

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**BELETRISTICKÉ ZTVÁRNĚNÍ ZLOČINU V ČESKÉ
KULTUŘE 90. LET 19. STOLETÍ**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.

Autor práce: Bc. Miroslava Chadtová

Studijní obor: Učitelství pro střední školy (Český jazyk a literatura,
Anglický jazyk)

Ročník: 2.

2020

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponenta práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním výsledků své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 2. května 2020

.....

Miroslava Chadtová

Na tomto místě bych chtěla poděkovat panu prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, DSc., za vstřícnost, trpělivost a cenné rady, které mi poskytoval po celou dobu tvorby této diplomové práce.

Děkuji také za podporu své rodině a kolegům.

ANOTACE

Cílem této diplomové práce je zmapovat různé způsoby beletristického zpracování motivu zločinu. K tomu si práce stanoví korpus vybraných kanonických děl, na kterých charakterizuje základní žánrovou diferenciaci literární tematiky zločinu. Na tento obecný diachronní přehled naváže synchronní výzkum výskytu motivu zločinu v rámci české literární produkce 90. let 19. století. Konkrétní znaky literatury o zločinu poté práce představí na příkladu české prozaické tvorby vybraného období, a to na románu Karla Václava Rase *Kalibův zločin*. Nejprve vylicí způsob kritického přijetí tohoto textu jak dobovou, tak posteriorní literární kritikou a prozkoumá četnost jeho vydání. Následně práce přistoupí ke komparační analýze *Kalibova zločinu* s dalším dobově významným románovým zpodobněním zločinu – *Zločinem a trestem* Fjodora Michajloviče Dostojevského. Na základě tohoto srovnání vycházejícího z vybraných naratologických příruček pak práce prezentuje strukturní i naratologickou různorodost literárního ztvárnění zločinu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Literární realismus; psychologický román; literární ztvárnění zločinu; Karel Václav Rais; Fjodor Michajlovič Dostojevskij; Kalibův zločin; Zločin a trest.

ANNOTATION

The aim of the Diploma thesis is to examine diverse modes of fictional depiction of crime. The thesis demonstrates the basic genre differentiation of this specific theme using the suggested corpus of selected canonical literary works. This diachronic overview is accompanied by the synchronic research which focuses on the occurrence of crime in the context of Czech literary production of the 1890s. In the second part of the thesis, the particular features of crime-based literature are presented on the example of Czech novel which was published during this selected period – *Kalibův zločin* by Karel Václav Rais. In this section, both period and recent critical reception of *Kalibův zločin* is discussed and its publication frequency presented. The subsequent part of the thesis deals with comparative analysis of *Kalibův zločin* and *Crime and Punishment* by Fjodor Michajlovič Dostojevskij which is based on selected narratology reference books. Based on this narrative comparison, the thesis exposes structural and narrative diversity concerning literary portrayal of crime.

KEY WORDS

Literary realism; psychological novel; literary depiction of crime; Karel Václav Rais; Fjodor Michajlovič Dostojevskij; *Kalibův zločin*; *Crime and Punishment*.

OBSAH

ÚVOD	7
Zločin v dějinách světové literatury	8
Zločin v české literatuře v letech 1890–1900	13
Literatura zločinu a žánrové krajiny	22
1 RECEPCE ROMÁNU <i>KALIBŮV ZLOČIN</i>	23
1.1 Přehled vydání <i>Kalibova zločinu</i>	23
1.2 Dobové hodnocení	27
1.3 Posteriorní recepce	30
1.4 <i>Kalibův zločin</i> versus <i>Zločin trest</i> v české kultuře.....	37
2 SROVNÁVACÍ ANALÝZA: <i>KALIBŮV ZLOČIN</i> VERSUS <i>ZLOČIN A TREST</i>	39
2.1 Výchozí bod analýzy: motiv zločinu.....	41
2.2 První zkoumaný úsek: úvodní scény.....	43
2.2.1 Kategorie prostoru	44
2.2.2 Kategorie postav	49
2.2.3 Kategorie vypravěče	60
2.3 Druhý zkoumaný úsek: mezi body zlomu.....	64
2.3.1 Kategorie prostoru a kategorie vypravěče	64
2.3.2 Kategorie postav	68
2.4 Třetí zkoumaný úsek: závěr	81
2.4.1 Kategorie prostoru a kategorie vypravěče	81
2.4.2 Kategorie postav	88
ZÁVĚR	99
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	105
SEZNAM PŘÍLOH.....	107

ÚVOD

Motivy zločinu, viny a trestu zaujímaly v literární tradici významné postavení už od samých počátků písemnictví. Svědčí o tom nemalé množství pramenů i diachronních přehledů, které poukazují na zločin jako na jeden ze stabilních a konstitutivních prvků literární produkce. V různých dobách a způsobech existence literatury se postupně proměňovaly nejen jeho funkce, ale i žánrové formy a cílové skupiny čtenářů. Množina publikací, které tyto motivy spojují, je tedy velmi rozsáhlá, závislá především na dobovém kontextu jejich vzniku a různých narativních postupech, s jejichž pomocí autoři ozvlášťovali a aktualizovali syžetovou formu literatury zločinu. Podstatou této diplomové práce není poskytnout podrobný průzkum této mimořádně široké a různorodé množiny. Cílem je upozornit na konkrétní díla, která byla pro vývoj motivu zločinu v literatuře klíčová, a posléze na konkrétních příkladech ukázat, jak se pojetí této látky lišilo v poetice různých autorů, a to pouze v jednom časovém zlomku a v rámci jediného žánru.

Práci lze na základě zmíněných úkolů rozdělit do třech celků. První z nich, část úvodní, pojedná o historii literatury zločinu ze dvou pohledů: diachronního a synchronního. V diachronním přehledu práce shrne a vyjmenuje nejdůležitější literární díla od nejstarších forem do konce 19. století, která výrazným způsobem aktualizovala motiv zločinu. Tento soubor nám poté poslouží jako základní kanonický korpus textů a ilustruje tak cestu zločinu a trestu napříč různými žánry i druhy literatury. Následně přejdeme k výzkumu synchronnímu, ve kterém budeme věnovat pozornost tomu, jaké knihy s tematikou zločinu vycházely v Čechách v průběhu 90. let 19. století (mezi léty 1890–1900). Na základě získaných informací pak definujeme, v jakém žánrovém rozpětí se tehdy u nás literární zločin pohyboval. Dá se předpokládat, že nenarazíme pouze na ryze české texty, ale i na řadu překladů děl zahraničních. Po charakteristice beletristického zpracování zločinu v Čechách konce 19. století se poté zaměříme na jedno z jeho konkrétních odvětví, totiž na krásnou prózu, ve které dominuje estetická funkce. Toto zaměření se uplatní ve druhé části práce, která se bude blíže zabývat průzkumem čtenářské a kritické recepce *Kalibova zločinu* Karla Václava Raise. Třetí část pak naváže komparativní analýzou tohoto Raisova románu s dílem *Zločin a trest* Fjodora Michajloviče Dostojevského. Na ní ilustrujeme rozličné tendence v poetikách próz 19. století zaměřených na motiv zločinu a trestu.

Zločin v dějinách světové literatury

V klasické světové literatuře se dle Elisabeth Frenzelové¹ motiv zločinu často spojoval s tématy pokrevní msty, vraždy a spravedlivé odplaty. Nejstarší zmínky o literárním ztvárnění zločinu spojeného s krevní mstou vedou až ke dramatům starověkého Řecka a Říma. Sérií odvetných vražd prodchl Aischylos svou tragédií *Oresteia* (458 př. n. l.), Sofoklův *Král Oidipus* (429 př. n. l.) zpodobnil zločin ve formě vraždy z nevědomosti, Euripidovo drama *Kresphontes* (424 př. n. l.) svým námětem zase předjalo Shakespearova *Hamleta*: vypráví příběh o mstě nevlastního syna na otčímovi, který zabil jeho otce a bratry, oženil se s matkou a převzal vládu. Neúprosný tlak okolností a zrada vlastního manžela vedou Euripidovu *Medeu* (431 př. n. l.) ve stejnojmenné tragédii k mnohonásobné vraždě. Podobným způsobem bychom mohli vyjmenovat celou řadu dalších zástupců, kteří svou dramatickou tvorbou položili základní kameny motivu zločinu v literatuře. Problematikou látky starověkých tragédií se zabývala i Aristotelova *Poetika*, ve které autor definoval optimální látku pro tragédii z hlediska strach a soucit budícího efektu.² Z jeho pojednání vyplývá, že se linie motivu pomsty, otcovraždy a podobně vinula literárním děním již od dob antiky, která do jejich rámce navíc včlenila i starou tradici mytologickou. Tuto tendenci bychom mohli identifikovat například s romantikou nebo existencialismem. Klíčovým poselstvím Aristotelova textu pro nás však zůstává, že nabízí odpověď na otázku, zda je mimořádná pozice motivů zločinu v literatuře dána mimeticky (napodobením reality), nebo esteticky (efektem motivu ve struktuře textu a následným efektem na čtenáře). Podle Aristotela je to především záležitost estetická, která bere v úvahu jak kompozici samotného textu, tak výsledný čtenářský dojem.³ Vedle řeckých a římských tragédií můžeme k těmto zakládajícím dílům

¹ Toto pojednání o historii motivu zločinu vychází z velké části z lexikonu Elisabeth Frenzelové *Motive der Weltliteratur* z roku 1999. Poznámkový aparát této diplomové práce se řídí citační normou Českého časopisu historického.

² Konkrétně se Aristotelés vyjádřil následující úvahou: „*Vyšetřujeme tedy, jaké skutky budí strach nebo soucit. Takové skutky musí sobě navzájem způsobiti buď přátelé nebo nepřátelé nebo takoví, kteří nejsou přátelé ani nepřátelé. Jestliže tedy nepřítel něco udělá nepříteli, nepůsobí ani provedení ani úmysl pražádný soucit, leda v utrpení samém; a totéž platí o těch, kdo nejsou přátelé ani nepřátelé; pakli však ty strasti stanou se mezi přáteli, jako například, zabije-li bratr bratra nebo syn otce nebo matka syna, anebo hodlá-li to učiniti nebo učiní něco podobného – takové látky třeba vyhledávat.*“ (ARISTOTELÉS, *Poetika*, Praha 1993, s. 23.)

³ Typickým zástupcem žánru, který staví na estetickém efektu, je román. V souvislosti s literárním pojetím zločinu však můžeme narazit i na přístup mimetický, a to například v poetice kramářských písní, jejichž funkce byla úzce spojena se zpracováním (a zlidověním) látky o skutečném zločinu a šířením osvěty mezi prostý lid.

přiřadit rovněž texty Starého zákona, které kladly důraz na koncept lidské pomsty – na rozdíl od Nového zákona a křesťanství, pro které pomstu vykonával vždy pouze Bůh, nikoliv člověk.

Téma zločinu a msty rozvíjela postupně i literatura germánská. Paulus Diaconus ve své *Historii Langobardů* (konec 8. století) vyložil příběh o pomstě královny Rosamundy, kterou nakonec touha po odplatě stojí vlastní život. Motiv ženy – mstitelky se objevil i v dalších významných dílech germánského světa. Staví na něm jak hrdinský epos *Píseň o Nibelunzích* (13. století), tak i středověká legenda o Tristanovi a Isoldě (12. století), ve které nakonec touhu po pomstě přemůže láska. Analogické příběhy o krvavé mstě a zločinu nabízí i středověká epika španělská (*La leyenda de los infantes de Lara*, 11. století), či ságy islandské literatury *Gísla saga* a *Njáls saga* ze 13. a 14. století, abychom alespoň v letmé zkratce uvedli několik emblematických příkladů z centra kulturního kánonu.

