědi na Schillerovu zmínku o Heřmanovi a Dorotce píše: „V Heřmanovi a Dorotce jsem, pokud jde o látku, udělal Němcům jednou po vůli, a teď jsou nesmírně spokojeni.“ Nejnovější postřehy o idyle obecně i o idyle dále v textu uváděného S. Gessnera obsahuje švýcarský sborník *Maler und Dichter der Idylle Salomon Gessner* (Herzog August Bibliothek, Zürich 1980).

sob vidění skutečnosti nikoli v dramatických formách, ale v povlovně se měnících vztazích lidí a věcí. Jde především o prostorovou uzavřenost a zobrazení ideálu. Na rozdíl od idyly však románová kronika chápe tento ideál jako minulý a nedosažitelný a v tomto vztahu se stýká, podle Schillerova schématu, s elegií.

Prostorová uzavřenost, která je charakteristická ještě pro většinu idyl Gessnerových, je však později nahrazována náznaky prostorové pulsace: v ní stojí idyla nejbližší strukturním zákonitostem románové kroniky. Například již v Gessnerově „švýcarské idyle“ *Dřevěná noha* (*Das hölzerne Bein*) vstupuje do idylické pastýřské scény válečný mrzák, který bojoval za svobodu země. V idyle N. I. Gnědiče *Rybáři* (*Rybaki*, 1821) proniká okolní svět do idyly v podobě mecenáše umění, bohatého bojara, který měl dokonce přesný prototyp (A. S. Stroganov).

Sentimentalismus tak nepůsobí na utváření kroniky jenom prostřednictvím přísně historicky vymezeného směru, ale skrze stále se proměňující tvar, který představuje specifický způsob vidění světa.

C. PIKARESKNÍ ROMÁN A ROMÁNOVÁ KRONIKA – RUSKÝ GIL BLAS OD V. T. NAREŽNÉHO

Románová kronika je do jisté míry protipólem románového typu, který převládal v evropské próze od 17.–18. století – tzv. pikareskního románu. Pikareskní román vznikl ve Španělsku v 16. století; prvním uváženým dílem je *Život Lazarilla z Tormesu* (*La Vida de Lazarillo de Tormes*, 1554; česky 1898, nový překlad 1953) od neznámého autora. Za ním následuje rozsáhlý román Matea Alemána (1547–asi 1614) *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache* (*Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache*, 1. díl vyšel r. 1599; česky 1964). Podle španělských předloh se psaly romány podobného typu ve Francii. Zde byl nejvýznamnějším autorem pikareskního románu Alain René Lesage (1668–1747), francouzský překladatel románu Matea Alemána (1732), tvůrce *Příběhů Gila Blase ze Santillany* (1715–1735; česky 1848; 1968). Pikareskní román byl populární i v Anglii a v transformované podobě ho využívali mj. D. Defoe a H. Fielding.

Hrdinou tohoto románu byl pícaro (darebák, rošťák, povaleč, šejdíř), cestující po různých městech a vesnicích, prožívající četná dobrodružství a odhalující skrze ně sociální poměry soudobé společnosti, její třídní protiklady, její politiku, hospodářství a kulturu. Román se skládá z řetězce příhod volně spojených postavou pícara, nasycených vyprávěním a vsuvnými novelami. Vypravěčem je sám pícaro, vedlejšími vypravěči je celá

řada lidí, s nimiž se setkává. Například v románu *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache* vypráví pícaro o otci a matce, o okolnostech, v nichž se narodil, o tom, jak odešel z domova, stal se zlodějem a sloužil u kuchaře. Posléze se znovu stává pícarem, dostává se do Itálie, v Římě ho kardinál přijme za páže, vrací se do Španělska, stává se lichvářem, udělá úpadek, umírá mu žena, znovu se žení, vrací se ke své matce, žena mu utíká do Itálie. Nakonec je za krádež odsouzen na galeje a odtud se dostává tak, že zradí své kamarády, kteří připravovali vzpouru.

Román je zaplněn nejen barvitými příhodami, ale také četnými digresemi, obsahujícími z větší části mravní ponaučení. Vypravěč musí nejdříve klesnout na úroveň pícara, aby mohl proniknout celou společností.⁴¹ V toku příběhů se mu dostává příležitosti, aby přestal být pícarem, ale on odmítá; musí jím zůstat jednak z důvodu své nenávisti k společenství, jež ho vyvrhlo, jednak jako nástroj autora, neboť tím by skončilo zajímavé a přitažlivé vyprávění, románový typ by se vyčerpал a proměnil by se v typ jiný. V závěru autor čtenáři sděluje, že pícaro skoncoval se špatnostmi, a ve třetí části chce ukázat jeho dobrý život.⁴²

Podobně je líčen příběh pícara v *Lesageově Gilu Blasovi*. Hrdina jede na studie, upadá do tenat lupičů, odchází od nich, seznamuje se s řadou lidí, provozuje lékařskou praxi, dostává se mezi herce, proniká do šlechtických kruhů, k arcibiskupovi, objevuje se u dvora v Madridu, šťastně se ožení a usazuje se jako statkář dbalý všech ctností: „Již tři léta žiji, milý čtenáři, v příjemném kruhu tak dobrých bytostí. K dovršení mé spokojenosti mě nebesa laskavě obdařila dvěma dětmi, jejichž výchova bude potěchou mých starých dní a za jejichž otce se pokládám se vši důvěrou.“⁴³

Základním rysem pícara je jeho vykořeněnost; nemá domov, bydlí po hospodách, v bytech svých milenek, u svých pánů, ale také v zámčích a na statcích. Vykořeněnost španělského pícara je zdůvodňována stavem tehdejší španělské společnosti, která na přelomu 16. a 17. století byla na vrcholu moci a současně na počátku krize — ideálem se stává bezpracný

⁴¹ „Zlořečen budiž stud, že mě opustil; začínal jsem se smířovat se vším, a co dřív byla rošťárna, to byla teď samozřejmost, protože nikdy nemohou být přáteli hlad a stud... Společí jsem se s fikanými ptáčky, kteří na tom byli jako já a vyznali se v tlačenici. Dělal jsem totéž, co dělali oni...“ (M. A l e m á n, *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*, přeložil Václav Cibula. SNKLHU, Praha 1964, dále: G u z m á n).

O pikareskním románu viz mj. N. B e r k o v s k i j, *Evoluce a formy raného realismu na Západě*. In: *Literární kritiky a studie*. Svoboda, Praha 1966, s. 217 až 366; O. B ě l i č, *Španělský pikareskní román a realismus*. Universita Karlova, Praha 1963.

