

Formy a funkce retrospektivních narativních vsuvek v *Babičce* Boženy Němcové

NONNA KOPYSTJANSKA

O *Babičce* Boženy Němcové máme již množství pojednání, studií a výzkumů, vycházejících z různých badatelských postojů a vědních oborů. Tento referát je skromným pokusem podívat se na architektoniku *Babičky*, tohoto epochálního díla nejen české, ale i světové literatury, z hlediska genologie a poetiky časoprostoru.¹

Babička byla nejčastěji definována jako vesnická povídka, později jako vesnický román. Bereme-li v úvahu topograficky výrazné vylíčení prostoru děje, hlavní postavy, etnografickou, životopisnou a přírodopisnou motiviku, je takové označení přijatelné. Ale nemůžeme se omezit na tento jediný žánrový aspekt. Sama Božena Němcová dala své knize podtitul *Obrazy venkovského života*. Tento upřesňující název je také mostem k dřívější spisovatelčině tvorbě, k jejímu vidění světa a tvůrčímu postoji. A vezmeme-li v úvahu autorský chronotop, najdeme v tomto díle ve funkci žánrového činitele velmi důležité prvky autobiografické, a to nejen co se týče životopisných dat.

Děj románu je vytvořen jako autorská retrospekce, zasazení zážitků z dětství do širšího kontextu vlastního života, psychologických situací a historického dění, společenských jevů a vztahů. Syžetový chronotop se vytváří ze vzpomínek, ale uspořádání syžetu se podřizuje autorskému chronotopu: času a prostoru, kdy Němcová své dílo psala. Autorka žila v nouzi, stihlo ji velké neštěstí – smrt syna. Vybavuje si z paměti (a je to paměť-vděč-

1] Používám termín Michaila Bachtina *chronotop* – „podstatná vzájemná souvislost časových a prostorových vztahů umělecky osvojených v literatuře“ (Bachtin 1975: 234). Používám také řadu dalších termínů (autorský chronotop, sociálně-historický chronotop, syžetový chronotop, chronotop postav), které uvádím ve svých schématech, viz Kopystjanska 1994: 119–135; táž 1993: 184–200; táž 1997: 172–178.

nost, paměť-záštita) obrazy drahé stařenky i svého dětského „já“ – Barunky, která se jednou na Velikonoce rozplakala jen z toho jasu, z té radosti, kterou, jak řekla babičce, *měla v sobě*. V paměti autorka hledala útočiště, záchranu před tím, co se dělo v zemi, v její rodině a v měšťanském prostředí, které bylo vůči ní nepřátelské. Tak mírnila bolest, žal, zármutek, zklamání v lásce a přátelství.

Kromě vyličení vnějšího prostoru, v němž vyrůstá malé děvče, jsou tu dva vnitřní psychologické prostory, které se navzájem prolínají. Jeden – prostor malého děvčete, druhý – prostor hořké zkušenosti ženy, která v celém životě mnoho trpěla, prostor přemýšlení, soustředění se na to, co mělo blahodárný vliv na její psychologické a světonázorové formování a co by chtěla předat lidem. Autorský chronotop se zračí v každém segmentu skladby, v jeho rozličném emocionálním zabarvení. Například v pěkné krajinomalbě. Je to odraz dětské radosti z krásy lesů, hor, květin, čisté vody, větru, vůně trávy, listí, ale je to i nádech stesku po té kráse, který pronásleduje autorku v jejím nuzném životě v každodennosti velkoměsta. Je to celistvé uplatnění autorského chronotopu v tvorbě, s využitím dosavadních životních zkušeností ženy-matky, velmi erudované znalkyně folkloru, etnografie, filozofie, autorky povídek, báchorek, politických a vědeckých článků.

Na první pohled je architektonika *Babičky* průhledná. Máme zarámovanou plochu vzpomínek jednoho významného životního úseku – dětství. Máme děj, který se chronologicky rozvíjí ve společenském prostředí topograficky určitého prostoru venkova (Ratibořicko) a určitého času (počátek 19. století). Motivy hlavního děje je jasně vytyčen syžetový chronotop. A máme retrospektivní narativní vsuvky (vločky, inscenovaná vyprávění, pasáže – můžeme to nazývat různě). Právě ty mění jednoduchou strukturu na velmi složitou, vytvářející nové chronotopy.