V dramatu pomsty a zločinu 16. století se projevila silná inspirace římským dramatikem Senecou. Jeho starověké tragédie o zločinu ukazovaly pomstu jako náboženskou povinnost, kterou často požadoval duch zavražděného po svých příbuzných. Nakonec vše končí provedením samotné msty a jejím ospravedlněním. Mimořádnou pozici si získala především látka Lukrécie, ženy římského šlechtice Tarquinia Conlatina, která zemřela tragickou smrtí poté, co byla zneuctěna synem posledního římského krále etruského původu, Sextem Tarquiniem. Frenzelová ve svém pojednání navíc zmiňuje, že mstitelé italské renesanční scény dokázali v rámci svých příběhů často vyčkávat celé roky na vhodný okamžik pomsty, a posléze jako způsob vraždy zvolili otravu jedem. Naopak ve francouzském a anglickém dramatu dávaly postavy přednost provedení msty v souboji se zbraněmi. Autoři se snažili v divácích probudit soucit s hlavním mstitelem, samotný akt zločinu však nakonec vždy sympatie odvrátil. Nakonec byl viník buď předán spravedlnosti, nebo spáchal sebevraždu. Ve Španělsku 17. století vynikla tématem zločinu látka o Cidovi ve zpracování Pierra Corneilla. Anglická literatura se motivu msty otevřela tragédií *Gorboduc* Thomase Sackvilla (1561). Navázal na něj Thomas Kyd se svou *Španělskou tragédií* (1592), ve které se zločin pomsty (v tomto případě dokonce dvojitý) stal ústředním hybatelem děje. Touto hrou připravil Kyd scénu pro dramata Williama Shakespeara, jehož *Hamlet* (1603) prochází při chystání pomsty podobným vývojem jako Kydův Hieronimo. Tyto dvě hry spojuje navíc i motiv hry ve hře, která v ději sehrává důležitou roli – u Shakespeara v odhalení skutečného vraha, u Kyda v samotném naplnění pomsty. Prvky msty propojil John Marson ve hře *Antoniova pomsta*

(1599), ta už však nekladla takový důraz na psychologii a vnitřní úvahy ústřední postavy mstitele.

Tématu zločinu, trestu a pomsty se literární tradice věnovala dál, v 17. století ale začal tento námět podléhat dobovým tendencím a společenským vlivům. Drama *Valentinian* Johna Fletchera (1647) se vrátilo námětem zpět do starověkého Říma a zasadilo tak látku o mstě a vraždě do historického kontextu. James Shirley v tragédii *Kardinál* (1641) opět vycházel z původního Kydova námětu pomsty za mrtvého milence, v Tournerově *Tragédii atheisty* (1611) žádá duch otce po synovi pomstu na vrahovi stejně jako u Shakespeara *Hamleta*. Výrazný motiv závěrečného usmíření a odpuštění se objevil u španělského dramatika Pedra Calderóna de la Barca (*Tři odplaty v jedné*, 1637). Zajímavé je zde upozornit na to, že Frenzel v rámci španělského dramatu 17. století vůbec nezmiňuje například Lope de Vegu a jeho divadelní hru *Ovčí pramen* (1619). Přestože se nejedná o čistou tragédii, motiv vraždy a hledání viníka v ní sehrává klíčovou úlohu. Zároveň se zde autor částečně dotýká citlivého tématu, kterého se později ujímají i romány Dostojevského, totiž zda má být zločin spáchaný na tyranovi stále chápán jako zločin.

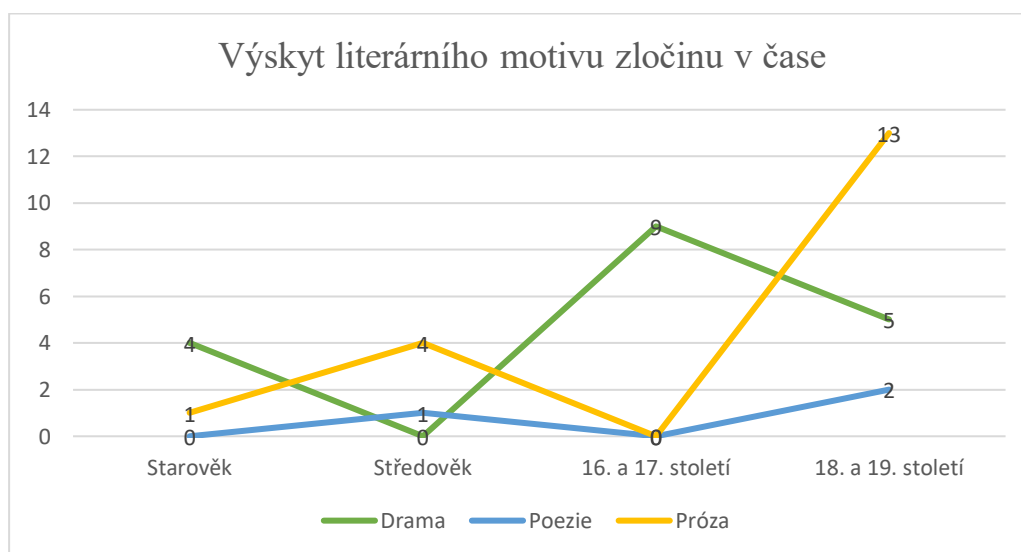
Zločin krevní msty byl v 18. století vzkříšen německým hnutím Sturm und Drang, do kterého rovněž pronikaly inspirace ze Shakespeara alžbětinského divadla. Významným zástupcem dramatu s touto tematikou byl Friedrich Maximilian von Klinger, jehož divadelní hra dala celému hnutí název. Jiné zástupce preromantismu Frenzelová ve své stati neuvádí. Její výklad by se dal doplnit o jméno dalšího německého dramatika spojeného s hnutím Sturm und Drang, Friedricha Schillera, který postavu romantického zločince ukázal ve svých *Loupežnících* (1781).

Od 19. století se motiv krevní msty objevuje v evropské literatuře v rámci historických a exotických látek. Jako zástupce vrcholné fáze romantismu zmiňuje Frenzelová anglického básníka George Gordona Byrona a jeho divadelní hru *Dva foscariové* z roku 1821. Zpracování zločinu a trestu se ale pomalu přesouvá od básnických skladeb a dramát k próze, která si v literární produkci 19. století vydobývá centrální postavení. Motiv pomsty využil například Nikolaj Vasiljevič Gogol (1835) ve své historické novele *Taras Bulba*, či švýcarský spisovatel Conrad Ferdinand Meyer, autor realistických románů a historických novel (*The Feet in the Fire*). K žánru novely se přiklonil i Francouz Prosper Mermée (*Colomba*, 1841). Jak však zmiňuje Frenzelová, popularita ztvárnění zločinu na divadelních prknech neutichla docela, v polovině 19. století ji oživil rakouský dramatik Fritz Hochwälder ve hře o válečných zločincích

Donadieu (1853) i Němec Otto Ludwig (*Der Erbförster* 1850). O zločinu pomsty pojednala i hra *Mstitelova žena* (1874), jejímž autorem byl španělský dramatik José Echegaray. Další autory však stať Frenzelové zcela opomíjí, zúžila svůj pohled na evropské, zejména německé, dramatiky. Její pojednání o rozvoji prozaických děl v 19. století je tedy do značné míry limitované a nevěnuje se celé řadě dalších klíčových autorů. Už ve 40. letech se totiž začíná konstituovat jeden z vůdčích žánrů literatury zločinu, a to detektivní novela či povídka. Za jejich zakladatele je považován americký romantik Edgar Allan Poe se svou postavou detektiva Augusta Dupina (povídky *Vraždy v ulici Morgue*, *Záhada Marie Rogetové* a *Odcizený dopis*). Na tuto tradici pak v 80. letech navázal Brit Arthur Conan Doyle, který položil základy evropské detektivky povídkami o Sherlocku Holmesovi (například *Studie v Šarlatové*, *Znamení čtyř*). V žánru románu se pak zločin objevil v mnoha různých podobách. Operoval s ním Alexander Dumas v dobrodružném románu *Hrabě Monte Christo* (1845). Příběh romantického zločince rozvinul román Victora Huga *Bídníci* (1862). Jedním z vrcholů románové tvorby druhé poloviny 19. století je pak dílo ruského spisovatele Fjodora Michajloviče Dostojevského, jehož *Zločin a trest* (1866) uvedl do světa románu nové narativní postupy založené na popisu vnitřního života postav. Popularita psychologického románu pronikla do různých zemí Evropy, například do díla italského autora Gabriela d'Annunzia (román *Nevinný* z roku 1891). Léta devadesátá byla navíc i obdobím rozkvětu viktoriánského románu, který v zobrazování zločinu často balancoval na hranici realismu a naturalismu. Příkladem může být román *Tess z d'Urbervillů* (1891), ve kterém Thomas Hardy otevřel otázku ženské čistoty a zločinu, který na ní mohla spáchat společnost. Narazil zde na problematiku postav, které byly nemilosrdně předurčeny svým okolím k životnímu neštěstí (Tess je znásilněna Alecem), a když se svému osudu v zoufalství vzeprou a brání se (Tess ve vypjaté situaci svůdce sama zavraždí), společnost je přesto odsoudí jako zločince. Podobný jev lze vypořádat i v české literární tvorbě téže doby, například u románu *Kalibův zločin* (1895) Karla Václava Ráise či v prózách Ignáta Hermanna (*U snědeného krámu*, 1890). Téma zločinu a trestu rozvíjí ve své novele *Dům U Tonoucí hvězdy* (1896) i Julius Zeyer, na divadelních prknech pak bratři Mrštíkové v *Maryše* (1894). Ohlédneme-li se zpět, ústředního motivu zločinu se blízce dotýkala i česká romantická veršovaná tvorba, ať už budeme jmenovat *Máj* Karla Hynka Máchy (1836), či *Kytici* a baladickou tvorbu Karla Jaromíra Erbena (1853). Je tedy nasnadě zdůraznit, že motiv zločinu zasáhl všechny literární druhy a ovlivnil vznik nových svěbytných žánrových variant, jakou byla například detektivka. Je přitom patrné, že se nutně

proměňovala nejen poetika či kompoziční struktura textu (v detektivce a existenciálním dramatu budou motivy a případné psychické peripetie vraha exponovány zcela jinak), ale také funkce motivu a látky v dobovém kulturním horizontu a konečně i čtenářská obec.

Z předchozího přehledu vybraných textů lze usoudit, že se v průběhu času literární motiv zločinu stále opakoval, proměňoval a reprodukoval v podání celé řady autorů, jejichž zpracování souviselo s dobovou literární situací. Nabízí se tedy zapřemýšlet na tím, zda nám takováto (i když značně omezená) sonda do dějin tematiky zločinu v literatuře dokáže zodpovědět některé otázky týkající se jeho životní cesty, žánrového rozrůznění a rozšíření jeho čtenářské základny. K bližšímu zmapování této problematiky nám poslouží následující graf, který obsahuje údaje z výše popsaného výběru textů a snaží se tak zachytit četnost výskytu tematiky zločinu v různých literárních druzích na časové ose.



Graf č. 1: Výskyt literárního motivu zločinu v čase

Je na místě ještě jednou připomenout, že tento graf slouží pouze jako ilustrace pro závěrečnou analýzu této kapitoly. Jeho údaje vychází z předem vybraných textů zmíněných v předešlém textu. Kdybychom chtěli vytvořit úplný korpus literárních děl, které by diskurzivně spojoval motiv zločinu, seznam těchto textů by byl pravděpodobně velmi rozsáhlý, snad i těžko postižitelný. Proto zde pracujeme alespoň s vybraným výčtem. Jednotlivé kategorie grafu (zejména časové údaje) jsou do značné míry zjednodušené, aby umožnily snadnější zasazení do grafického zpracování a zůstala přitom zachována přehlednost grafu. Kategorie jako například „starověk“, „středověk“ a podobně jsou tedy primárně orientační. Každá ze tří barevných linií grafu pak zastupuje jeden ze tří literárních druhů (drama, poezii a prózu), uvedené číslo značí jejich

zastoupení v daném období v rámci námi vybraného souboru textů. K tomuto rozdělení jsem přistoupila proto, že mne zajímala i proměna žánrů zpracovávajících zločin. Uvádět do grafu konkrétní žánry by ale bylo složité a chaotické. Z toho důvodu graf pracuje alespoň s úrovní literárních druhů.