⁴² „Zde jsem skončil a dal sbohem těmto neštěstím, zúčtoval jsem se svým špatným životem. Ve třetí a poslední části uvidíš, jak jsem pak strávil celý jeho zbytek, jestliže mi to nebesa dovolí dřív, než přijde věčnost, na kterou všichni čekáme“ (G u z m á n, s. 466).

⁴³ A. R. L e s a g e, *Příběhy Gila Blase ze Santillany*. Odeon, Praha 1968, s. 579.

život, šizení, lupičství. „Uklidnění“ francouzského pícara Gila Blase je vysvětlováno jako odraz změněné společenské atmosféry za režimu kardinála Fleuryho (1726–1743). Současně však vidíme, že „uklidněním“ pícara a jeho proměnou v usedlého statkáře končí pikareskní román jako románový typ; jeho možnosti se vyčerpávají. Pokusíme se doložit, že mezi pikareskním románem a kronikou, přes jejich odlišnosti mj. v koncepci literárního časoprostoru, je úzký vztah a že za určitých okolností může pikareskní román přecházet v kroniku. Pikareskní román zde ovšem není a nemůže být pokládán za pramen románové kroniky, spíše za jednu z jejích souvislostí, stejně jako již uvedený *Život protopopa Avvakuma*, který není přímým předchůdcem zkoumaného žánru, ale spíše spolutvůrcem myšlenkové atmosféry a vztahů, z nichž se románová kronika rodila.

Vycházíme z uvedené charakteristiky kronikálního časoprostoru: proud času je silně pociťován, je to proud nepřerývaný a brzděný; prostor se vyznačuje pulsací, návratem k východisku. Pikareskní román je naopak založen na slabém pocitu času; čas se realizuje jen na pozadí sukcesivnosti jednotlivých epizod; pícaro se pohybuje v prostoru, nevrací se programově do východiska, nelze tedy mluvit o prostorové pulsaci. Časoprostorové vztahy pikareskního románu jsou výsledkem určitého vidění světa, které je odlišné od vidění kronikálního.

Čas je zde sice pociťován slaběji než v kronice, ale pociťován je. Upozorňuje se na věk pícara a jeho druhů, někdy se zdůrazňuje i stárnutí jiných románových postav: „Byla to má matka, chtěl jsem ji potěšit a dopřát jí trochu oddechu; vždycky jsem si ji představoval s tváří tak krásnou a svěží, jak jsem ji zanechal, když jsem odcházel, ale teď byla taková, že jsem ji stěží poznal. Našel jsem ji vyhublou, starou, bezzubou, vrásčitou a s velmi změněnými názory. Viděl jsem na ní pustošivou sílu let. Podíval jsem se na svou ženu a řekl jsem si: totéž bude za několik málo dnů z ní.“⁴⁴ Pikareskní čas má však ještě daleko k plné autonomizaci, neboť je stále závislý na sukcesivnosti jednotlivých epizod. Prostor pikareskního románu se však může výrazně modifikovat; pícarův pohyb v prostoru se může zpomalovat, nacházet východiska; začíná se podobat kronikální prostorové pulsaci. Gil Blas jako úspěšný statkář a šťastný otec může být počátkem kroniky, tj. nikoli vyprávěním o dobrodružství, ale popsáním okolí, rodiny, přátel, příbuzných, deskripcí lokality, která se „rozšiřuje“ nebo „zužuje“. Kde tu končí pikareskní román, začíná románová kronika.

Vývoj literárního prostoru od sociálního pohybu pícara ke kronikální pulsaci se může zdát v dějinách románu krokem zpět, ústupem k sociální staticitě. Byl by to však pohled nehistorický. Autor pikareskního typu románu si klade za cíl odhalení společenské struktury a z tohoto hlediska volí vyprávěcí postupy a koncepci časoprostoru. Autor kroniky usiluje

⁴⁴ Guzmán, s. 432.

spíše o postižení stavu reality v určitém časovém úseku. Jeho koncepcce směřuje k srovnávání minulosti a přítomnosti, k portrétům postav a k jejich charakteristice. Nejde tedy o prioritu toho či onoho románového typu, ale o gnoseologické cíle, které si klade.

Rusové převzali pikareskní syžet ze Západu a nechali se inspirovat především francouzskými modely. Přitom však současně navazovali také na své domácí, ruské literární prameny. Vznik pikareskního typu románu je záležitostí historického vývoje společnosti, který je spjat s růstem moci třetího stavu, tj. s přechodem k buržoazní společnosti. Náznaky této situace se začaly v Rusku výrazněji objevovat v 18. století. Západní i ruský pikareskní román je založen na autobiografickém vyprávění hlavního hrdiny. Tato vyprávěcí forma vznikala v Rusku z tzv. azbukovníků a opírá se zároveň o tradiční ruskou „povídku ze života“ (bytovaja povest').⁴⁵ V ucelené podobě se objevila v Čulkovově románu *Sličná kuchařka* (M. Čulkov, *Prigožaja povaricha ili pochoždenija razvratnoj ženščiny*, 1770; vyšel jen první díl).⁴⁶

Jedním ze známých ruských pikareskních románů je mj. dílo Vasilije Trofimoviče Narežného *Rossijskij Žilblaz, ili pochoždenija knjazja Gavrily Simonoviča Čistjakova* (1814).⁴⁷ Jeho struktura nás zajímá právě proto, že se v lecčems blíží románové kronice.

Román V. T. Narežného (1780–1825) se zdánlivě v mnohém neliší od svých evropských protějšků. Materiál čerpá sice z doby Kateřiny II., ale rámec vyprávění je vystavěn podle pikareskního modelu. Ruskost obsahu a významná úloha, kterou Narežnyj přičkl sociálnímu pozorování, působí však na způsob sdělení a na celou vyprávěcí strukturu.

Do domu statkáře Prostakova přichází jednoho večera tulák, který se představí jako kníže Čisfakov.⁴⁸ Posléze začíná vyprávět o svém životě.⁴⁹

⁴⁵ Viz E. Fojtíková, *Russkaja bytovaja povest novogo vremeni*. Universita Karlova, Praha 1975.

⁴⁶ Viz S. Mathauserová, *Ruský zdroj monologické románové formy* (M. D. Čulkov). Rozpravy Československé akademie věd — řada společenských věd — roč. 71, seš. 1. Nakladatelství ČSAV, Praha 1961. Autorka vychází z koncepcce ruských zdrojů románu: „... tam, kde se Čulkov odpoutává od evropských vzorů, dosahuje v kontextu 18. století vysokých a neopakovatelných kvalit. Jeho mistrovství nestoupe s tím, jak se přibližuje k evropským vzorům, ale s tím, jak se od nich odpoutává a navazuje na domácí“ (s. 11). Autorka vidí v autobiografickém vyprávěcím způsobu výraz historické potřeby jedince vyprávět a komentovat svůj život (s. 57). Vyprávěč se u Čulkova stává aktivním samostatným organizátorem vyprávění.