Jako hlavní jsem vybrala první, druhé a třetí vypravování babičky; vypravování rýznburského myslivce o Viktorce a konečně společné vypravování rýznburského myslivce a myslivce z hor krkonošských, pana Beyera. Jako narativní vsuvky, které skladbu žánrově obohacují, fungují v *Babičce* ještě legendy, báje, báchorky, balady (balada o devíti křížích dokonce ve dvou variantách),

dopisy, všelijaká krátká povídaní. V tomto příspěvku je však interpretovat nebudu, omezím se jen na pět vyjmenovaných vsuvek větších. Budu hledat odpověď na otázku, jak se díky různým typům vsuvek rozrůstá žánrová plocha románu, jak je jimi pojednána poetika realismu a romantismu, jak se rozšiřuje čas a prostor díla, jak vyniká součinnost různých chronotopů.

Chronotop se vytváří vzájemným působením vsuvky a fabulačního vývoje. Pokaždé tu máme určitý podnět (pohnutka, věc, předmět, osoba), vyvolávající u někoho (děti, hosté, přátelé, komtesa, kněžna) otázku, zájem či prosbu o vysvětlení a vypravování. Prosba se tu a tam může opakovat, aby v pravý čas došlo k řeči. Pohnutkou k prvnímu vypravování babičky je tak stříbrný tolar, který jako dárek od samotného císaře Josefa patří k jejím nejdražším památkám. Pohnutkou k druhému jsou portréty císařů, které babička spatřívá v pokoji kněžny – portrét ruského cara Alexandra, rakouského císaře Josefa a pruského krále Bedřicha, jenž má největší podíl na smrti jejího manžela Jiřího, naverbovaného do pruského vojska. Vypravování působí jako asociativní retrospekce, ale uvnitř je uspořádáno chronologicky. Chronologicky jsou seřazena i první dvě babiččina vyprávění, ačkoliv první je jen epizodou, obrázkem z mládí, a druhé životopisem podaným v souladu s pravidly realismu, zobrazením lidského osudu a života vesnice v těsném vztahu k širšímu společenskému prostředí.

Největší, nejdůkladnější sociálně-historický chronotop se konstituuje právě v tomto druhém vypravování, v monoretrospektivní reprodukci babiččina života. Přitom se svérázně projevují funkce, jež jsou pro chronologickou a asociativní retrospekci tradiční. Dochází k značnému rozšíření prostoru a času, ke zmnožení informací o krajině a době konce 18. a začátku 19. století (Rakousko, Prusko, války) a k podstatnému doplnění chronotopu postav.

V třetím babiččině vyprávění, ačkoliv se jeho děj odehrává dříve než děj vyprávění druhého, je chronologie s inverzí zachována a doplňuje zobrazení sociálně-historického času. Ke slovu se zde dostává paralelismus osudu. Babička v mládí prožila stejné utrpení, jaké nyní tíží Kristlu. Uběhlo mnoho let, ale tragédie mladých, kteří musejí na čtrnáct let, ne-li na celý život na vojnu, se opakuje.

Babička říká: „Vidíš, že vím, milá holka, co je radost, i co je žalost, že vím, co je mladost i nerozum“ (Němcová 1999: 177). Cítí spolu se všemi matkami, děvčaty těžké mračno bolesti, které dusí všechny – jde o cit mateřství v širokém smyslu toho slova.