Při zkoumání tohoto námi selektovaného korpusu literárních děl je nutné ptát se zejména na otázku, do jaké míry mají tyto kvantifikační údaje skutečnou výpovědní hodnotu. Jak již bylo zmíněno, je třeba mít na paměti, že tento výběr je limitován subjektivně. Vedle toho však může být ovlivněn i celou řadou dalších faktorů. Pokud například na přelomu 18.–19. století registrujeme výrazný nárůst prozaické tvorby s motivem zločinu, můžeme uvažovat nad okolnostmi, které ho způsobily. Důvodem mohla být nejen všeobecná obliba této látky, ale také rozšiřování čtenářské základny, lepší dostupnost knih v knihovnách, kvalitnější distribuční síť textů, vznik různých čtenářských spolků a podobně. Tato otázka výpovědní hodnoty je podstatná a volá po dalším zkoumání, z našeho úhlu pohledu je však v tuto chvíli nerozhodnutelná. Pro starověk i středověk máme k dispozici patrně jen zlomek celkové produkce, která navíc byla z podstatné části vázána na ústní, nikoli písmem fixované médium. Hodnota uvedeného grafu je tedy daleko spíše letmo ilustrační než objektivně vypovídající. Přesto se zdá jako signifikantní tendence ve vývoji literárního zpracování zločinu nárůst příslušného typu prózy.

Zločin v české literatuře v letech 1890–1900

Česká literární produkce 90. let 19. století nabídla pestrou paletu textů, pro které byl zločin ústředním motivem. Následující synchronní výzkum se zaměřil na sestavení jejich přehledu, díky němuž můžeme obecně charakterizovat a žánrově rozlišit různé typy textů vydané v Čechách v období 1890–1900 zaměřené na problematiku zločinu a trestu. Výsledky bádání shrne tabulka připojená níže. Informace o jednotlivých knižních publikacích vycházejí ze Souborného katalogu České republiky. V některých případech byly údaje v katalogu neúplné a obtížně dohledatelné, proto je nezmiňuje ani tabulka. Zároveň katalog u několika textů uvedl původní název bez fonetických změn (například *Smutna pisen o vraždeni díwek manželji Šnajdrowi v lesích u Neulengbachu nedaleko Wídně*). Pokud tomu tak bylo, pro účely výzkumu byl fonetický pravopis sjednocen a název přepsán do současné podoby jazyka.

Hledanými klíčovými hesly v katalogu byla slova *zločin*, *vražda*, *vina* a *trest*. Vyhledávání zpočátku výrazně komplikovala skutečnost, že katalog nedokázal texty

vyhledávat podle předmětu či klíčového slova. Vždy pracoval pouze s tituly nebo podtituly, opomenul tak pravděpodobně celou řadu dalších publikací, které sice hledaná slova neměly přímo v názvu, ale přesto se jich tematicky dotýkaly. Protože by se tyto knihy jinak velice obtížně dohledávaly, zaměřila jsem se právě na ty případy, ve kterých vyhledávané slovo zaštiťovalo název (nebo část názvu) celé knihy. Jako výjimku jsem zařadila do tabulky alespoň francouzský román Paula Bourgeta *Žák*, který svým titulem na zločin explicitně neodkazuje, nicméně ho česká literární kritika v 90. letech srovnávala s Dostojevského *Zločinem a trestem*.⁴ Zároveň je třeba zdůraznit, že se výzkum zabýval pouze texty beletristickými, vyhnul se oficiálním trestně-právním tiskům.⁵

Tabulka ukazuje základní soubor žánrů, které v rámci české produkce a překladů 90. let 19. století zpracovávaly téma zločinu. Najdeme zde zástupce jak české, tak zahraniční literární scény zejména v podobě próz s tajemstvím a próz detektivních. Vyšla celá řada překladů, které se zdaleka neomezovaly pouze na anglické autory. Román *Zločin a láska* Alphonse Daudeta naznačuje, že vedle kriminalisticky laděných povídek vycházely i rozsáhlejší romány, které propojovaly zločin s milostným námětem. Roku 1894 u nás vychází *Zločin a trest* v překladu Karla Štěpánka a na scénu tak vstupuje další specifický žánr, kterým je román ryze psychologický.⁶ K němu se o rok později přidal *Kalibův zločin* Karla Václava Raise. Mezi psychologické romány lze zařadit i román *Žák* Paula Bourgeta (česky roku 1890), který podobně jako *Zločin a trest* otevřel okno do duše zločince.

Významným zástupcem tradice detektivních próz byl soubor novel z roku 1894, který vedle próz francouzských autorů obsahoval i povídku Edgara Allana Poa *Vraždy v ulici Morgue*. V tradici povídek byla v Čechách rovněž úspěšná španělská autorka Emilie Pardo-Bazánová, jejíž *Zločin z pověry* vyšel česky dokonce dvakrát, dva roky po sobě. Navázaly na ni detektivní povídky Františka Rutha (*Vražda v balonu* a *Vražda v Nové ulici*) a překlady detektivních novel anglické autorky Mary Wilkinsové.

Vedle prozaických textů zaujímaly velké zastoupení i veršované skladby, a to především kramářské písně, které na trzích lidovým zpěvem dokumentovaly skutečné zločiny, a varovaly tak před jejich opakováním. Po každém výstupu zpěvák prodával tyto

⁴ Blíže o tomto srovnání pojedná podkapitola věnovaná komparaci recepcí *Kalibova zločinu* a *Zločinu a trestu* v rámci české literární kritiky.

⁵ Katalog nabídl celkem devět tisků právního charakteru, které vyšly ve zkoumaném období. Jednalo se především o tištěnou formu právních přednášek, legislativní texty, články trestního práva, protokoly ze soudního přelíčení a podobně.

⁶ Podle údajů v katalogu u nás vyšel *Zločin a trest* v průběhu 90. let ještě čtyřikrát.

písně vytištěné ve sbornících, a tím se šířily dál mezi prostý lid. Kramářské písně nasvědčují tomu, že se tematikou zločinu nezabývaly pouze velké psychologické romány a zábavné povídky či strhující detektivní novely, ale že pronikla i do prosté lidové kultury díky písňovým textům. Vrátime-li se v tomto ohledu zpět k Aristotelově *Poetice*, je příhodné si uvědomit, že výzkum tímto výsledkem dokazuje širokou diferenciaci motivu zločinu jak v dílech estetických (stavějících na strukturním a čtenářském efektu, například u románu), tak i v textech mimetických (vycházejících z napodobení reality, jako jsou právě kramářské písně). Potvrzuje se tedy, že obě zmiňované tendence od sebe nemůžeme v rámci literárního zpracování motivu zločinu zcela separovat.

V dramatu 90. let 19. století zločin jako ústřední motiv příliš často nefiguroval. Nicméně později v první polovině 20. století v Čechách proběhla celá řada divadelních inscenací inspirovaná psychologickými romány Dostojevského a *Raise*.⁷ Téma zločinu se tak z prozaických děl přesunulo na divadelní prkna, kde se vnitřní prožívání ústředních postav promítlo do dialogických i monologických výstupů, a umožnilo tak nahlédnout nový úhel pohledu jejich jednání.

Název	Autor	Rok a místo vydání	Žánr, překlad, edice
<i>Otcův zločin</i>	Wilkie Collins	1893 (Praha, s. n.)	román (překlad z angličtiny)
<i>Tajemný zločin: román z novoyorského života</i>	William Henry Hudson	1893 (Praha, s. n.)	román (z angličtiny přeložil Antonín Koudelka)
<i>Za čest otcovu!</i>	Xavier de Montépin	1893 (Praha, Nár. listy)	román, 2. svazek <i>Zločin v hořícím domě</i>
<i>Novely (Carmen; Jinak hlava, jinak srdce; Vraždy v ulici Morgue; Studně a kyvadlo; V lávě; Bizarní smrti II.;</i>	Michal Balucki (Jinak hlava, jinak srdce) Edgar Allan Poe Matilde Serao (V lávě)	1894 (Praha, F. Šimáček)	novela, edice Levné svazky novel (přeloženo z angličtiny, francouzštiny, italštiny a polštiny)

⁷ Více informací o těchto dramatinizacích zahrne podkapitola o recepci *Kalibova zločinu* a *Zločinu a trestu*.

<i>Rozpitvaný; Mistrný zločin; Nahý vrah; Stroj metafyziky)</i>	Jean Richepin (Nahý vrah)		
<i>Zločin a láska</i>	Alphonse Daudet (Ernest Daudet?)	1894 (Praha, s. n.)	román (z francouzštiny přeložil Jaromír Borový)
<i>Zločin a trest</i>	Fjodor Michajlovič Dostojevskij	1894 (Praha, nákladem J. Otty)	román (přeložil Karel Štěpánek, překlad redigoval Jaromír Hrubý); 2 svazky, edice Ruská knihovna, Spisy F. M. Dostojevského, svazek 7 a 8
<i>Zločin z pověry</i>	Emilie Pardo- Bazánová	1894 (Praha, J. Otto)	povídka (ze španělštiny přeložil Hugo Kosterka)
<i>Kalibův zločin: obraz z podhoří</i>	Karel Václav Rais	1895 (Praha, F. Šimáček)	román
<i>Zločin z pověry</i>	Emilie Pardo- Bazánová	1895 (Praha, J. Otto)	povídka (ze španělštiny přeložil Hugo Kosterka)
<i>Zločin a trest, Část I</i>	F. M. Dostojevskij	1899 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek, překlad redigoval Jaromír Hrubý); edice Ruská knihovna, Spisy F. M. Dostojevského sv. 7
<i>Zločin a trest</i>	F. M. Dostojevskij	1899 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek); Spisy FMD, svazky 7 a 8
<i>Zločin a trest, Část II</i>	F. M. Dostojevskij	1900 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek); Spisy FMD, sv. 8

<i>Zločin a trest</i>	F. M. Dostojevskij	1900 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek); Spisy FMD, svazky 7 a 8
<i>Zločin tajného oddělení: román vyděděnky z rodinného krbu</i>	Václav Čech (skutečným jménem Pavel Projsa)	1900 (Praha, Nár. tiskárna a nakladatelství)	román
<i>Žák (Le Disciple)</i>	Paul Bourget	1890 (Praha, Vydavatelstvo Nových Proudů)	román, edice Vzdělávací bibliotéka
<i>Žák</i>	Pavel Bourget	1890 (Praha, Časopis českého studentstva)	román (z francouzštiny přeložil a doslovem opatřil Emanuel Čenkov)
<i>Píseň o šestero krvavé vraždě, kterou spíchala Marie Kubišová na manželi, matce a na 4 dítkách v obci Bečově, blíže Nového Jičina na Moravě</i>	František Klán	1890 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Píseň o velké vraždě, kterou spáchali tři vrahové ve městě Vlasaticích</i>	-	1890? (nákladem A. Chládky, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Píseň o vraždě dvou zamilovaných, která se stala dne 25. prosince 1889</i>	Jan Hurt	1890 (Praha, Jan Hurt, Jul. Janů)	kramářská píseň

<p><i>Smutná píseň o ukrutné čtveronásobné krvavé vraždě, kterou spáchal řeznický pomocník Vilém Pohl ve Skuhrově, blíže města Rychnova nad Kněžnou v Čechách</i></p>	<p>-</p>	<p>1890 (Praha, Jan Spurný); František Klán</p>	<p>kramářská píseň</p>
<p><i>Smutná píseň o vraždění dívek manželi Šnajdrovými v lesích u Neulengbachu nedaleko Vídně</i></p>	<p>František Skotak</p>	<p>1890 (Znojmo, F. M. Lenka)</p>	<p>kramářská píseň</p>
<p><i>Píseň o hrozně vraždě a samovraždě, kterou spáchal mladík pro zhrzenou lásku v obci Olbersdorfu v Horních Rakousích</i></p>	<p>Leopold Hurt</p>	<p>1891 (Praha, Jul. Janů)</p>	<p>kramářská píseň</p>
<p><i>Pravdivá píseň o hrozně vraždě a samovraždě, kterou spáchal mladík pro zhrzenou lásku v obci Olbersdorfu</i></p>	<p>Leopold Hurt</p>	<p>1891 (Praha, Jul. Janů)</p>	<p>kramářská píseň</p>

<i>v Horních Rakousích</i>			
<i>Truchlivá píseň o hrozném pateronásobném vraždě a samovraždě, kterou vykonal mladík pro zhrzenou lásku v Obersdorfu u Zwetlu v Dolních Rakousích</i>	Arnošt Chládek	1891 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Truchlivá píseň o přehrozném vraždě, která se stala v Uherské zemi blíže města Prešpurku</i>	Leopold Hurt	1891 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Nová a pravdivá píseň o přehrozném vraždě, která se stala v našem Polsku</i>	-	1892 (Valašské Meziříčí, nákladem Karla Pavliče, tisk v Jihlavě J. Rippl)	kramářská píseň
<i>Píseň o vraždě dvou zamilovaných, která se stala dne 25. prosince 1891</i>	Jan Hurt	1892 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Truchlivá píseň o příšerném vraždě v Zachrašťanech u Nového Bydžova, již spáchala Anna Loudová na své</i>	-	1895 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň

<i>švakrové dne 22. října 1895</i>			
<i>Truchlivá píseň o objednané vraždě, která spáchána byla nedaleko obce Mačkova u Blatné dne 11. března 1896</i>	-	1896 (nákladem Josefa Chládky, tiskem v Praze Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Truchlivá píseň o sedmeré vraždě, kterou spáchal zoufalý otec z velké bídy na svoji manželce a pěti dítětkách, pak sám na sobě, v Londýnském předměstí Tontynku, dne 21. ledna roku 1896</i>	František Klán	1896 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Píseň o Anežce Hrůzové a Marii Klímové, jež byly zavražděny v lese u Polné 23letým izraelitou Leop. Hilsnerem dvakrát odsouzeným k smrti provazem, nejprve v Kutné Hoře, a pak v písku</i>	L. Syfon	1899 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň

<i>Kamenná nevěsta, aneb Vražda v jelením příkopě: Pravdivý příběh ze 17. století</i>	-	1893 (Litomyšl, A. Augusta)	povídka
<i>Sebevražda utopením nebo vražda?</i>	Josef Reinsberg	1893 (Praha, s. n.)	povídka
<i>Hrozná čtyřnásobná loupežná vražda spáchaná bratry Diveckými na rodině Šimona Löwyho ve Velké Skalici u Smiřic dne 3. ledna 1894</i>	-	1894 (Hradec Králové, s. n.)	-
<i>Vražda v balonu</i>	František Ruth	1894 (Praha, Rudolf Storch)	detektivní povídka; edice Storchova knihovna povídek z blízkých i dalekých krajů
<i>Dvě detektivní novely</i>	Mary E. Wilkins	1895 (Praha, F. Šimáček)	detektivní povídky (z angličtiny přeložil O. Vetti); edice Levné svazky novel
<i>Vražda v Nové ulici: ze zápisků kriminálního úředníka</i>	František Ruth	1899 (Praha, Rudolf Storch)	detektivní povídka; edice Storchova knihovna povídek z blízkých i dalekých krajů
<i>Vina: drama o třech dějstvích</i>	Jaroslav Hilbert	1896 (Praha, Bursík & Kohout)	drama

<i>Vina a žal</i>	Vlasta Pittnerová	1897 (Praha, Místodržitelství tiskárna)	odpolední příloha Pražského denníku
<i>Vina a smír</i>	Thomas Cobb	1898 (Praha, Národní tiskárna a nakladatelství)	román (přeložil Agathon)

Tabulka č. 1: Zločin v české literatuře 1890–1900

Literatura zločinu a žánrové krajiny

Z předchozích souhrnů děl je zřejmé, že motiv zločinu v literatuře vytváří různorodou množinu, která tuto látku pojímá z různých hledisek s ohledem na odlišné čtenáře, odlišný literární druh či žánr. V české literatuře 90. let 19. století se vydávaly nejen závažné romány formátu Dostojevského, ale i zábavné detektivní povídky a lidové kramářské písně. V rámci diachronního přehledu jsme navíc vyzdvihli i řadu klíčových autorů, kteří se významně podíleli na rozvoji a proměně motivu zločinu v literatuře vůbec. Tento kanonický výběr je samozřejmě do určité míry subjektivní, je proto možné, že zde byli někteří autoři opomenuti, podobně jako v textu Elisabeth Frenzelové. Naším záměrem bylo vytvořit stručný průřez toho, jak se proměňoval a vyvíjel motiv zločinu v literatuře a v jakých žánrech se objevoval nejčastěji. Jak jsme zjistili, do této škály, v jejímž centru se nachází tematika zločinu a trestu, zasahuje celá řada žánrových typů, termínem Pavla Šidáka žánrových krajin. Tyto koncepty Šidák popisuje jako prostorová území určitého žánru, v jejichž středu se nachází „[...] díla žánrově nejčistší, jež participují na maximu žánrových pravidel daného žánru, tj. v nichž dominuje konstantní složka žánru. Směrem k okrajům žánrové oblasti pak leží texty, v nichž vrchu nabývají složky doprovodné [...] což zároveň znamená, že na nich již participují formální a funkční vlastnosti jiných žánrů, sousedních oblastí.“⁸ V našem případě se motiv zločinu promítl do sféry všech literárních druhů, jejich žánrů a žánrových variant: od starořeckých a alžbětinských tragédií, přes romantické básnictví až po prozaickou tvorbu konce 19. století. V následující části této práce nás bude zajímat už pouze jeden žánrový ekosystém, a tím bude prozaická tvorba s dominující estetickou funkcí. Jako modelové romány nám poslouží Raisův *Kalibův zločin* a Dostojevského *Zločin a trest*, jejichž recepcí a komparací se budou zabývat další části práce.

⁸ Pavel ŠIDÁK, *Úvod do studia genologie, Teorie literárního žánru a žánrová krajina*, Praha 2013, s. 98.

1 RECEPCE ROMÁNU *KALIBŮV ZLOČIN*

Zaměříme-li se v naší analýze literárního motivu zločinu na román *Kalibův zločin* Karla Václava Raisa, nesmíme opomenout okomentovat jeho přijetí českou literární kritikou, jak v rámci dobového, tak i posteriorního hodnocení. Pozornost je potřeba věnovat především tomu, jak se proměňoval kritický přístup k románu, za co byl oceňován, či naopak odsuzován. Navíc nám tento výzkum čtenářského přijetí pomůže nastínit, jakými recepčními obměnami román v průběhu let procházel. Tato kapitola poskytne přehled jednotlivých vydání románu, zmapuje obě roviny jeho hodnocení – dobového i posteriorního – a poskytne tak průřez různými čtenářskými reakcemi, které nám přiblíží vývoj kritického pohledu na Raisův *Kalibův zločin*.

1.1 Přehled vydání *Kalibova zločinu*

Četnost vydání románu a jejich srovnání mapuje následující tabulka.⁹

Název	Rok vydání	Místo vydání	Nakladatel	Další informace
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1895	Praha	F. Šimáček	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1901	Praha	Nákladem České graf. akc. společnosti Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1909	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1914	Praha	Nákladem České grafické akc. společnosti Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1918	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1919	Praha	Unie	Ilustrace M. Aleš

⁹ Údaje týkající se jednotlivých vydání byly převzaty ze Souborného katalogu České republiky caslin.cz.

<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1919	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1923	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1924	Praha	Česká grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1926	Praha	Nákladem České grafické Unie a. s.	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1927	Praha	Česká grafická unie	Ilustrace A. Kašpar
<i>Kalibov zločin: Obraz zo života podhorského ľudu</i>	1929	Košice	Vydavateľstvo Slovenského východu	do slovenštiny převodl V. Černovodský
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1929	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1937	Praha	Československá grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1937	Praha	Československá grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1939	Praha	Česká grafická Unie	Ilustrace A. Kašpar
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1940	Praha	Česká grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1947	Praha	Česká grafická Unie a. s.	Ilustrace A. Kašpar

<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1947	Praha	Česká grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1953	Praha	Vyšehrad	Ilustrace M. Aleš
<i>Kalibův zločin</i>	1958	Praha	Mladá fronta	-
<i>Kalibův zločin</i>	1958	Praha	Lidová demokracie	Ilustrace M. Aleš, grafická úprava J. Polák,
<i>Kalibův zločin</i>	1959	Praha	Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění	Ediční poznámka Ladislav Janský, doslov Josef Štefánek, ilustrace M. Aleš
<i>Kalibův zločin</i>	1968	Praha	Lidová demokracie	-
<i>Kalibův zločin a jiné obrazy z podhoří</i>	1971	Praha	Odeon	Poznámka Ladislav Janský; obsahuje prózy <i>V tiché chalupě,</i> <i>Kalibův zločin a</i> <i>Když se</i> <i>připozdívá</i>
<i>Kalibův zločin</i>	1974	Praha	Československý spisovatel	Předmluva Milana Pávka

<i>Kalibův zločin</i>	2010	Brno	MOBA	-
<i>Kalibův zločin</i>	2011	Brno	Tribun EU	Ilustrace Z. Žilková

Tabulka č. 2: Přehled vydání Kalibova zločinu

Raisův *Kalibův zločin* otiskl poprvé časopis Světozor v roce 1892. Knižní podoba románu spatřila světlo světa až o tři roky později, tedy v roce 1895, nákladem F. Šimáčka. Od té doby vycházel poměrně pravidelně zejména v rámci pražského nakladatelství České grafické unie – do konce 20. let vyšlo celkem dvanáct vydání, v průběhu 30. a 40. let dalších šest vydání. Od 50. let začala produkce románu klesat, za celou druhou polovinu 20. století vyšel už jen devětkrát (tedy o polovinu méně, než tomu bylo v první půli století). Zájem o *Kalibův zločin* nejvíce oslabil v průběhu 60. a 70. let (celkem vyšla pouze tři vydání) a z let osmdesátých a devadesátých nemáme dokonce vydání žádná. Román vyšel po dlouhé odmlce až v letech 2010 a 2011 v Brně.

Zaměříme-li se na kritické edice, je třeba vyzdvihnout vydání *Kalibova zločinu* z roku 1959 (nákladem Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), které obsahuje doslov Josefa Štefánka a je navíc opatřeno ediční poznámkou Ladislava Janského. Ladislav Janský okomentoval i vydání z Odeonu roku 1971. Toto je zároveň jediné souborné vydání, ve kterém vedle *Kalibova zločinu* nalezneme i další Raisovy prózy (*V tiché chalupě* a *Když se připozdívá*). Jako další kriticky zajímavé vydání lze zmínit i *Kalibův zločin* z roku 1974 (nákladem Československého spisovatele), do něhož přispěl medailonkem o Raisovi Milan Pávek.

V průběhu let byla vydána i řada ilustrovaných vydání. Poprvé vyšel román doplněný kresbami Mikuláše Alše roku 1919 (znovu poté v letech 1953, 1958 a 1959). Dalším autorem ilustrací pro vydání z roku 1927 byl Adolf Kašpar (vyšlo ještě 1939 a 1947). Ilustrované je i poslední nejsoučasnější vydání z roku 2011, jehož autorkou je Zuzana Žilková.

Souborný katalog České republiky nenaznačuje žádná zahraniční vydání *Kalibova zločinu*. Nicméně je zajímavé alespoň upozornit na vydání z roku 1929, kdy román vyšel slovensky v Košicích nákladem Vydavateľstva Slovenského východu. Oblíbenost tematiky Raisova románu dokazuje i jeho převedení do divadelní hry (*Kalibův zločin*:

obraz z podhoří o třech dějstvích s předehtou), jejímž autorem byl Bedřich Vrbský. Toto drama vyšlo dokonce dvakrát – poprvé 1934 a poté roku 1956 v Praze.

Obecně z tabulky vyplývá, že většinu vydání *Kalibova zločinu* zaštiťovala Česká grafická unie (nebo Československá grafická unie). Román vyšel pouze jednou v rámci Vyšehradu (1953), Mladé fronty (1958), Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (1959) a Odeonu (1971). Dvakrát ho vydalo nakladatelství Lidová demokracie v letech 1958 a 1968. Poslední vydání z let 2010 a 2011 vyšla v brněnských nakladatelstvích. Narážíme zde nicméně na značný nedostatek kritických edic *Kalibova zločinu*. Pravděpodobně nejkvalitnějším v tomto ohledu zůstává vůbec první kritické vydání z roku 1959.