⁴⁷ *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. Gos. izd. chudožestvennoj lit., t. 1, Moskva 1956. Český překlad V. Broučka vyšel v nakladatelství Práce r. 1978.

⁴⁸ „Nesčastije postiglo menja. Ja stradaju golodom i žaždoju, celyje sutki ni odna krocha ne byvala vo rtu mojem; ja derznuil iskat u vas miloserdija i ubežišča na etu noč.“ (V. T. Narežnyj, *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, t. 1, s. 50.)

⁴⁹ „Rodina moja v sele Falakejevke, čto v Kurskoj gubernii. Ona slavná svojim chleborodijem i napolnjaet žitnicy Peterburga i Moskvy; no strannyj v nem nedosta-

Čisťakov žil jako chudý šlechtic, sám pracoval na poli, ale po smrti rodičů nechal majetek zpustnout. Později se oženil a měl syna. Tu vstupuje do Čisťakovova vyprávění příjezd bohatého knížete Světlozarova a později malíře Nikandra, který má vyučovat Prostakovovu dceru Lízu.

Čisťakovovo vyprávění je tak přerušeno současným dějem. Zde je podstatný rozdíl mezi *Ruským Gilem Blasem* a evropskými pikareskními romány. Pikareskní román je autobiografické vyprávění hlavního hrdiny, který již překonal stadium pícarů, dosáhl úspěchu a stojí na vyšší společenské úrovni. Obsahem pikareskního románu je vyprávění, tzn. minulý děj. V románu Narežného se vzájemně prolínají děje dva: minulý a přítomný. Oba vstupují do složitých vztahů. Dvěma dějům odpovídají dvě vyprávěcí roviny (vyprávění hrdinovo a vyprávění autorské). Vyprávění knížete Čisťakova a jeho syna Nikandra je tak na pozadí přítomného děje ještě zvýrazněno. Připomínáme, že podobně je vystavěna Leskovova kronika Soborjane: Tuberozovův deník (zázpisy o minulosti) je zvýrazněn na pozadí přítomného děje.

Čisťakova opustila pod vlivem četby dobrodružných děl žena a záhy mu bylo uneseno dítě. Vydává se jako pícaro do světa. Pikareskní charakter hrdiny autor ještě zdůrazňuje.⁵⁰ Jinde (2. díl) vypráví autor pověst o Velikém mogulovi a fakírech, kteří tajili peníze a předstírali chudobu. Mogul přikázal, aby fakírům dali bohatý oděv a jejich hadry spálili. V popelu bylo nalezeno mnoho zlatých mincí: „Vot inostrannaja povest'. — Iz neje zaključit čitatel', čto chotja knjaz' Gavriilo Simonovič i podlinno pri pervom pojavlenii svojem byl pochož na soveršennogo fakira, no eto otnjud' ne dokazyvajet, čto u nego ne mogli byt' den'gi.“⁵¹ Role Čisťakova jakožto pícarů, tedy cestujícího rošťáka, je však oslabena posuny v koncepci literárního prostoru. Velká část románu (celý I. díl — 20 kapitol) se odehrává v jedné lokalitě, a to v Čisťakovově rodné vesnici Falakejevce. Dobrodružství na cestách (pochoždenija) zabírají tudíž menší část díla, než je obvyklé v evropských pikareskních románech.

Dvanáct kapitol druhého dílu zahrnuje vyprávění malíře Nikandra, Čisťakovova znovuobjeveného syna. Pak opět následuje vyprávění knížete. Tato část díla ukazuje na sepětí vyprávěcí techniky s koncepcí prostoru. Každé lokalitě odpovídá jeden hlavní vyprávěč. Objevuje se Nikandr, odchází vbrzku do města a vypráví o svém životě tamnímu knězi, zatímco Čisťakov se nadále zdržuje u Prostakovových. Pícarův pohyb v prostoru je omezen sférou minulého děje, zatímco přítomný děj se odehrává v ome-

tok, bude tak skazat možno, jest tot, čto tam stoľko knjazej, skoľko v Malorossii dvor'jan, a v Šotlandii — grafov. Odno drugogo stoit" (tamtéž, s. 53).

⁵⁰ „Net, ne ostanus' zdes' boleje. Pojdu, kuda providenije upravit šagi moi. Snosneje stradať meždú ľjudmi, ne znajuščimi tomu pričiny, stradať pod nebom nezakomym, gde ne oščuščal ja nikakich radostej v žizni" (tamtéž, s. 143).

⁵¹ Tamtéž, s. 150.

zených lokalitách. Koncepce prostoru v *Ruském Gilu Blasovi* směřuje ke koncepci prostorové pulsace.

Pro Narežného je charakteristické roštěpení díla, jeho dichotomizace: dvě vyprávěcí roviny, dvě prostorová centra autorského vyprávění, dvě syžetové linie (Čistakova a Nikandra). Jedna část zachovává původní pikareskní pojetí, druhá směřuje k pojetí kronikálnímu.

Dvě syžetové linie ukazují zřetelně na dvě odlišné koncepce. Čistakov a jeho syn Nikandr putují za láskou; jejich putování je divergentní. Nikandrova cesta je cestou k ideálu bez mravního zpronevěření, Čistakov jako pícaro je již mravně zkažen. Čistakovova linie je linií starého pikareskního románu, Nikandrova linie je její kompromitací.

Dvě dějové linie manifestují posuny v charakteru času. Zatímco v tradičním evropském pikareskním románu se časociťuje především jako sukcesivnost epizod, v *Ruském Gilu Blasovi* k tomu přistupuje akcentovaná protikladnost přítomnosti a minulosti. Minulá dějová linie (pikareskní vyprávění) a přítomná linie (autorské vyprávění) jsou srovnávány, stavěny proti sobě, jedna vystupuje na pozadí druhé. Čas je tudíž pocíťován mnohem silněji. Osamostatňuje se od následnosti vyprávěných epizod, stává se autonomním.

V *Ruském Gilu Blasovi* spatřujeme přechodný žánrový útvar, který ukazuje na spojitost mezi pikareskním typem románu a románovou kronikou. Neznamená to ovšem, že pikareskní román byl přímým pramenem románové kroniky, ale uvedené dílo manifestuje nejen protikladnost obou románových typů, ale i jejich blízkost. Posuny v časoprostorových vztazích a vyprávěcích formách se *Ruský Gil Blas* dostává na pokraj kronikální struktury.