Funkcí vsuvek je dále posilování individualizace a typizace postav. Každá osoba z pásma postav zobrazených v ději, v syžetovém chronotopu je velmi výrazně a realisticky naznačena, její charakter se zrcadlí v zevnějšku, oděvu, řeči, každá má zvláštní rysy. Vsuvky počet dějových postav rozšiřují. V prvním vyprávění takto přibývá sousedka tkadlena, budoucí tchyně, která Madlenu naučila dělat vlněné houně, a císař, s nímž ženy svedl dohromady chronotop cesty. V druhém vyprávění – Jiří, Madlenin ženich a později manžel, její matka a otec. Ve vyprávění o Viktorce jsou to otec, sestra, kamarádka, Viktorčin ženich, kovářka a černý myslivec. Pojetí postav v syžetovém ději nesou stopy klasicistické tradice, postavy jsou v průběhu děje neměnné, vystupují v jednom časoprostoru. Ve vsuvkách se díky retrospekci (i retrospekci v retrospekci) stává jednorozměrný obraz mnohotvárným. Babičku poznáváme nejen jako ženu v letech, ale i jako Madlenu – děvče, mladou ženu, pak vdovu, jako matku, která vychovávala děti podle své víry a ve své řeči. Babička v chronologické návaznosti dynamicky rozplétá nit svého života v souvislosti s historickými událostmi. V jejím životě bylo neštěstí, bída, těžké zranění a smrt manžela, ale i láska, krása, přátelé, hodní rodiče, radost ze života v přírodě a v práci, pomoc dobrých lidí – a protože měla čistou duši a dobré srdce, mohla i sama mnohým pomoci.

Prostřednictvím vsuvek tak narůstá hloubka zobrazení vnitřního života člověka. Protože struktura vsuvek není epická, ale fragmentárně lyrická, má autorka možnost volně vybírat i skládat fakta, nejsuggestivnější fragmenty. V tom, co její postava říká a jak to zní, se vynořují její nejhlavnější rysy. Babička mluví o svém životě, o jeho nejtěžších chvílích s velkou lidskou důstojností. Charakterizuje se tak nejen vypravěč, ale také jeho posluchači. Všechno dobré, co Němcová říká o kněžně, souvisí s tím, jak kněžna naslouchala babičce a tak našla odpověď na otázku, v čem je pravé štěstí, kde má člověk hledat radost ze života i jak si zachovat

důstojnost v tísní. Opakovaná kněžnina slova o stařence („šťastná to žena“), jimiž se dílo končí, jsou emblematická. Jsou filozofickým, psychologickým a estetickým klíčem, jímž se román dotváří.

Viktorka má z hlediska poetiky románu dvě dimenze: je hrdinkou myslivcovy povídky i postavou děje. Je především nositelkou estetické funkce, spočívající v obohacení díla o romantickou poetiku, a má též morální a didaktickou funkci v kladném zobrazení českého venkova.

V realistických obrazech každodenního vesnického života je tento romantický živel cizí, a přece pro kompozici skladby a v prostoru emocí velmi důležitý. Viktorka se na stránkách knihy zjevuje už jako pomatená. „Viktorka bývala vždy bledá, oči jí svítily jako dva uhly, černé vlasy měla vždy rozčuchány, nikdy neměla pěkné šaty a nikdy nepromluvila. U paty lesu byl veliký dub, tam stávala Viktorka celé hodiny, upřeně dívajíc se dolů k splavu. Za soumraku sešla až k samému splavu, sedla na omšěný pařez, dívala se do vody a zpívala až dlouho, dlouho do noci“ (Němcová 1999: 24–25). Nesouvislá Viktorčina píseň, která smutně zaznívá od splavu, patří k leitmotivům vnitřního prostoru každé kladné postavy díla. Dokonce i komtesa, když kreslí údolíčko, umístí do obrazu též Viktorku. K Viktorčině portrétu patří květiny, stromy, mech a větvičky. V tradici, kterou vytvořilo české obrození (Macura 1983: 23–34), zde Němcová široce užívá květomluvy. Když Viktorka na jaře vysoko v horách najde první petrklíč, dá jej Barunce, nosí léčivé rostliny a květiny babičce; při sestřině svatbě přinese v klíně květiny a rozhodí je po dvoře; když otec nemůže skonat, položí mu do ruky petrklíč a on pokojně odejde ze života.