1.2 Dobové hodnocení

Dobová kritika nahlížela na Raisův román z různých perspektiv, od kterých se odvíjely i odlišné způsoby hodnocení a interpretace. Poprvé se ke *Kalibovu zločinu* vyjádřil kritický článek v Literárních listech, který vyšel už v roce 1895. Autor v něm Raise označil za spisovatele zběhlého především v popisu vnějšího prostředí. Charakteristika vnitřního světa postav je však podle něj naopak nedostačující, postavy se mu zdají příliš pevně vymezené a v důsledku toho neschopné se dále s příběhem vyvíjet. *Kalibův zločin* podle této kritiky postrádá uměleckost: „*Jest to pilná a, líbí-li se vám slovo to, svědomitá práce spisovatelská, trpělivá a podrobná, ale umělec se nikde neprojevuje, nemapuje nad látkou, neprožihá a neosvětluje ji vlastní krví a duší.*“¹⁰ Možná i z toho důvodu autor v závěru nazval román knihou pro literárně méně náročné čtenáře a slušnou literární tvorbou „*pro chudší mozky a skromnější požadavky*“.¹¹

Téhož roku (1895) byla v Měsíčních přehledech otištěna kritika Eduarda Jelínka, která zaujímá zcela opačné stanovisko. Jelínek vyzdvihl *Kalibův zločin* jako nadprůměrný román v porovnání s jinými Raisovými prózami, a to zejména proto, že v něm autor upustil od dřívější sentimentality a nahradil ji dramatickým nábojem a tragikou: „*Je tu všecko intensivnější, palčivější, je tu více nahromaděné a vybuchující elektriny, ostřejší linie a srážnější spád, než jsme tomu jindy u Raise zvykli. Jedním slovem: tentýž kus života je tu silněji než jinde zachycen, umělecky shněten a prohlouben.*“¹² Zároveň Jelínkovu

¹⁰ K. V. Rais: *Kalibův zločin*, Literární listy roč. 17, 1895–1896, č. 10, s. 171. Ve všech následujících citovaných pasážích je zachován dobový pravopis.

¹¹ Tamtéž.

¹² Eduard JELÍNEK, *Měsíční přehledy*, Naše doba roč. 3, 1895–1896, č. 4, s. 366.

zájmu neunikla Raisova osobitá práce s postavami, kterou předešlá stať téměř úplně zavrhl. Raise označil za realistu, který ke své práci používá objektivní přístup ke skutečnosti – nepopisuje, ale spíše ukazuje, jak jeho postavy jednají, poskytuje nám jako čtenářům možnost rekonstruovat si jejich charaktery na základě jednotlivých promluv. Tento způsob vyprávění pak dodává příběhu na dialogičnosti a dramatičnosti. Jelínkova stať v tomto smyslu srovnala Raisův román s psychologickým románem I. Hermanna *U snědeného krámu* (1890) a poukázala na to, že čistě psychologický přístup by v moderní literatuře neměl být považován za jediný správný způsob pro vytváření kvalitních literárních děl. Tímto se Jelínek pokusil Raisův jedinečný literární styl ubránit proti tradiční dobové kritice, která právě pro nedostatek psychologické analýzy postav *Kalibův zločin* odsoudila. Jelínek však uvědoměle upozornil na skutečnost, že niterná psychoanalýza může dílu i uškodit. Z toho důvodu by se nemělo autorům předepisovat, jakým způsobem mají své postavy zobrazovat: „*Rais není sice psychologem, ale zdá se mi, že tu a tam vystihl prostým dialogem a plastikou charakteristiky duši sedláka daleko lépe, než ten či onen ‚psycholog‘, který své nálady a duševní rozborů pracně se studeným mozem a bez umělecké formy dohromady slepuje.*“¹³ Prvkem, který Jelínkova kritika naopak odsoudila, byly nedostatky v popisech krajiny, které podle něj zcela postrádaly umělecký charakter a svědčily pouze o tom, že Rais byl v tomto ohledu více botanik a znalec hospodářských zvyků než lyrik.

Do třetice zareagoval roku 1895 na vydání *Kalibova zločinu* i Jindřich Vodák. Jeho stať k němu přistoupila opět spíše negativně. Vodák v ní z pohledu soudobé mladé literární generace kritizoval Raise za to, že se nehlásil k žádnému z tehdejších průkopnických zahraničních literárních směrů, že ve svém díle odmítl řešit aktuální společenské i umělecké otázky a omezil se pouze na primitivní témata. V *Kalibově zločinu* vyzdvihl roli ironie, která se stupňuje společně s příběhem a dodává mu na jeho intenzivnosti. Postavu Vojty Kaliby Vodák označil za Raisův typ trpícího, k smrti uštvaného dobráka, který se vyskytuje i v jiných Raisových prózách. Nicméně právě v Kalibovi spatřil Vodák ironicky svrchované až „*hloupé dobráctví*“, které se ocitlo v konfliktu s okolním světem.¹⁴ Pojem tohoto příliš důvěřivého dobráka propojil Vodákův text dokonce s myšlenkou celonárodní, v níž pohlíží na *Kalibův zločin* jako dílo zrcadlící českou povahu: „*Či neprovází táž trpká ironie nenapravitelného, zaslepeného*

¹³ Tamtéž, s. 367.

¹⁴ Jindřich VODÁK, *Z naší nové beletrie*, Rozhledy roč. 5, 1895–1896, s. 593.

*dobráctví tolik našich pohrom soukromých i společných? Či nejsou četné vady, jimiž trpíme, a četné hříchy, jež na sobě pášeme, jenom směšnými a trapnými výstřelky toho nerozumného, příliš trpělivého a příliš důvěřivého dobráctví? Rozhlédněme se kolem sebe a přemýšlejme!*¹⁵ Vedle toho však Vodák znovu upozornil na Raisovu úspornou práci při popisování postav (zobrazuje je skrze jednání a chování v dialogích). Navíc s ohledem na postavy poukázal i na to, že postava Karly není líčena zcela prvoplánově. Rais se podle něj snaží její chování obhajovat: „*Na některých místech se zdá, jako by ji p. autor chtěl omluvit, učinit z ní nešťastnou oběť svého hříchu.*“¹⁶ Jindřich Vodák uzavřel své pojednání o *Kalibově zločinu* tím, že ho ocenil jako dílo obsahově i výrazově silné, ale zároveň neschopné vzbuzovat ve čtenáři jakékoliv nadšení.¹⁷

Kritika Filipa Jana Konečného z roku 1896 se snažila na Raisův román nahlížet z perspektivy realistického zobrazování skutečnosti a autorovu přímost v popisování literárního světa tedy hodnotila kladně: „*Rais podává prostě a jednoduše, jak, co a koho našel, tak prostě a upřímně, že skutečnost a pravda zírá na tě s každé stránky, s každé řádky.*“¹⁸ Co ale naopak Konečný označil za nedostatek, byl z jeho pohledu přehnaně moralizující aspekt *Kalibova zločinu*, který spatřoval zejména v odpudivě pojaté postavě hříšnice Karly. Zajímavou může být i Konečného kritika přemrštěné ceny románu (1 zlatý a 16 krejcarů): „*Spis páně Raisův je z podhoří, tedy z chudého lidu. Jak mnohý z podhoráků četl by s pochoutkou Kalibův zločin, jak mnohý našel by v něm poučení a mravní vzpružení, ale kdo může si jej koupiti, když jest tak velice zdražen?*“¹⁹

Co se dobové recepcce týká, lze zde ještě vyzdvihnout zmínku o *Kalibově zločinu* z Věstníku české akademie věd a umění (1897). Tento Raisův román je zde ale zcela upozaděn a autor se v článku věnuje především románu *Lopota* a jeho podrobnému rozboru. *Kalibův zločin* charakterizoval pouze obecně jako: „*[...] manželské drama pod šindelovou střechou. Dcera drsné matky vdává se, aby zakryla hanbu svoji; obě ničí domácnost dobrých lidí, mučí a ubíjejí člověka od základu dobrého, dohánějí ho až k vraždě. Příroda sama se smilovává nad uštvaným.*“²⁰ Autor této stati si tedy všímá i výrazného postavení přírody, která nabírá v rámci příběhu specifické funkce.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž, s. 595.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Filip Jan KONEČNÝ, *Kalibův zločin, Obraz z podhoří*, Vlast' roč. 13, 1896–1897, s. 1084.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ *Lopota, Kalibův zločin*, Věstník české akademie věd a umění roč. 6, 1867, č. 1, s. 46.

1.3 Posteriorní recepcce

S odstupem let se způsob čtení *Kalibova zločinu* dále proměňoval, kritici začali postupně klást větší důraz na Raisovo umění zobrazovat svět v duchu realismu a částečně i naturalismu. Proto také často řadili tento román do kontextu světové literatury, jeho charakter připodobňovali zejména ruskému společenskému románu. Vypovídá o tom i jedna z prvních posteriorních reakcí z roku 1911. V. Červinka ve své zprávě informoval o úmrtí ruského slavisty Memnona Petroviče Petrovského, který překládal české knihy do ruštiny. Jednou z přeložených děl byl i Raisův *Kalibův zločin*. Petrovskij byl podle Červinky velkým obdivovatelem Raise, „v jehož talentu vyprávěcím spatřoval mnohou analogii s ruskými národníky“.²¹

O několik let později (1919) vyšel ve Zvonu článek, který na Raise nahlížel spíše z kritického hlediska. Autor v něm reflektoval názory švýcarského spisovatele Maurice Mureta, který se velice zajímal o soudobý český vesnický román. *Kalibův zločin* ale ohodnotil pouze jako „smutný příběh“, který nedostačujícím způsobem plní potřebu naplňování české národní identity.²² Vzorem pro českou literaturu by se podle Mureta měla stát literatura francouzská, kterou považoval za neobyčejně nezávislou a vývojově neústupnou.

I přes tuto poměrně ostrou kritiku si však Raisův román nakonec získal oblibu i za hranicemi. Vedle ruského překladu totiž vznikl i překlad německý či dokonce italský. O jeho vydání informoval roku 1926 časopis *Zvon*. *Kalibův zločin* tehdy vyšel v rámci nakladatelství Parnasso v Terstu a do italštiny ho převedl Wolfgang Giusti.²³ Nadto je třeba připomenout ještě dánský překlad z roku 1905, který vyšel pod titulem *Fader og Son*, tedy *Otec a syn*.²⁴ V tomto pozměněném názvu můžeme identifikovat významový posun ke stereotypu vztahu otce a syna, který byl v literatuře přítomen už od dob Aristotela a ze kterého těžila zejména romantická tvorba 2. poloviny 19. století. V tomto případě se dánský překladatel a nakladatel snažili upoutat pozornost čtenářů právě tímto pozměněným titulem, přestože se Raisův román na vztah otce a syna ve skutečnosti vůbec

²¹ Vincenc ČERVINKA, *Memnon Petrovič Petrovskij*, Zlatá Praha roč. 29, 1911–1912, č. 35, s. 424. Petrovskij přeložil do ruštiny dále například Raisovy *Zapadlé vlastence* nebo *Tyrolské elegie* Karla Havlíčka Borovského. Červinka navíc připomněl i překladatelskou činnost manželky Emy Petrovské, která převedla do ruštiny *Babičku* Boženy Němcové.

²² *Mnozí v Čechách toužili po tom*, Zvon roč. 20, 1919–1920, č. 31, s. 433.

²³ Zvon roč. 27, 1926–1927, č. 10, s. 140.

²⁴ Karel Václav RAIS, *Kalibův zločin*, Praha 1939, nečíslováno. Poznámka o překladech a zahraničních vydáních románu.

nezaměřuje. Narážíme zde tedy na specifický přístup nakladatelství, která se v zájmu úspěšné propagace knihy soustředila na anticipaci čtenářských očekávání, a tomu pak nové vydání knihy do určité míry přizpůsobila.

Tvorbě Karla Václava Raise věnoval pojednání ve své monografii také Jan Hanuš Máchal (1930). Vyzdvihl zejména jeho povídkovou tvorbu, pro kterou byl velice oblíben. Osudy Raisových výminkářů dokonce přirovnal k Shakespearovým dramatům: „*Osud krále Leara najednou se opakuje i v zákoutích vesnických.*“²⁵ Máchal zároveň upozornil na to, že v rámci románů se Rais ve svém umění vypravování ještě zdokonalil a prohloubil práci s vnitřním světem postav. Proto také *Kalibův zločin* ocenil za psychologickou přesnost, která je však čtenáři podávána jednoduše, skromně a pravdivě. Máchalova stať se navíc vrátila k problematice Raisova líčení postav a nahlížela na ně jako na významný prvek románu: „*Plasticky uměl Rais kreslití horácké postavy, tvrdé součky a ramenaté skrčky. Nepřestával jen na zevnějším popise jejich, pokoušel se i vniknouti do duše předvedených osob a zachytiti trpělivou analysou významné duševní, citové a mravní znaky pohorského lidu.*“²⁶

Arne Novák připisoval největší význam Raisovým realistickým kresbám z českého venkova, které byly často podbarveny mravně výchovnými tendencemi. Vedle toho odhalila Novákova stať různé typy Raisových postav, mezi kterými vystupují i „*tiché duše, vydrážděné nespravedlností a nezřízeností okolí až ke zločinu*“.²⁷ Novák navíc upozornil na to, že Rais byl zejména „*podrobným a vroucně zaujatým realistickým kronikářem svého lidu než pronikavým psychologem*“.²⁸ Jeho kritika se tedy oproti Máchalovi staví k psychologičnosti v Raisově tvorbě spíše odměřeně.