D. UTVÁŘENÍ ŽANRU RUSKÉ ROMÁNOVÉ KRONIKY V DÍLE A. S. PUŠKINA A S. T. AKSAKOVA

Historická próza, počínajíc staroruskými letopisy a končíc moderními historickými díly,⁵² inspirovala tvůrce chronologickou posloupností dějů a sledováním časových řad. Vztah mezi novoruskými historiemi a rodičím se žánrem však není nikterak idylický; nejde o prosté přejímání daných impulsů, ale o spor s poetikou těchto historických próz. Také zde se potvrzuje platnost úvahy B. Tomaševského o procesu permanentního rozpadu žánrů, na jejichž troskách vyrůstají žánry nové: „My sami jsme

⁵² V. N. Tatiščev, *Istorija rossijskaja (1768—1784)*; N. M. Karamzin, *Istorija gosudarstva Rossijskogo (1803—1826)*; N. A. Polevoj, *Istorija ruskago naroda (1822—1833)*.

neustále přítomni zrodu nových a rozpadu starých žánrů. Z rozpadu popisné a epické poémy XVIII. století se zrodil nový žánr lyrické nebo romantické (byronovské) poémy na počátku XIX. století. Metody, které bloudí a netvoří systém, mohou získat jako ‚trik‘ novou metodu, která je sjednotí a koncentruje v systém, a tato jednotící metoda se může stát oním hmatatelným příznakem, který založí nový žánr.“⁵³

V Puškinově díle *Istorija sela Gorjuchina* (1830) nacházíme v zárodečné podobě základní prvky nového žánru. Zájem A. S. Puškina o historii je všeobecně znám. Puškinova tvorba je charakteristická žánrovou univerzálností, častým míšením žánrových znaků a rozkládáním starých žánrových schémat. Žánrové novátorství se netýká pouze formálních aspektů tvorby: Puškin velmi často zdůrazňuje, že ruskost obsahu se musí projevit i v ruskosti formy. Ve stati o druhém díle Polevého *Dějiny ruského národa* píše: „Pojmte že i to, čto Rossija nikogda ničego ne imela obščego s ostal'noju Jevropoju, čto istorija jeje trebujet drugoj formuly, kak myslj i formuly vyvedennyje Gizotom iz istorij christianskogo Zapada.“⁵⁴ Důraz na národní svéráz duchovního života Ruska prosazuje Puškin také v díle *Istorija sela Gorjuchina*. Naším cílem není dešifrovat složitou strukturu Puškinova díla a jeho společenského pozadí. Jde nám především o morfologické aspekty, které dominují ve struktuře nového žánru.

Istorija sela Gorjuchina je dílem neukončeným. V takovém případě je velmi obtížné určit žánr, resp. to, k čemu struktura díla směřuje. Vyčítáme z teze, že Puškinovo dílo je zárodečnou strukturou ruské románové kroniky. Nejde o kroniku jakoukoli, tj. nejde o prosté analistické řazení zápisů, ani o „dějiny“ ve smyslu přísně historickém. Dílo má rysy románové kroniky, tj. útvaru, v němž jsou sice chronologicky řazené jevy a události v jakémsi rozsáhlém panoramatu, ale tyto děje jsou koncentrovány na jedno místo s vymezeným počtem protagonistů.

Poprvé se vesnice Gorjuchino objevuje v líčení vypravěčova příjezdu, potom je vložena epizoda o setkání s „pánem v kabátě hráškové barvy“, dále je vyložena technologie psaní tohoto díla a pak se vypravěč znovu vrací do Gorjuchina a zevrubně je popisuje. Centrem díla je určitý stabilní topos, od něhož vybíhají různé odbočky, které se posléze vracejí zpět do výchozího bodu.

Výraznou scénou kronikálního charakteru je návrat vypravěče na rodné panství. Princip návratu, který je určující na úrovni žánrové dominanty, promítá se i do pohybů jednotlivých protagonistů. Puškin detailně zobrazuje scénu návratu a přeprocovává její „anatomii“. Ironizuje

⁵³ B. Tomaševskij, *Teorie literatury*. Praha 1970, s. 155—156.

⁵⁴ A. S. Puškin, *Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach*, t. 7. Izd. AN SSSR, Moskva 1958, s. 144 (dále: Puškin).

scény loučení a opětného shledání, běžné u sentimentalistů, a doprovází je obvyklými emocionálními efekty (dojetí, polibky, pláč, štkání). Jeho ironie je potvrzena jasnými sémantickými signály: „Ja byl tronut do glubiny serdca, uvidja znakomyje i neznakomyje lica — i družeski so vseimi imi celujas': moi potešnyje mal'čiki byli uže mužnikami, a sidevšije nekogda na polu dlja posylok devčonki zamušnimi babami. Mužčiny plakali...“⁵⁵

Nejen princip návratu svědčí o příslušnosti díla k žánru románové kroniky, pro niž je charakteristické pojetí pulsujícího prostoru. Silně je akcentován i proud času. Hrdina si nejdříve všimá břízek, které byly dříve malé a které nyní vyrostly. Dvůr se změnil v nepokosenou louku, všichni lidé se změnil, zestárli. V díle *Istorija sela Gorjuchina* spatřujeme nejen tendenci k chronologickému popisu pseudohistorických událostí; zdůrazňování časového proudu je zřejmé i uvnitř jednotlivých epizod.

Dominující úloha dostředivých pohybů, návratu do jednoho místa a proudu času jako hlavních znaků románové kroniky se realizuje také na nižších úrovních hierarchie struktury slovesného díla. Máme na mysli především model kronikální scénérie, který Puškin ve svém díle vytváří. Nejdříve vypravěč-kronikář určuje geografickou polohu místa, udává počet obyvatel, popisuje krajinu, podnebí a fyziognomii vesničanů. Je zde řeka, močál, březový háj, smrkový les a rybník. Modelovost scénérie je ještě zvýrazněna líčením životního stylu místních obyvatel: „Strana, po imeni stolicy svojej Gorjuchinym nazyvajemaja, zanimajet na zemnom šare boleje 240 desjatin. Číslo žitelej prostirajetsja do 65 duš. K severu graničit ona s derevnjami Dermuchovom i Perkuchovom, kojego obitateli bedny, tošči i malorosly, a gordyje vladel'cy predany voinstvennomu upražneniju zajač'jej ochoty. K jugu reka Sivka otdeljaet jeje ot vladenij Karačevskich vol'nych chlebopašcev, sosedej bespokojnych, izvestnych bujnoj žestokost'ju nraovov. K zapadu oblegajut jeje cvetuščije polja Zachar'jinskije, blagodenstvujuščije pod vlastiju mudrych i prosveščennyh pomeščikov. K vostoku primykajet ona k dikim, neobitajemym mestam, k neprochodimomu bolotu, gde proizrastajet odna kljukva, gde rozdajetsja liš' odnoobraznoje kvakan'je ljagušek i gde sujevernoje predanije predpolagajet byt' obitališču nekojego besa.“⁵⁶ Modelovost scénérie neoslabuje ani všudypřítomnost ironie, která Gorjuchino povyšuje na stát, používajíc obrátů „na zemnom šare“ a „číslo žitelej prostirajetsja do 65 duš“. Fakt, že Puškin vytvořil určitý model kronikální scénérie, který se prosadil v dalším vývoji žánru, potvrzují podobné popisy v dotvořených románových kronikách S. T. Aksakova, N. S. Leskova, M. J. Saltykova-Ščedrina a M. Gorkého.