Němcová náleží k málomluvným spisovatelům, u nichž se každé slovo svým významem otvírá na různé strany, každý detail je objemný a sugestivní a přispívá ve funkci emocionálního a smyslového kódu k vytvoření nadtextu.² Ačkoli, jak to ukázal

2] Termín *nadtext* používám ve smyslu subjektivní interpretace signálů-kódů pisatele recipientem (Kopystjanska 2001: 48–54).

Jan Mukařovský, „tajemství slohu Němcové vidíme v množství a mnohotvárnosti detailů, na které spisovatelka děj rozkládá“ (Mukařovský 1982: 686), realistické i romantické pasáže *Babičky* jsou velmi stručné, bez zdlouhavých popisů nebo vysvětlování.

Při myslivcově vyprávění se výchozí situace nemění, vše se děje mezi vyprávěčem a vděčnými posluchači. A přece se zdá, že tentokrát chce autorka nastolit zvláštní atmosféru čekání na vyprávění: „Poté, co si přichystal dýmku, pustil myslivec první obláček dýmu vzhůru ke stropu, položil nohy křížem, podepřel se pohodlně o židli a začal vypravovat o Viktorce“ (Němcová 1999: 65). To, co následuje, není obyčejné vypravování. Je to dokonalá romantická novela (baladická novela) s uvedením nových postav, včleněním dialogu, umocněním lyrického vyznění textu s romantickou antitezí. Nezkalený, čistý život Viktorky – mračno nepokoje a pronásledování černého myslivce, jeho uhrančivé oči („a ty černé obočí, které nad nimi jako havraní křídla roztaženy byly a uprostřed se stýkaly“ – Němcová 1999: 67). Už zde se zjevují všechny atributy romantického portrétu. Následuje moment zranění na poli a s ním prudká změna – oči myslivce jako sluníčko. V romantických baladických skladbách je vždy uplatněn dramatický princip, volba nejdramatičtějších momentů, scén, soustředěné líčení dramatických událostí, fragmentárnost plnicí důležitou roli kontrastu, tajemna, přírodní kulisy neobyčejné a ponuré krásy. Viktorka se zjevuje na vysoké stráni, hyne v bouři při hromobití. To vše je zesílené, obsahuje nějaké větší estetické sugestivní znění a je obestřeno plným tajemstvím, a právě proto odkrývá pro recipienta možnost do-myslit a do-tvořit. Bez narážky na určitou odpověď zůstává otázka, kdo a jak ublížil Viktorce, zavinil její neštěstí. Mohl to být sám černý myslivec (nikdo nezná jeho jméno, pochází neznámo odkud, prý z nějaké velmi bohaté rodiny, a je možné, že právě ona zavinila jeho i Viktorčino neštěstí), mohlo to být i to, co sám říkal Viktorce o svém nešťastném osudu, který ho všude pronásleduje, který mu nedovolí prožívat štěstí... Vše je tu ponecháno volné interpretaci. Ani nevíme, zdali Viktorka hodila své dítě do vody živé, nebo už mrtvé. Tajemství je tu více než obvykle, a proto je i působivost

obrazu větší, přímo symbolická. Když vezmeme v úvahu baladickou povídku o Viktorce jako celek, můžeme směle říci, že patří k vrcholům evropského romantismu.

Tragédie svedeného (nejčastěji cizincem), čistého a hezkého děvčete je mnohokrát zpracována v různých literaturách a v různých žánrech, především v baladách. Básníci soucitně představovali osud ženy dohnané k bláznovství, k vraždě dítěte nebo sebevraždě, uvězněné jako Markétka v Goethově Faustovi, odsouzené na strašnou smrt bezcitnými soudci a obecným míněním.

Němcová vnáší do světové literatury nový obraz takové nešťastnice a nový aspekt motivu. Její Viktorka se liší tím, že ne jiní, ale ona sama si zvolila osud vyhnance, naložila na sebe sama svůj kříž. Má svůj vnitřní prostor, kam nepouští nikoho, a to otvírá zase možnost do-mýšlení, do-tváření nadtextu při vnímání díla. To nejdůležitější, co v populárním motivu Němcová mění, je však vztah rodné vesnice k Viktorce.