Podrobnější rozbor *Kalibova zločinu* poskytl Josef Štefánek v doslovu k novému vydání románu roku 1959. Upevnil v něm Raisovu pozici realistického spisovatele, jehož *Obraz z podhoří* vychází přímo ze života a byl také napsán pro to, aby mohl ovlivňovat životy širokých lidových vrstev. Podobně jako Novák vyzdvihl Štefánek spisovatelův návrat k národním a morálním hodnotám, pro které nacházel vzory v prostředí českého venkova. S tím je také spojena kritika soudobých sociálních problémů, která se projevila i v *Kalibově zločinu* a vrcholí jeho tragickým závěrem. Štefánkův článek považoval už samotný název tohoto Raisova románu za ironický. Podle něj v něm totiž nejde o zločin

²⁵ Jan Hanuš MÁCHAL, *O českém románu novodobém*, Praha 1930, s. 153.

²⁶ Tamtéž, s. 157.

²⁷ Arne NOVÁK, *Stručné dějiny literatury české*, Olomouc 1946, s. 405.

²⁸ Tamtéž, s. 406.

Vojty Kaliby, ale naopak o zločin spáchaný na něm jeho nejbližším okolím. V chování Kalibových příbuzných a sociálních sporech (chamtivost a závist členů rodiny po smrti Vojtovy matky, vypočítavost Boučkové a Karly) Štefánek spatřoval dokonce obraz odlidštění kapitalistického systému. Na druhé straně si však jeho stať všimla výrazné role, kterou v tomto románu sehrál naturalistický přístup a jeho zaměření na determinaci člověka okolím, ve kterém žije: „*Středem Raisovy pozornosti v Kalibově zločinu jsou vztahy mezi lidmi a životní tragédie Vojty Kaliby. Jeho vývoji věnuje Rais nejvíc místa a nejhlubší pohled. Ukazuje, že ‚zločin‘ tohoto dobrého a pracovitého člověka nepramení z jeho povahových vlastností, ale že k němu byl dohnán nelidskostí svého okolí. Ono je tedy skutečným viníkem.*“²⁹ Je rovněž potřeba zdůraznit, že Štefánek jako jeden z mála ve své stati zmínil i původní vydání *Kalibova zločinu*, které vyšlo ve Světozoru už roku 1892 (knižně 1895).³⁰ Kritik zde upozornil na to, že časopisecké vydání se lišilo od knižního svým stylizovaným zakončením – Kaliba v něm po zabití Karly spáchá sebevraždu, kterou projevuje svůj poslední zoufalý protest proti bezohlednosti a sobeckosti svého okolí. Postava Vojty Kaliby je zde pojata negativně, prezentuje ho jako zločince a rváče. Naproti tomu takový závěr poskytl více soucitu a soustrastí s Boučkovými, a ještě zdůraznil kritický rozměr románu. Knižní vydání nakonec od tohoto zakončení upustilo, Štefánek ale tvrdí, že nový konec *Kalibovu zločinu* rozhodně neubral ani na uměleckosti, ani na kritičnosti: „*Neobyčejnou životnost a působivost jí [knižní verzi] dodává neustálé napětí mezi motivací společenskou a duševní, sevřenost látky a ostré vymezení ústředního konfliktu, který se rozvíjí a vyhrocuje téměř po zákonech dramatu.*“³¹ Štefánkuv doslov navíc ocenil jak Raisovy charakteristiky postav skrze dialogy, tak i objektivní přístup ke zobrazování skutečného života. Díky tomu zařadil *Kalibův zločin* „*k průkopnickým činům v rozvoji naší realistické prózy na konci minulého století*“.³²

V šedesátých letech pojednala detailně o vývoji Raisovy tvorby Jaroslava Janáčková v publikaci *Český román na sklonku 19. století*. Ve své stati věnovala pozornost i obecnému konceptu zločinu a trestu v literatuře, v jehož souvislosti charakterizovala dvě nejvýznamnější tendence na příkladech děl F. M. Dostojevského a

²⁹ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1959, s. 208. Doslov Josefa Štefánka.

³⁰ Tamtéž, s. 201. Dataci původního vydání upřesnila ediční poznámka Ladislava Janského.

³¹ Tamtéž, s. 208.

³² Tamtéž, s. 209.

E. Zoly.³³ Raisovo pojetí zločinu však nepřiradila ani k jednomu z nich. Přestože důvodem zločinu Vojty Kaliby jsou z velké části vášně a smutek, Janáčková jeho postavu vnímala spíše jako naivního dobráka než jako zločince bestiálního Zolova formátu. Kaliba totiž „uskutečňuje zločin nikoli jako experiment, ale jako nutnost, k níž byl dohnán“.³⁴ Janáčková k jeho charakteru oběti přidává navíc i roli mstitele, nicméně z jejího pohledu je Kalibův čin ospravedlnitelný: „*Odplata je opožděná, ubíjí i mstitele a dovršuje Kalibovo neštěstí, ale je pochopitelná: člověk žijící mezi vlky má na ni svaté právo.*“³⁵ Janáčková rovněž upozornila na původní vydání *Kalibova zločinu* ve Světozoru (1892), které obsahovalo epilog se soudním odsouzením Vojty Kaliby a očištění Karly i tchyně Boučkové. Na rozdíl od Štefánka však tento závěr nevnímala v neprospěch Kalibovy postavy. Naopak ocenila jeho kritickou vyostřenost, Rais tak zobrazil „*zločin jako jev společenský, obnažil tzv. malou, trpěnou zločinnost v každodenním soukromém životě současných lidí, mezi nimiž se člověk hodný toho jména stává nutně zločincem proti své vůli, jenom tím, že se brání*“.³⁶ Článek Janáčkové nadto také srovnal *Kalibův zločin* s Raisovými *Výminkáři* a s románem Ignáta Herrmanna *U snědeného krámu*. Nakonec je potřeba vyzdvihnout i její pohled na aktualizaci motivu zločinu a trestu v rámci české literatury 19. století, v němž odkazuje i na Máchův *Máj*: „*Kalibovým zločinem se v české literatuře po dlouhé době aktualizoval problém zločinu a trestu, který kdysi tak provokativně zazněl z Máchova Máje. Aktualizace je všestranná, posun zasáhl všechny složky uměleckého obrazu. Ale jedno zůstává: spisovatel se opět staví za zločince, který tentokrát víceméně vědomě zavraždil vlastní ženu.*“³⁷ *Kalibův zločin* označila Janáčková za vrchol Raisova kritického díla a propojila ji (stejně jako dříve Jindřich Vodák) i s dobovým kontextem podpory národní identity (český národ jako naivní Kaliba, který si nedokáže nic prosadit a proti nespravedlnosti se vzpírá příliš pozdě).

Další významnější kritické ohlasy na dílo Karla Václava Raise vyšly až v 70. letech. Jako první Raisovu tvorbu blíže specifikovala příručka kolektivu autorů v čele s Mojmírem Otrubou a Květou Homolovou vydaná roku 1971. Společně rozčlenili spisovatelovy povídky a romány do tří skupin podle toho, do jaké míry mají jejich hlavní

³³ Pro Dostojevského je dle Janáčkové charakteristické pohlížet na zločin jako na cestu člověka k pokání. Zločin Zolova hrdiny naopak vyplývá z jeho pudové podstaty a je výsledkem neovladatelných sklonů, které člověka ovládnou a zničí.

³⁴ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Český román na sklonku 19. století*, Praha 1967, s. 117.

³⁵ Tamtéž, s. 115.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž, s. 117.

postavy schopnost samostatného jednání. Jednou z nich je i skupina próz, ve kterých vystupuje hlavní postava důvěřivého dobráka neschopného vymanit se ze zhoubného vlivu svého okolí. Jako jeden z příkladů uvádí příručka i román *Kalibův zločin*. Autoři vedle vyhocených dialogů, napětí a dramatickosti děje vyzdvihli i roli vnitřních monologů, které čtenáři poskytují důležitý vhled do nitra postav a ukazují mu, jak se od něj liší jejich vnější jednání. Vojta Kaliba byl zde chápán ambivalentně jako oběť i mstitel zároveň.³⁸ Raisovu tvorbu příručka ocenila zejména pro její psychologické zacílení na duši postav (která bohužel zůstala u soudobé mladší generace nepochopena) a na její zaměření na čtenáře z lidových vrstev.

K novému vydání románu roku 1974 připojil předmluvu Milan Pávek. *Kalibův zločin* v ní označil za „románové vyvrcholení kritické tendence v Raisově próze“, zároveň ho vypíchl jako významný Raisův román, který je nevíce prostoupen prvky naturalismu.³⁹ Vyjádřil se kladně také k Raisově niternému líčení postav skrze jejich jednání. Tento postup Pávek charakterizoval na příkladu úvodní scény románu, kde si příbuzní rozdělují majetek po zemřelé Kalibové: „*Kromě vnějších popisných znaků, jmen a příbuzenských vztahů nevíme z vypravěčského komentáře o přítomných osobách nic bližšího. A přesto už od prvních řádek jejich rozmluvy nad hromádkou šatstva prožívá čtenář zvláštní napětí. Jako by šlo ještě o něco jiného, než se na první pohled děje.*“⁴⁰ Předmluva dále pojednala o specifické roli postavy Vojty Kaliby, v jehož bezelstnosti se kriticky odráží nedospělé chování jeho blízkých. Oni sami jsou oběťmi své vlastní přetvářky, skrze kterou vnímají skutečnost. V tomto ohledu lze nahlížet na Vojtu Kalibu jako na oběť jiných obětí, jak tvrdí i Pávek. Závěrem na *Kalibově zločinu* ocenil jeho dialogickou dramatickostí, kterou přirovnal místy až k divadelní inscenaci: „*Autorská řeč v replikách působí dokonce jako scénické poznámky. Když Smržovy rty ‚syknou‘ nebo Nána ‚zabublá‘, není to ani tak hodnocení, protože to tak slyší všichni, vypravěč to jen přesně pojmenovává. Proto i čtenář se cítí spíš jako svědek bezprostřední situace, v níž má průvodce, než jako vnímatel zprostředkovaného vyprávění o situaci.*“⁴¹

³⁸ Květa HOMOLOVÁ – Mojmir OTRUBA – (edd.), *Čeští spisovatelé 19. století*, Praha 1971, s. 166. Dalším okruhem Raisových próz jsou podle této příručky idyly (humorné příběhy se šťastným koncem; například *Pantáta Bezoušek*). Posledním typem jsou příběhy, jejichž postavy odmítají přijmout kritéria vnějšího světa (jednají pragmaticky a vypočítavě, neohlížejí se přitom na staré a bezmocné; jako příklady příručka uvádí romány povídkový soubor *Výminkáři* a román *Západ*).

³⁹ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1974, nečíslováno. Předmluva Milana Pávka.

⁴⁰ Tamtéž, nečíslováno.

⁴¹ Tamtéž, nečíslováno.