V Aksakovově díle *Semejnaja chronika* (1856) jsou četné popisy

⁵⁵ Puškin, t. 6, s. 177 (Moskva 1957).

⁵⁶ Puškin, t. 6, s. 185—186 (Moskva 1957).

přírodní scenérie, ale nikoli v oné sevřené, koncizní podobě, jak líčí starou vesnici Puškin: „S sožalenijem vorotilsja s beregov Ika i Demy deduška moj v Buguruslan i v dvacati pjati verstach ot nego kupil zemlju u po-meščicy Grjazevoj po rečke Bol’šoj Buguruslan, bystroj, glubokoj i mnogo-vodnoj. Na sorok verst protjaženija, ot goroda Buguruslan do kazennogo selenija Krasnyj Jar, oba berega jego byli ne zaseleny. Čto za ugod’je, čto za privol’je bylo togda na etich beregach! Voda takaja čistaja, čto daže v omutach, saženi v dve glubinoju, možno bylo videt’ na dne brošennuju mednuju denezku!“⁵⁷ V Leskovově kronice *Starýje gody v sele Plodomasove* (1869) je zachycena plodomasovská scenérie jen útržkovitě: „Eto bol’šoje staroje selo ležalo sredi dremučich lesov, na beregu bystrogoj pritoka Volgi — mnogovodnoj reki Turicy, v mestnosti svežej, zdorovoj, bogatoj i lesami, i lugami, i vodami, i vsem tem, čto voschitilo oči tvorca...“⁵⁸

V kronice *Soborjane* (1870) rozkládá Leskov modelovou scenérii Puškinovu do několika etap. Ve čtvrté kapitole (předchází jsou věnovány líčení hlavních protagonistů kroniky) popisuje Stargorod v podvečer. Pro Leskova je typická snaha zachytit scenérii nikoli staticky, nýbrž v pohybu s charakteristickými zvuky: „Nad Stargorodom letnij večer. Solnce davno selo. Nagornaja storona, gde vozvyšajetsja kupol sobora, ozarjajetsja blednymi bleskami lunny, a tichoje Zareč’je utonulo v teploj mgle. Po plovučemu mostu, sojedinjajuščemu obe storony goroda, izredka pochodjat odinokije figury. Oni idut spešno: noč’ v tichom gorodke rano sobirajet vsech v gnezda svoi i na pepelišča svoi. Prokatila počtovaja telega, zvenja kolokolčikom i perebiraja, kak klaviši, mostoviny, i opjať vse zamerlo. Iz dalekich lesov donositsja blagotvornaja svežeš...“⁵⁹ V dalších etapách popisuje autor vedro v stargorodských ulicích a unylý topos provinčního městečka. Modelovou scenérii Puškinovu Leskov rozkládá a dynamizuje; teprve po složení jednotlivých fragmentů zjišťujeme, že autor používá podobných obrazů.

Také Saltykov-Ščedrin líčí topos vesnice v kronice *Pošechonskaja starina* (1886–1888). Jeho koncepcie přírody je však jiná než Aksakovova a Leskovova a stává se předchůdcem pojetí Gorkého: „Tekučej vody bylo malo. Tol’ko odna reka Perla, da i ta nevažnaja, i ješče dve rečonki: Jula i Voplja. Poslednije jele-jele breli sredi topkich bolot, po mestam obrazuja stojačije bočagi, a po mestam i sovsem propadaja pod gustoj pelenoj vodjanoj zarosli.“⁶⁰ U Saltykova, stejně jako u Leskova a Aksakova, rozplývá se přesný, koncizní topos Puškinovy vesnice, zasa-

⁵⁷ S. T. Aksakov, *Izbrannyje sočinenija*. Gos. izdatelstvo chudožestvennoj literatury, Moskva—Leningrad 1949, s. 5.

⁵⁸ N. S. Leskov, *Sobranije sočinenij*. Gos. izdatelstvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1957, t. III, s. 193.

⁵⁹ Tamtéž, t. IV, s. 23.

⁶⁰ M. J. Saltykov-Ščedrin, *Sobranije sočinenij*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, t. XVII, s. 11.

zené v přírodním rámci, do obecného popisu přírodní scenérie. Výrazněji je ruské městečko líčeno v Gorkého kronice *Gorodok Okurov* (1909). Modelovost okurovské scenérie je tak zřejmá, že lze stěží zjistit, v kterém období se děj odehrává.⁶¹ Zdůrazňovaná modelovost kronikální scenérie není však totožná se šablonovitostí nebo normativností; nepopírá ani realistickou metodu Gorkého. Ukazuje pouze na sílu tradice a na žánrový tlak, který si na tvůrci vynucuje zařazení některých konstantních prvků.

Model kronikální scenérie, který Puškin vytvořil, stává se v průběhu 19. století nezbytnou součástí ruské románové kroniky. Každý umělec však dává do této scenérie své vlastní prvky, své umělecké myšlení. Základní znaky jsou však uchovány: schematizované postupy a modelové scenérie jsou morfologickými signály žánru.

Istorija sela Gorjuchina také naznačuje další rys románové kroniky, a to poetiku změny. Strídání ročních období a cyklů, výměna lidí, jejich rození a umírání manifestují objektivní proud času, který je dominující kategorií žánru. Puškin tento rys pouze naznačuje ve změně gorjuchinského starosty Trifona. V Aksakovově díle *Semejnaja chronika* je kategorie změny již velmi patrná. Po líčení Stěpana Bagrova přichází svatba mladého Bagrova a život mladých novomanželů. *Detskije gody Bagrova-vnuka*, které jsou pokračováním předcházející kroniky, přímo akcentují růst a dospívání mladého Bagrova na straně jedné a odchod lidí jemu blízkých na straně druhé. Podobně Leskov popisuje v kronice *Soborjane* život tří popů. Ščedrinova kronika *Gospoda Golovlevy* vibruje mezi kategoriemi růstu, úpadku a smrti. Kategorie změny je dominantním rysem Gorkého kronik tzv. „okurovského cyklu“.