V ukrajinské literatuře obraz „pokrytky“ (tak označovali neprovdanou matku) zaujímá zvláštní místo především díky tvorbě Tarase Ševčenka. Jeho lyrickoepická poema *Katerina* je dílem vysoké tragiky, zklamané důvěry, hrubě pošlapané lásky, zničené radosti mateřství. Tragédie Ševčenkovy hrdinky je tím větší, že jí nikdo nepodá pomocnou ruku, nikdo se na ni soucitně nepodívá, všichni ji odsuzují, ubližují jí, otec i matka sklíčení veřejným míněním a studem rozhodují, že dcera, která je zhanobila, musí pryč.

Situace Viktorky je úplně jiná. Když se doma dozvěděli, že šla za černým myslivcem, nikdo ji neodsuzoval, ani otec, ani ženich, ani kovářka, která věděla víc než ostatní. Jí vinu nedávali. Otec ji jel hledat, a když mu radili, aby věc hlásil na úřadě, řekl, že nechce, aby Viktorku přivedli šupem jako poběhlici a prstem si na ni ukazovali, že tu hanbu jí neudělá. Když se vrátila bláznivá, zpustošená a zničená, nikdo jí neubližoval a nevyháněl, naopak prosili, aby zůstala v rodině, každý ji litoval. Všechny zmínky o Viktorce jsou soucitné. Když po ní zůstávaly na sněhu krvavé stopy, děti volaly, aby šla s nimi do stavení, kde dostane bačkory.

Paní myslivcová o ní mluvila jako o nešťastném stvoření a byla by ráda, kdyby jí mohla dát teplé jídlo. A babička o Viktorce říkala: „Ubohé dítě.“ V tom není nic nahodilého, je to součást spisovatelčina celistvého pojetí venkovských lidí dobrého srdce, jejího velkého vkladu do vývoje české kultury.

Zvláštní je, že autorka velmi důkladně charakterizuje kladné postavy a jen se zmiňuje o postavách záporných, včetně chování vojáků-cizinců, o podlostech či ničemnostech referuje suše a stručně.

Mezi těmito jedinečnými chronotopy postav vyvstává zobecněná představa hodného a moudrého venkovana, otce rodiny (otec Madleny, otec Viktorky), a především děvčete, ženy. Babička je centrální představitelkou (ale ne jedinou) typu české ženy. Typ vzniká opakováním některých povahových rysů (ani chvilku nezahálí, i když poslouchá vyprávění, bere do ruky vřetenou, je upřímná, věrná v lásce, dobrosrdečná). „Kristla, dcera z hospody u mlýna, děvče jako karafiát, čerstvá, čiperná jako veverka, veselá jako skřivánek; babička [...] říkala jí smíšek“ (Němcová 1999: 33). Viktorka, „děvče jako malina [...], svižná jako srna, pracovitá jako včelka“ (Němcová 1999: 66). Paní myslivcovou a paní mlynářovou kreslí autorka jako dobré hospodyně a pečlivé matky. Tím se také vytváří kód pro kladnou recepci české venkovanky a rodinného života.

Na začátku románu autorka představuje postavy zobrazené v syžetovém chronotopu. Jsou mezi nimi dva myslivci, které srovnává a ukazuje, čím se od sebe odlišují. „Pan Beyer byl člověk vysoký, suchý, sval jen a kost. Měl vysmáhlý dlouhý obličej, veliké jasné oko, prohnutý podlouhlý nos, kaštanové vlasy a velikánské kníry, které si hladil dolů. Rýznburský pan myslivec byl zavalitý, červený v tváři, měl malé knírky a byl vždy hezky učesan [...] Rýznburský šel vždy pohodlným krokem, pan Beyer jako by přes propasti kráčel“ (Němcová 1999: 35). Myslivci se liší i tím, že mají různé životní podmínky, jsou různě determinováni prostředím i tím, jak je spisovatelka umístila do děje románu.