Ve stejném roce jako vyšlo vydání s Pávkovou předmluvou se k románu vyjádřil Radko Šťastný ve svém literárním slovníku *Čeští spisovatelé deseti století*. Význam nacházel zejména v kritičnosti Raisovy tvorby a v realistickém popisu. Jeho literární kresbu prostředí přirovnal k obrazům Antonína Slavíčka, který zobrazoval stejnou krajinu jako Rais, ale s pomocí štětce a plátna. Vedle popisu a zvládnutého umění vyprávění si však Šťastný všiml i spisovatelovy schopnosti líčit duševní světy svých postav. Psychologicky propracované hrdiny nabízí podle něj zejména romány *Západ* a *Kalibův zločin*, kde autor „vylíčil tragédii oklamaného sedláka, který najde jediné východisko z těžké citové krize ve vraždě a sám rovněž hyne“.⁴²

Další literární příručkou, která přistoupila k Raisovi jako autorovi tvořícímu v duchu kritického realismu s přesahem až do naturalismu, byl *Průvodce po dějinách české literatury* kolektivu autorů kolem Josefa Hrabáka. Na *Kalibově zločinu* se dle jejich příspěvku projevila Raisova inspirace ruskou realistickou prózou, zejména díly F. M. Dostojevského. Na Kalibovu postavu zde nahlíželi opět spíše jako na oběť svého okolí než jako na vraha. Vedle toho vyzdvihli propracovanou strukturu tohoto románu jako celku: „V tomto románě dosahuje Rais nejen ideové hloubky, ale i mistrovství kompozičního a jazykového. V Kalibově zločinu Rais nejvíce překročil hranice žánru venkovského realistického románu, a to směrem k románu naturalisticko-psychologickému.“⁴³ Na rozdíl od všech ostatních hodnocení a kritik autoři upozornili i na postavu Kalibovy tchyně, která je podle nich mnohem výraznější a aktivnější postavou příběhu než Karla, a označili ji za jeden z nejzdařilejších charakterů Raisových románů vůbec.

Kritika 80. let se o *Kalibův zločin* příliš nezajímala, výraznější reakce přinesla opět až léta devadesátá. Vyjádřil se o něm ve své publikaci například Josef Polák (1990) jako o kontrastním dílu k románu *Západ* a poukázal na jeho rozvinutou naturalistickou složku. Zdůraznil, že vedle idyl ovládl Rais i žánr kritických románů, které svým hodnocením cílily na dobovou zvrácenou morálku a nelidskost.⁴⁴ Podobně i *Panorama české literatury* kolektivu autorů ve vedení Josefa Galíka (1994) označilo *Kalibův zločin* za projev Raisova vývoje směrem k naturalistickému zobrazování skutečnosti. Zároveň autoři upozornili na to, že román původně vyšel ze skutečné události a ve své době byl

⁴² Radko ŠŤASTNÝ, *Čeští spisovatelé deseti století*, Praha 1974, s. 186.

⁴³ Josef HRABÁK – Dušan JEŘÁBEK – Zdeňka TICHÁ (edd.), *Průvodce po dějinách české literatury*, Praha 1976, s. 317–318.

⁴⁴ Josef POLÁK, *Česká literatura 19. století*, Praha 1990, s. 236.

srovnáván s díly F. M. Dostojevského.⁴⁵ Jaroslava Janáčková ve své *České literatuře 19. století* (1994) nazvala *Kalibův zločin* románovou „*variací na motiv zločinu a trestu*“ a propojila jeho téma s pojmem odstrčeného člověka, kterého si Rais často volil za hlavního hrdinu svých děl.⁴⁶ Postava odstrčeného člověka je: „[...] *plachý dobrák se srdcem na dlani. Když tento důvěřivec prohlédne a zjistí, že nejbližší členové rodiny ho odírají a podvádějí, zlomí to jeho trpělivost a vůli k životu*“.⁴⁷ Nejvýrazněji se tento typ postavy podle Janáčkové projevil právě ve Vojtovi Kalibovi.

Současnější literární příručky už Raisův *Kalibův zločin* zmiňují pouze zkratkovitě. *Lexikon české literatury* ho zařadil do kontextu celé Raisovy prózy zaměřené na problematiku českého venkova, zdůraznil navíc jeho kritičnost a tragiku.⁴⁸ Hana Voisine-Jechova naopak přímo vyzdvihla Raisovu blízkost se společenskými romány Dostojevského. Podle ní zaměřoval svou pozornost na „*život lidí ‚uražených a ponižených‘ v drsném a nepřátelském prostředí vesnice, kde lidská nespravedlnost a tvrdost hmotných podmínek může vést až k zločinu ty, kdo přitom touží po lásce*“.⁴⁹ *Kalibův zločin* vyzdvihla jako úplný vrchol Raisovy psychologické tvorby. Co se týče postavy Vojty Kaliby, je i dnes stále možné narazit na různé interpretace jeho podstaty. Publikace Aloise Bauera ho například označila za hrdinu „*uštvaného chamtivosti*“.⁵⁰ Tímto se odlišuje od všech předchozích pohledů, které ke Kalibovi přistupovaly spíše jako k nevinné oběti než jako k prvoplánovému chamtivému zločinci. Chaloupkův *Příruční slovník češtiny* (2007) řadí *Kalibův zločin* (vedle *Západu a Zapadlých vlastenců*) mezi Raisovy nejvýznamnější romány. Nadto podle Chaloupky „*představoval onen tragický, tvrdý pól vesnického života a patří k nejlepším dílům naší vesnické prózy vůbec. Pokud nám připomene Maryšu bratří Mrštíků nebo hry G. Preissové, nebude to náhodou*“.⁵¹ Nakonec na *Kalibův zločin* narazil i Lubomír Machala (2015), který v něm opět spatřoval Raisův přerod realisty v naturalistu. Zároveň upozornil na to, že téma vraždy a sebevraždy zde nemá charakter hrůzostrašný, ale mravně kritický se zaměřením na nezdravé poměry ve společnosti. Kalibu představil jako příklad „*typické raisovské*

⁴⁵ Josef GALÍK – Eduard PETRŮ – Lubomír MACHALA (edd.), *Panorama české literatury*, Olomouc 1994, s. 156.

⁴⁶ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Česká literatura 19. století, Od Máchy k Březinovi*, Praha 1994, s. 128.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Jiří OPELÍK a kol., *Lexikon české literatury, Osobnosti, díla, instituce, Svazek druhý, P – Ř*, Praha 2000, s. 1199.

⁴⁹ Hana VOISINE-JECHOVA, *Dějiny české literatury*, Jinočany 2005, s. 322.

⁵⁰ Alois BAUER, *Čeština na dlani*, Olomouc 2007, s. 99.

⁵¹ Otakar CHALOUPKA, *Příruční slovník české literatury*, Praha 2007, s. 780.

postavy pocházející z lidových vrstev, vyznačující se naivní citovou i myšlenkovou prostotou, jež je dohnána k zoufalství a ničena náporom falše a chamtivosti zamořujícím rodinné vztahy“.⁵² Obecně Machala zaznamenal v Raisově tvorbě silné téma věnované obětem zkažených společenských poměrů, kterému se věnuje i *Kalibův zločin*.

1.4 *Kalibův zločin versus Zločin trest v české kultuře*

Dostojevského román *Zločin a trest* vyšel v českém překladu poprvé v Národních listech roku 1883. Řada reakcí v periodikách svědčí o tom, že jej česká literární kritika přijala s nadšením a obdivem k umění ruského romanopisce popsat vnitřní pohnutí lidské duše tak, jako to učinil u Raskolnikova. Nicméně by bylo v tomto ohledu výhodné porovnat četnost recepce *Zločinu a trestu* s reakcemi na *Kalibův zločin* Karla Václava Raise. Jak totiž vyplývá z archivu Retrospektivní bibliografie české literatury, rozdíly mezi nimi skutečně byly.

Přestože bychom ze současného pohledu předpokládali, že více diskutovaným románem býval vždy za všech okolností *Zločin a trest*, dobové a posteriorní záznamy svědčí o něčem jiném. Jak ukázal průzkum v archivu Retrospektivní bibliografie, z doby konce 19. století nemáme žádné kritické články pojednávající čistě jen o románu Dostojevského. Budeme-li se tedy zabývat reakcemi na *Zločin a trest*, vždy půjde pravděpodobně o recepci posteriorní, nikoliv dobovou. Z těchto poznatků lze vyvodit, že Rais byl v rámci dobové české kritiky nejspíše mnohem populárnější než Dostojevský.

Budeme-li se o recepci zajímat podrobněji, o *Zločinu a trestu* psal v první polovině 20. století například J. Michalec (Národní osvobození, 1926), J. Kodíček (Tribuna, 1926), E. Bulwer (České slovo, 1926), nebo J. Stein (České slovo, 1927). Autorem pravděpodobně nejzajímavějšího článku byl Emanuel Čenkov, který se soustředil na srovnání Dostojevského románu s románem *Žák* Paula Bourgeta. V jejich protagonistech vidí dva různé typy zločinců. Bourgetův Greslou je prototypem mladého muže své doby – inteligentní, ale citově vyprahlý jedinec, který se v duchu pozitivizmu pokouší vědecky analyzovat lidskou duši. Začne záměrně manipulovat s mladou dívkou, o jejíž psychických reakcích si vede deníkové záznamy, a nakonec ji svede. Děvče však neuneso pocit zklamání a hanby a otráví se. Mladík je poté předvolán před soud a nařčen z dívčiny vraždy. Ve vazbě neustále trvá na tom, že nespáchal žádný zločin, že jednal pouze v zájmu vědy. Přestože je obžaloby v závěru zproštěn, spravedlnost převezme do

⁵² Lubomír MACHALA, *Panorama české literatury, Díl první, Do roku 1989*, Praha 2015, s. 171.

svých rukou bratr mrtvé dívky a Gresloua zastřelí. Na druhé straně stojí Dostojevského Raskolnikov, který zabije lichvářku z vůle vyšší moci. Ospravedlní svůj čin tím, že stařena nikomu neprospívala, neměla právo žít a představovala pouze jakýsi princip, který jejím usmrčením Raskolnikov zničil. Těžko už si však takto ospravedlní vraždu lichvářčiny sestry, která se nechtěně stala svědkem jeho činu. Oba ústřední zločinci jsou bezpochyby vinni svým jednáním, lépe z nich dvou však nakonec vychází právě Raskolnikov. Na rozdíl od Gresloua se ke svému činu přiznává a dobrovolně nastupuje cestu pokání, na kterou ho přivedla upřímná láska k Soně. Proto také Čenkov tvrdí, že „*Bourget píše jen z rozumu, Dostojevskij ze srdce*“.⁵³

Velkou část dalších kritik tvoří články, které nereagují přímo na *Zločin a trest*, ale na jeho dramaturgii, kterou zpracoval a zinscenoval Jan Bor poprvé v roce 1928 ve vinohradském divadle (v Prozatímním divadle v roce 1941). Počet ohlasů na tuto dramaturgii výrazně převyšuje počet reakcí na původní román. Ze zkoumaných 23 článků 3 informovaly o novém vydání románu, 3 se zabývaly románem jako takovým a zbylých 17 hodnotilo divadelní zpracování. Všechny tyto reakce pocházely z období 20., 30. a 40. let 20. století. Opět se tedy ukazuje, že přístup k Raisovu románu byl od přelomu století do první poloviny 20. století odlišný a česká kritika se jím zabývala mnohem více než Dostojevského *Zločinem a trestem*. Nabízí se nám tak zajímavé srovnání s pojetím současné literatury, v rámci které *Zločin a trest* už dnes zaujímá výraznější (a kanoničtější) postavení než *Kalibův zločin*. Přestože se zájem kritiky takto radikálně proměnil, oba romány bezpochyby představují významné mezníky v rozvoji motivu zločinu v beletrii. Následující část diplomové práce se proto zaměří na jejich vzájemné porovnání a vyzdvižení specifických narativních postupů a technik, kterými autoři zpracovávají téma lidské viny, zločinu a spravedlivého trestu.

⁵³ Emanuel ČENKOV, *Žák*, Čas roč. 5, 1891, č. 17, s. 267.

2 SROVNÁVACÍ ANALÝZA: *KALIBŮV ZLOČIN VERSUS ZLOČIN A TREST*

Na základě výsledků zkoumání předchozí kapitoly, která pojednala o časových proměnách tematiky zločinu v literatuře, se následující část práce zaměří na komparaci dvou konkrétních románů, které specifickým způsobem zobrazují právě motiv zločinu, a to *Kalibova zločinu* Karla Václava Raise z roku 1895 a *Zločinu a trestu* Fjodora Michajloviče Dostojevského (1866).