Puškinovo dílko *Istorija sela Gorjuchina* neobsahuje však pouze dominující prvek kroniky (proud času, pulsující prostor, modelové scenérie a kategorie změny). Je zde také, byť ironicky, vyložena technologie utváření žánru románové kroniky z historické naukové prózy. Vypravěč si nejdříve vybral z historie postavu Rurika, o níž chtěl pojednat veršem; později přešel k próze. Chtěl napsat dějiny města nebo dějiny Ruska, ale nakonec zůstal u vesnice, o níž našel materiál ve starých kalendářích, v letopisu sorjuchinského dáčka a v ústním podání. Pisatel tudíž přechází od témat světových nebo všeruských k okruhům lokálním. Ze srážky tzv. „velké“ historie a všedních příhod jedné vesnice se rodí Puškinova ironie. Proces sestupu z výšin světových dějin do malé vesnice je doprovázen dehistorizací — nauková próza se beletrizuje tím, že postavy ztrácejí svou historickou platnost; proud času odpovídá prostoru vesnice a není spjat s „velkým“ časem světové historie. Do románové kroniky se přijímá jen chronologické líčení událostí a pojetí času

⁶¹ M. Gorkij, *Sobranije sočinenij v 30 tomach*. Gosudarstvennoje izdatelstvo chudožestvennoj literatury, t. 9, Moskva 1950, s. 7—8. Viz J. Burián, *Ke stylistickým a kompozičním zvláštěm „okurovského cyklu“ M. Gorkého*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 10, 1963, s. 111—119.

jako hybatele dějinných struktur. Puškinovo dílko vykládá genezi kroniky z historických prací explicitně: „Stanu li pisať istoriju vsemirnuju — no razve ne suščestvujet uže bessmertnyj trud abbata Milota? Obrašćus' li k istorii otečestvennoj, čto skažu ja posle Tatiščeva, Boltina i Golikova? I mne li rytsja v letopisjach i dobirafsja do sokrovennogo smysla obvetšalogo jazyka, kogda ja ne mog vyučifsja slavjanskim cifram?“⁶²

Istorija sela Gorjuchina je z hlediska zkoumání ruské románové kroniky klíčovým dílem. Svou strukturou se přibližuje budoucím rozlehlým kronikálními stavbám.

* * *

Modelové postupy a prvky kronikální struktury rozpracoval ve svém díle Sergej Timofejevič Aksakov (1791—1859). Nemáme přitom na mysli podobu zralé kroniky, jako je *Semejnaja chronika* (1846, tiskem 1856) nebo *Detskije gody Bagrova-vnuka* (1858), nýbrž souhrny črt o přírodě, o lovu a rybaření, které jsou, podle našeho názoru, předstupněm kronikálního tvaru. Zralá Aksakovova kronika, která je již poměrně složitým útvarem, spíše skrývá tyto postupy a zvláštnosti poetiky, charakteristické pro umělcovy rané črty, v nichž jsou naopak některé ideové principy a tvarové zákonitosti vyjádřeny explicitně, jsou obnaženy.⁶³ Třhnutí ke kronikálním antinomiím (zvláště příroda—civilizace, kultura) je charakteristické již pro Aksakovovo první umělecké dílo *Buran* (1834). Úzké sepětí člověka a přírody prosazuje autor i ve svých zápiscích o přírodě, lovu a rybolovu: „Čuvstvo prirody vroždено nam, ot grubogo dikarja do samogo obrazovannogo čeloveka. Protivojestestvennoje vospitanije, nasil'stvennyje ponjatija, ložnoje napravlenije, ložnaja žizn' — vse eto vmes-te stremitsja zaglušit' moščnyj golos prirody, i často zaglušajet, ili dajet iskažennoje razvitije etomu čuvstvu.“⁶⁴ Aksakov přitom proti venkovské

⁶² Puškin, t. 6, s. 182 (Moskva 1957).

⁶³ Při hodnocení slovesného dědictví S. T. Aksakova se stále setkáváme se značnými rozpaky a zřetelnými rozpory. Ve stati K. Pigareva (vyšla jako úvod knihy: S. T. Aksakov, *Izbrannyye sočinenija*, 1949) je vyjádřena teze, podle níž ve 30. letech došlo ke zlomu v umělcově díle. Tento zlom je vykládán jako zlom ideový, spočívající v Aksakovově odvratu od konzervativních šiškovců, s nimiž svého času udržoval velmi úzké styky. Ideový vývoj se tudíž mechanicky přenáší do umělecké tvorby, ačkoli interakce světového názoru a filozofického kontextu s principy a zákonitostmi uměleckého myšlení je mnohem složitější, nehledě na nikoli jednoduchou strukturu Besedy a Arzamasu, jejichž členové se ideově vyvíjeli velmi rozdílně (viz B. Hollingsworth, *Arzamas: Portrait of a Literary Society*. The Slavonic and East European Review, London, July 1966, s. 306—326). Monistické pojetí Aksakovovy tvorby prosadil poprvé ve svém pojednání z r. 1959 S. Mašinckij (S. T. Aksakov. Znanije, Moskva 1959). Celistvost Aksakovovy tvorby chápeme zde nejen jako souvislosti ideově tematických a morfologických složek, ale promítáme ji také do procesu utváření románové kroniky.

⁶⁴ S. T. Aksakov, *Polnoje sobranije sočinenij*. S.-Peterburg 1886, t. 5, s. 2.

idyle, klidu, tichu a pokoji, proti stále obnovovaným intimním svazkům člověka a přírody staví zkaženost městského života, který plodí pesimismus, skepsi, sebeanalýzu, nedůvěru k sobě samému, nevíru ve vlastní síly: „Derevnja, ne podmoskovnaja, dalekaja derevnja — v nej tol'ko možno čuvstvovat' polnuju, neoskorblennuju ljudmi žizn' prirody. Derevnja, mir, tišina, spokojstvije! Bezyskustvennosť žizni, prostota otnošenij! Tuda bežať ot prazdnosti, pustoty i nedostatka interesov; tuda že bežať ot neugomonnoj, vnešnej dejatel'nosti, meločnych, svojekorystnych chlopot, besplodnych, bespoleznych, choťja i dobrosovestnych myslej, zaboť i popečenij!“⁶⁵

Příroda se tak Aksakovovi jeví jako rezervoár životních sil, jako oáza pro člověka, zadušeného planým teoretizováním a abstrakcemi.