Rýznburský myslivec je v něm přítomen stále, jeho jemnost a ohleduplnost charakterizuje soucitný vztah k Viktorce. Ten

se projeví i v tom, že on a jeho žena pochovali Viktorku s láskou a úctou k jejímu utrpení, dali jí do rakve to, co měla ráda, chvoj na víko, zelený mech pod hlavu, na čelo věnec z květin – slziček, na hrob jí myslivec zasadil jedli: „Ta je v zimě v létě zelená, a ona je měla ráda“ (Němcová 1999: 248).

Myslivec Beyer je epizodickou postavou. Jednou do roka přichází z hor, do děje zasahuje velice málo. A přece jsou jeho osoba a jeho vypravování velmi důležité, byť ne tolik pro fabulační, syžetové, sociálně-historické, ale pro problémové, filozofické a tím i žánrové rozšíření skladby.

Když jeden i druhý myslivec figurují jako vypravěči, a dokonce když spolu vystupují v harmonickém duetu, jasně vyvstává ne to, co je odlišuje, ale co mají společného. V čemsi, co se týká ducha, jsou si velmi podobní. Příslušný duet podává autorka jako rozjímání o odpovědnosti před životem a smrtí. Není to retrospektiva závažná událostmi, ale spíše duševními stavy a prožitky. Je to jako zpověď srdce. Pasáž se od předchozích retrospektivních vypravování odlišuje tím, že hlavní není sama událost, ale psychologická a intelektuální reakce na ni.

Zvláštnost slohu Němcové *Babičky* přesvědčivě charakterizoval Jan Mukařovský: „...při četbě *Babičky* nevidíme scény před sebou jako obrazy nebo skulptury, nýbrž *jsme v nich*. Obklopují a zalévají nás ze všech stran a útočí současně na všechny naše smysly. Vnímáme nejen to, co nám spisovatelka naznačuje slovem, nýbrž děj úplný, v celé jeho šíři. Nejlépe dal by se naznačit tento dojem slovem: *dějové ovzduší*“ (Mukařovský 1982: 686). To, co postřehl Jan Mukařovský, lze rozšířit na zobrazení duševního stavu postav a celé atmosféry, jíž tentokrát vládne nikoliv dějové, nýbrž etické ovzduší, ovzduší myslí a citu. Do něho se noří vypravěči, posluchači (včetně dětí) a také čtenář.

Ve vnějším prostoru se neděje pranic mimořádného: myslivec a lesník dělají svou obyčejnou práci. Jeden přikázal porazit stromy a šel na kácení dohlížet, druhý šel na lov. A najednou se moment obyčejné práce stává příčinou duševního otřesu. Němcová naprosto geniálně a přitom přirozeně slučuje rovinu všedního života s extrémním okamžikem.

Každý z obou myslivců mluví o svém zážitku. Rýznburský o tom, s jakým těžkým srdcem a pocitem viny se díval na pěknou břízu, slyšel prosbu jejích ratolestí, jimiž se mu k nohám skláněla, aby ji neporáželi – nemohl však zabránit tomu, co od něj žádalo jeho povolání. Zůstal mu pocit, jako by spáchal vraždu.

Druhý myslivec, pan Beyer, když měl zastřelit pěknou srnu a bylo mu jí líto, trhnul rukou a poranil ji. Tím ovšem porušil morálku mysliveckého kodexu, vyžadujícího střelit zvíře tak, aby netrpělo. Nemohl se zbavit bolestného pohledu poraněné srny. A vícekrát nemohl na srnu střílet.

Jak vystihl Jan Mukařovský, Němcová současnost rozkládá v posloupnost a touž metodou dovede shrnout v jediný celek – téměř v jediný děj – události časově odlehlé. V retrospektivní vsuvce vidíme, že to, o čem myslivci vyprávěli, se každému z nich stalo nezávisle na různých místech a v různém čase. Reakce na děj je spojuje, dva různé chronotopy splývají v jeden chronotop reflexe. Stmelení je tak dokonalé, že vůbec nepozorujeme přechod od vyprávění jednoho myslivce k druhému. „Jednotlivé detaily samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerujíc mu i věci, které přímo řečeny nebyly“ (Mukařovský 1982: 686).