Základním rysem Aksakovových črt je jev, který nazýváme poetikou konkrétního. Spočívá v úctě k faktům, k statistickým údajům, k znalosti reálií a k hluboké odbornosti. Nepřekvapí tudíž, že *Zapiski ob užen'je ryby* (1847) jsou v některých vydáních doplněny zvláštními komentáři, v nichž jsou vysvětlovány základní termíny, názvy živočišných druhů apod. Vydání Aksakovových sebraných spisů z 80. let 19. století je doprovázeno zvláštními statí o putování ryb proti toku, poznámkami *Kratkoje opisanije vidov ryb, upominajemych v Zapiskach ob užen'je ryby* S. T. Aksakova a rozsáhlým poznámkovým aparátem. Úcta k faktu a kult konkrétního jsou rysem jeho poetiky, a to nejen poetiky raných črt. Úcta k detailu je znakem ruské románové kroniky jako žánru.

Poetiku konkrétního lze demonstrovat na vybraných pasážích z knihy *Zapiski ob užen'je ryby* a ze souboru črt *Rasskazy i vospominanija ochotnika o raznych ochotach* (1855). Struktura črt, v nichž Aksakov popisuje rybářské nástroje, je víceméně konstantní: je to definice a popis nástroje, výklad jeho funkce, případně jeho výroby: „Naplavkom nazyvajetsja nebol'saja, obyknovenno kruglaja ili oval'naja paločka, dlinoju i toščinoju v palec, iz legkogo dereva . . . Naplavok imejet dva naznačenija: pervoje, čtoby krjučok s nasadoj plaval v takom rasstojanii ot dna, kakoje nužno rybaku, ili ležal na dne, smotrja po nadobnosti; i vtoroje ješče važnejšeje, čtoby on pokazyval svoim dviženijem vsjakoje prikosnovenije ryby k nasažennomu krjučku . . .“⁶⁶ Při popisu jednotlivých druhů ryb uvádí Aksakov obvykle etymologii jména, popis, zvyky ryby a technologii jejího chytání. Podobně postupuje v knize *Rasskazy i vospominanija ochotnika o raznych ochotach*. V pasáži věnované lovu s jestřábem popisuje nejdříve jestřába jako živočišný druh, potom hovoří o způsobu života, dále se zabývá chytáním a cvičením jestřábů a technologií lovu. Nevyhýbá se přitom odborným termínům a dialektismům; z textu je však vyděluje kurzívou. Někdy uvádí i několik názvů ryb najednou; jde obvykle o nářeční

⁶⁵ Tamtéž, t. 5, s. 3.

⁶⁶ Tamtéž, t. 5, s. 7.

varianty. Snaha zobrazovat věci vysoce konkrétně a manifestovat znalost reálií se také odráží v pojetí uměleckého detailu, který je základem složkou výstavby Aksakovových črt (viz III. D).

Mezi strohé popisy technologie rybaření nebo lovu divoké zvěře vkládá autor také malebná líčení přírody, která jsou spojena s hlavní epickou linií: když líčí chytání tetřevů a koroptví, vrací se ke scénérii zimního svítání. K tomu je nutno poznamenat, že přírodní popisy jsou napojeny na epickou linii, nejsou to pouze lyrické digrese: „Dolgo tjanetsja rassvet i dolgo carstvujet glubokaja tišina. Skučno i dušno sideal v temnom šalaše. Nakonec svet pronikajet v jego skvažiny, i na dvore nastupajet belyj den', kak govoritsja; poslyšitsja karkan'je voron i ščekotan'je sorok... Kak, byvalo, obraduješ'sja golosu živoj tvari! No vot zardelsja jugo-vostok, solnce gotovo vykatifsja iz-za gory; nastupilo vremja prileta teterevov na privadu, kotoroje, vpročem, inogda možet zamedlišja ot raznych pričín. Vdrug prošumel sil'nyj veter... staja teterevov pronelas' nad šalašem i rasselas' okolo nego za derev'jami, a jesli ich net po blizosti (čto byvajet na privadach polevych), to po snegu; daže sadjatsja inogda na šalaš i na šater. Vot samaja interesnaja minuta.“⁶⁷ Uvnitř líčení přírody je tedy morfologický šev, který spojuje popis s vlastní epickou linií, tj. s vyprávěním o odchytu tetřevů a koroptví. Líčení přírody netvoří lyrické vstupy, jejichž zřetězením by vznikla další linie díla (epická a lyrická, jako je tomu např. v Mrtvých duších), nýbrž je včleněno přímo do epické struktury. Užitární popisy lovecké techniky tak získávají poetický rozměr, tj. stávají se povídkami či novelami; jestliže tyto útvary považujeme za jeden celek (jednota tematická a příp. charakterová), jde již o fragment románové kroniky. Vycházejí z koncepce přírody jako pramene přirozenosti, Aksakov využívá přírodní scénérie jako vhodného dějového rámce, tvořícího topos kroniky. Aksakov tak konstruuje prostor svých črt, který je založen na existenci centra, k němuž se dostředivě sbíhají všechny pohyby (viz Puškinův model kronikální scénérie). Kronikální prostorová pulsace, charakterizující ruskou románovou kroniku, vyskytuje se již v Aksakovových raných čtrtách, i když ve srovnání se zralou kronikou v oslabené podobě. Koncentrace děje na jedno místo a nedostatek pohybu v prostoru jsou základními rysy pozdějších kronikálních tvarů.

S pojetím prostoru souvisí pojetí času. Čas raných Aksakovových črt se zdaleka nepodobá literárnímu času románových kronik. Vidíme však, jak se kategorie kronikálního času vytvářela, bojujíc s pojetím času cyklického. Puškin, který kroniku vytváří z historických prací, dochází ke kronikálnímu času snadněji, i když jeho struktura není tak složitá jako ve zralé kronice. Aksakov, který vychází nikoli z historických prací,

⁶⁷ Tamtéž, t. 5, s. 243.

nýbrž z přírodních črt, musí na své cestě ke kronice překonávat dominující kategorii času cyklického. Žánr přírodní črty přímo vyžaduje cyklický čas, orientující se nikoli podle vzájemně na sebe navazujících let, desetiletí a staletí, které spoluvytvářejí dějinný řetězec, ale podle ročních období. Rybolov nebo lov zvěře, o nichž Aksakov pojednává, jsou úkoly, jejichž technologie se mění velmi málo. Z tisíciletých pozorování vytváří člověk soubor schematizovaných postupů, které se mění podle přírodních podmínek. Není důležité, jaký rok se píše, důležité je roční období, klima a počasí. Čas nepostupuje lineárně, nýbrž v kruhu. Toto cyklické pojetí času se objevuje ve všech Aksakovových přírodních črtách. Uvnitř črty *Rasskazy i vospominanija ochotnika o raznych ochotach* je však kapitola s názvem *Prilet diči i nekotorych drugich ptic v orenburgskoj gubernii*. Je to deník, resp. zápisky o přiletu ptáků do orenburské gubernie, zahrnující údobí od roku 1811 do roku 1820, s výjimkou let 1812, 1816 a 1821. Zde se poprvé setkáváme s lineárním pojetím času jako procesu postupného, nikoli cyklického. Zatímco koncepce prostoru je stabilní a vyznačuje se, alespoň v zárodečné podobě, kronikální pulsací (viz konstantní místo děje), o pojetí času se vede úporný boj. Teprve zralé Aksakovovy kroniky definitivně prosadily lineární, postupující čas kronikální.