Tak Němcová vtahuje čtenáře do rozjímání o pocitu viny a odpovědnosti za život, za smrt, za krásu. Je si vědoma toho, že většina lidí se o tuto odpovědnost nikterak nezajímá, dělají prostě to, co od nich požaduje zaměstnání a život ve společnosti, a ukazuje nám ty, kdo si hluboce uvědomují, že svým jednáním někdy přinášejí smrt a ničí krásu.

V pasáži s myslivci projevuje Němcová tvůrčí odvahu také tím, že k povídání pana Beyera asociativně, jako vsuvku ve vsuvce, připojuje novelu vztahující se ne už k přírodě, ale k lidskému společenství a k osudu vězně. V tomto příběhu člověka, kterého neměl nikdo rád, který u nikoho nenacházel soucit, je obsažena vysoká tragika. Pan Beyer byl první, kdo mu chtěl pomoci a pomohl mu. Bylo to sice pozdě pro život, ale odsouzení to dovolilo alespoň klidné přijetí smrti. Ve zповědích myslivců a postavy vězně z této „vsunuté“ novely pokaždé figuruje určitý zvláštní, divoký

přírodní prostor, kam se člověk uchyluje, když je mu těžko a když hledá to, co ve společnosti postrádá, právě v přírodě.

Každá vsuvka v *Babičce* představuje jiný žánrový podtyp nebo modifikaci. Má svůj tón, svou melodiku, své barvy a osvětlení, má svou – větší než v syžetovém chronotopu – citovou a smyslovou intenzifikaci. Pro každého vypravěče a každého posluchače vytvořila autorka jiný typ vyprávění, ani dva nejsou identické, ale všechny se vzájemně ve svých funkcích doplňují, spolu utvářejí auru soucitu, úcty a porozumění. To, že reflexivní uvažování myslivců nalézáme v poslední vsuvce, vytvořilo kód pro to, abychom se k přečtení díla znovu vrátili ne už se zřetelem k ději, ale k jeho filozofii života.

Božena Němcová odhaluje v řadě postav románu (babička, otec Madleny, otec Viktorky, myslivci a jiní) kromě vnějších rysů a děje, do něhož jsou zapojeni, také duševní hloubky. Tuto vyšší moudrost vyslovuje prostými slovy, které nabývají hlubokého, morálně filozofického smyslu. Důležitost retrospektivních složek se tak projevuje i v této rovině díla.

Literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič

1975 Formy vřemenu i chronotopa v romaně, in M. M. B.: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* (Moskva: Chudožestvennaja Literatura)

MACURA, Vladimír

1983 *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ* (Praha: Československý spisovatel)

MUKAŘOVSKÝ Jan

1982 Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové, in J. M.: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), s. 683–693

NĚMCOVÁ, Božena

1999 *Babička. Obrazy venkovského života* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

KOPYSTJANSKA, Nonna

1993 Chudožnij čas jak kategorija porivnjalnoj poetiki, in *Slovjaňski literatury (XI. Mižnarodnyj zjzd slavistiv)*, ed. H. D. Vernes (Kyjev: Instytut literatury im. T. H. Ševčenka), s. 184–200

- 1994 Chronotop kak aspekt izučeniya žanrovoy sistemy romantizma, *Zagadniena rodzajów literackich*, č. 1–2, s. 119–135
- 1997 Aspekty funkcionuvanna prostoru, prostorovoji dětali v chudoznomu tvori, in *Moloda nacija* (Kyjev: Smoloskyp), s. 173–178
- 2001 Tekst, pidtekst, nadtekst, kontekst jak problema porivňalnogo literaturoznavstva, in *Biblija i kultura* (Černivci: Ruta), s. 48–51

Prof. PhDr. Nonna Kopystjanska, DrSc., Lvivskij Nacionalnij Universitet imeni Ivana Franka