Boj času cyklického a lineárního je patrný i v dílech jiných literatur. V české literatuře je markantní v kronice bratří Mrštíků *Rok na vsi* (1903–1904). Vnější rámec tvoří cyklický čas (knihy je rozdělena podle jednotlivých měsíců); uvnitř rámcového dělení se realizuje lineární čas, převažující v drobných kapitolách, např. *Boží hod, Šlohačka, Odvod, Jarní slzy, Cikáni* (část *Duben*). Podobný boj s cyklickým časem svádí na mnoha místech své obrovité kronikální fresky *Naši* (1898–1929) J. Holeček.

Rané črty Aksakovovy však nemají další vlastnosti, příznačné pro kategorii kronikálního času. Autor se nesnaží „brzdit“ literární čas a nevyslovuje smutek nad jeho plynutím; uvědomuje si pouze ohrožení starého přírodního světa. Tím, že prchá do jeho lůna, vyhýbá se konfliktům mezi starým a novým a mezi kategoriemi minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Tyto kategorie v jeho črtách ostatně nejsou a ani nemohou být; je to dáno již cyklickým pojetím času, které nedovoluje štěpení temporální osy. Jediné dvě kategorie, které se v raných črtách vyskytují, jsou minulé a jsoucí — svět je rozdělen na to, co bylo, a na to, co je — nemá však zdaleka minulost a přítomnost v kontrastním vymezení. Jsoucí je to, co je popisováno, minulé je prezentováno ve vzpomínkách: „Kak sladko dremalos' pered solnečnym voschodom i potom kak krepko spalos' pod kožanom, ili jergakom, korotkij mech kotorogo serebrilsja utrennej rosoju!...“⁶⁸ Raným Aksakovovým črtám je tedy cizí jak konflikt minulosti, přítomnosti a budoucnosti, tak smutek nad pomíjivostí všeho lidského

⁶⁸ Tamtéž, t. 5, s. 254.

skrže věčný proud času. Idea nevyhnutelnosti smrti a snaha „zpomalit“ tok času a „prodloužit“ biologickou existenci člověka jsou charakteristické pro pozdější stádium vývoje ruské románové kroniky. Přesto však již zde sledujeme vznik kronikálního času, který se rodí v boji s jinou koncepcí.

Rané črty o přírodě jsou předchůdci románové kroniky také v kategorii neobvyklého. V knize *Zapiski od užen'je ryby* má jedna kapitola název *Strannyj slučaj*. V díle *Rassказы i vospominanija ochotnika o raznych ochotach* jsou kapitoly *Strannyje slučai na ochote a Neobyknovennyj slučaj*. Autor často používá slovo jako „neverojatnyj“, „pochožij na vydumku“, „strannyj slučaj“, „slučajnost“, „strannyje proisšestvija“, „volšebstvo“. V jednom příběhu líčí spisovatel, jak se mu na návnadu chytil okoun, na okouna malá štika a ni pak velká štika; jinde hovoří o tom, jak střelil na sluku a zastřelil jiného ptáka, který se právě vznesl; v črtě *Neobyknovennyj slučaj* popisuje, jak střelil na ptáky a téměř zastřelil selské dítě, sedící v koruně stromu.

V knize *Rassказы i vospominanija ochotnika o raznych ochotach* je črta *Neskol'ko slov o sujeverijach i primetach ochotnikov*. V ní líčí spisovatel různé pověry, které lovci vyznávají. Zmiňuje se o tom, že se lovec před akcí nemá potkat se stařeny, s posměváčky, má se vyhnout prázdným vozům, nemá slyšet křik havrana atd. Na samém počátku kapitoly vysvětluje autor explicitně svoje pojetí kategorie neobvyklého: „Izvestnoje delo, čto ochotniki-prostoljudiny — bez isključenija sujeverny, sujeverny gorazdo boleje, čem ves' ostal'nyj narod, i mne kažetsja na trudno najti tomu ob' jasnenije i pričinu: postojannoje, po bol'sej časti ujedinennoje, prisutstvije pri vsech javlenijach, soveršajuščichsja v prirode, tajstvennych, často neob' jasnymych i dlja ljudej obrazovannyh i daže učennyh — nepremenno dolžno raspolagať dušu ochotnika k vere v čudesnoje i sverch' jestestvennoje... Ja uveren, čto ochotniki pervyje načali sozidanije fantastičeskogo mira, suščestvujuščego u vsech narodov.“⁶⁹

Kategorie neobvyklého vyjadřuje plnost a bohatost života a staví se odmítavě k víře v tzv. zdravý rozum. Ten, kdo žije v přírodě a navazuje s ní úzké vztahy, vidí v ní mnoho tajemného a poetického. Nevidět bytí i zdánlivou tajemnost znamená ochudit se o estetické a etické hodnoty. Kategorie neobvyklého a tajemného se hojně vyskytuje ve zralých románových kronikách (viz III. E).

V analyzovaných dílech A. S. Puškina a S. T. Aksakova se již rodí kronikální dominant, tj. specifické pojetí literárního chronotopu (podrobněji viz v I. kapitole). Z členění prostoru se vyvíjí model kronikální scénérie, pro niž je příznačný princip návratu. Z vlastností kronikálního času vyplývá kategorie změny. Z celostného

⁶⁹ Tamtéž, t. 5, s. 275.

pojetí časoprostoru lze také odvodit dílčí kategorie konkrétního a neobvyklého.

V této kapitole, kterou jsme věnovali genealogii ruské románové kroniky, snažili jsme se vystihnout hlavní směry, z nichž se žánr ideově a tvarově napájel. Naším cílem nebylo podat přehled genealogie v úplnosti. Chtěli jsme na několika příkladech demonstrovat genealogický model, který ukazuje v podstatných rysech formování románového typu a jeho zakotvení v ruské slovesnosti.