Analýzu můžeme koncipovat dvojím způsobem. První z nich přistupuje ke zkoumanému textu z hlediska strukturního, rozčleňuje ho do jednotlivých narativních kategorií (prostor, postava, vypravěč, událost) a snaží se postupně vyhodnotit jejich funkce v rámci narativního světa. Tento přístup, který se zakládá na zkoumání textu od jádra k periférii, pojmenovává Tomáš Kubíček jako sémiotický či strukturalistický návrh narativní analýzy. Její základní otázky se odvíjí od významových funkcí jednotlivých kategorií narativu a jejich podílu na rozvíjení příběhu.⁵⁴ Druhý způsob analýzy se naopak vydává cestou čtenáře, sleduje proměny jednotlivých složek narativu v procesu čtení. Vychází z klíčového motivu a jazykových vrstev, které autor používá. Rozbor pak postupuje směrem od prvních scén vyprávění, hodnotí postupně se odhalující strukturu příběhu, a nakonec komplexním nahlížením dospívá ke vnímání textu jako celku. Kubíčková stať by tento přístup označila za mimetický, který se zabývá významem, poselstvím a tématem jednotlivých složek textu a úzce souvisí s aktivitou čtenáře a jeho vlastní konkretizací vyprávěného světa. Na textové složky se přitom nahlíží jako na něco, co leží mimo text, k čemu text pouze referuje, a co tedy spočívá pouze v dosahu interpretace.⁵⁵ V jiných souvislostech by šlo hovořit o podnětech recepční analýzy, považující právě aktivitu čtenáře za klíčovou záležitost a vnímající text jako partituru a zkoumající jeho „apelovou strukturu“.⁵⁶ Pro následující analýzu bude výhodnější použít druhý model, jeho prostřednictvím se totiž můžeme více zaměřit na dynamiku a postupnou vývojovou proměnu vyprávění, která jak v *Kalibově zločinu*, tak i *Zločinu a trestu* sehrává významnou roli v budování komplexní struktury příběhu. Budeme tedy na

⁵⁴ Tomáš KUBÍČEK – Jiří HRABAL – Petr A. BÍLEK (edd.), *Naratologie, Strukturální analýza vyprávění*, Praha 2013, s. 58.

⁵⁵ Tamtéž, s. 58–59.

⁵⁶ Viz Wolfgang ISER, *Apelová struktura textů*, in: Miroslav Červenka – Miloš Sedmidubský (edd.), *Čtenář jako výzva, Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno 2001, s. 39–100.

oba zkoumané texty nahlížet optikou čtenáře jako na dynamické struktury potenciálního účinku.

Dalším východiskem pro vlastní strukturu analýzy bude návrh členění narativního textu podle Miroslava Červenky, který ve své stati s příznačným názvem *Obléhání zevnitř* (1996) člení vyprávění hierarchicky na jednotlivé komponenty, které se proměňují v závislosti na procesu čtení a vyžadují tak změnu referenčního rámce, kterým čtenář na text nahlíží.⁵⁷ Červenka tak rozlišuje tyto komponenty na složky a elementy a stanovuje, že jsou to právě elementy, které konstituují jednotlivé složky příběhu a procházejí vývojem v závislosti na čase textu. V rámci naší analýzy budeme nahlížet na narativní kategorie (prostor, postava, vypravěč) jako na složky. Cílem pak bude odhalit jejich proměňující se elementy, které budou mít vliv jak na proměnu samotných složek, tak i na vývoj vyprávění jako celku. Pro tyto účely si rozdělíme texty obou zkoumaných románů do tří úseků. Na každém z nich pak budeme sledovat, jak se v narativu prezentují tři základní narativní kategorie – prostor, postavy a vypravěč – a jakým způsobem se tyto složky dynamizují při postupném rozvíjení příběhu. Zároveň je však třeba si uvědomit, že od sebe tyto kategorie nelze striktně oddělit, proto pravděpodobně narazíme na případy, ve kterých se složky budou setkávat a vzájemně prostupovat. Postup analýzy tak bude následovný: nejprve vyjdeme ze způsobu zobrazení klíčového motivu, následně se přesuneme k prvnímu úseku analýzy (úvodní scény), přes druhý úsek analýzy (ohraničený důležitými body zlomu obou příběhů) až k závěrečnému shrnutí, přičemž v rozboru každého úseku zhodnotíme a porovnáme prezentaci a vývoj elementů stanovených narativních kategorií u obou zkoumaných románů. Řečeno terminologií Miroslava Červenky, budeme postupovat od extensionální struktury textu (hlavního motivu) směrem ke struktuře intensionální (jazykovým prvkům, na základě kterých si čtenář konkretizuje obraz příběhu).

Dalšími teoretickými zdroji analýzy budou publikace a příručky, které se zabývají výstavbou narativních textů. Důležitou pro nás bude již citovaná kniha kolektivu autorů pod vedením Tomáše Kubíčka *Naratologie, Strukturální analýza vyprávění* (2013), která

⁵⁷ Miroslav ČERVENKA, *Obléhání zevnitř*, Praha 1996. Červenka přibližuje problematiku propojenosti jednotlivých složek díla následovně: „Kromě členění na části následující za sebou v čase a návaznosti těchto částí zajišťované speciálními prostředky se totiž v případě literárního díla nezbytně stává problémem významové sjednocení složek nebo ‚vrstev‘ díla, které jsou existenčně zakotveny v jeho jazykové vrstvě, na tomto podkladě se však konstituují v samostatné řetězce navzájem propojených elementů; elementy různých složek v každé fázi textu vystupují všechny zároveň a smysl jejich spojení v každém jednotlivém momentu, jakož i smysl spojení těchto složek jako celistvosti (a v díle jako celku), je zapotřebí teprve hledat.“ (s. 15).

poskytuje souborný a přehledný podklad pro zkoumání a klasifikaci naratologických kategorií.⁵⁸ Jako doplnění k této publikaci využijeme také *Teorii vyprávění* Franze K. Stanzela z roku 1988⁵⁹ a *Poetiku vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové vydanou v roce 2001⁶⁰. Dalším důležitým východiskem pro charakteristiku narativní struktury budou texty Bohumila Fořta, *Literární postava* (2008)⁶¹ a *Fikční světy české realistické prózy* (2014)⁶². Zajímavé podněty k postupu analýzy nám poskytne i Fořtova stať *Logika vyprávění*, která vyšla v rámci souboru *Vyprávění v kontextu* pod editorskou taktovkou Alice Jedličkové a Ondřeje Sládka roku 2008.⁶³ Alice Jedličková editovala také soubornou práci zabývající literárním popisem (*O popisu*, 2014).⁶⁴ Součástí této knihy je i článek Stanislavy Fedrové *Popis a jeho subjekt, Očima pozorovatele*, který využijeme při analýze zobrazování prostoru. Vedle těchto publikací nahlédneme i do příručky Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře* (1993), ve které se autor nevěnuje pouze obecnému pojmenování narativních kategorií, ale také rozborům konkrétních děl, mezi nimiž je také Raisův *Kalibův zločin*.⁶⁵ Naše východiska nakonec doplní i teoretické práce Vladimíra Proppa (*Morfologie pohádky a jiné studie*, 1999)⁶⁶ a souborné vydání staří Émila Zoly *O románu* z roku 1911⁶⁷.

2.1 Výchozí bod analýzy: motiv zločinu

Výchozím bodem naší analýzy bude ústřední motiv zločinu. Vyjdeme tak z teorie Felixe Vodičky, se kterou pracuje i Bohumil Fořt ve svém článku o logice vyprávění. Vodička v ní přisuzuje klíčovou roli právě klíčovému motivu vyprávění, který se podílí na konstituování děje, postav a vnějšího díla: „Pozorováno tematicky, je literární dílo vytvářeno motivy. Motivy se sdružují v celé motivické trsy a případně i větší celky. Jsou takové motivické řady, které probíhají celým dílem a jsou stavbou díla.“⁶⁸ Jak naznačují už samotné tituly obou zkoumaných románů, je nasnadě zvolit si jako výchozí bod

⁵⁸ T. KUBÍČEK – J. HRABAL – P. A. BÍLEK (edd.), *Naratologie*.

⁵⁹ Franz Karl STANZEL, *Teorie vyprávění*, Praha 1988.

⁶⁰ Shlomith RIMMON-KENANOVÁ, *Poetika vyprávění*, Brno 2001.

⁶¹ Bohumil FOŘT, *Literární postava, Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha 2008.

⁶² Týž, *Fikční světy české realistické prózy*, Český Těšín 2014.

⁶³ Týž, *Logika vyprávění*, in: Alice Jedličková – Ondřej Sládek (edd.), *Vyprávění v kontextu*, Praha 2008.

⁶⁴ Stanislava FEDROVÁ, *Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele*, in: Alice Jedličková (ed.), *O popisu*, Praha 2014.

⁶⁵ Lubomír DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha 1993.

⁶⁶ Vladimír PROPP, *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 1999.

⁶⁷ Émile ZOLA, *O románu*, Praha 1911.

⁶⁸ B. FOŘT, *Logika vyprávění*, s. 70.

komparační analýzy právě jejich společný jmenovatel, a tím je motiv zločinu. Jak jistě zjistíme i v průběhu následujících rozborů, každý z těchto textů pracuje s tematikou zločinu trochu jinak. Pro začátek se nám tedy nabízí řada základních otázek, které otevírají dveře naší další analýze: Co je podstatou zločinu v těchto dvou románech? Jaký má jeho spáchání dopad na příběh a jeho postavy? Jakými způsoby oba autoři zločin prezentují a jak silně je tento motiv vpleten do jednotlivých dějových linek románů?

Zločin v románě Raisově spočívá na první pohled v tom, že Vojta Kaliba, vyprovokován nepřiměřeným chováním svého okolí, zavraždí v afektu svou manželku Karlu. Bylo by však značně nerozvážné tvrdit, že právě v tomto omezeném aspektu tkví skutečné jádro příběhu. Je totiž vhodné zdůraznit, že *Kalibův zločin* není příběh o důsledcích zločinu (jako tomu je právě u Dostojevského), ale především o bolestivé cestě, která k němu vede. Efekt Raisova románu ještě navíc umocňuje fakt, že ke zločinu je v něm dohnána postava bezelstného a laskavého dobráka Vojty Kaliby, kterého postupně zlomí tíha pomluv, bezohlednosti a lži ze strany jeho okolí, až se ve vyhroceném okamžiku, v posledním záchvatu zoufalství a hněvu, stává vrahem. Samotný akt zločinu se tak odehraje až v úplném závěru románu, ve kterém eskaluje dramatické napětí celého příběhu. Jak už bylo zmíněno v kapitole o recepci *Kalibova zločinu*, je možné si klást otázku, zda se v tomto románě jedná skutečně o zločin Kalibův, nebo o zločin spáchaný na Kalibovi. Rais nám totiž předkládá právě onu strastiplnou cestu ke zločinu, po které Kalibu ženou jeho příbuzní, a to především chamtivá a vypočítavá tchyně Boučková. Je to právě ona, kdo postupně převezme moc nad Kalibovým statkem, nadělá řadu dluhů a o poctivém tvrdě pracujícím zeti rozšíří po vsi jen samé pomluvy. Další bolestnou záležitostí je pro Vojtu odtažitost a vzdor manželky Karly, který vyvrcholí po narození malého Karlíka. Kaliba je zmítán v neustálém souboji vlastního životního ideálu s obrazem bezútešné skutečnosti. S každým dalším konfliktem mezi ním a Boučkovými jím zmítá čím dál větší zármutek a vztek, v některých situacích i žárlivost. Nemá nikoho, kdo by se ho zastal, je v podstatě vydán napospas intrikám Boučkové, proti kterým se nedokáže bránit. Tíha okolností ho nakonec zcela pohltí, přičemž nešťastného a utrápeného Kalibu dožene až k vraždě. Zločin je v Raisově románě prezentován jako následek zoufalství a dlouhodobé citové deprivace člověka, který není ze své dobrosrdečné podstaty schopen bránit se před negativním vlivem svého blízkého okolí. Rais ve svém textu o nevinném zločinci tak uplatňuje podobný postup jako další významný autor české literatury 19. století Vítězslav Hálek, který obdobným způsobem zasazoval konvenční romantické prvky do realistických kulis.

Dostojevského *Zločin a trest* se na motiv zločinu dívá z jiného hlediska. Vypráví příběh chudého studenta Raskolnikova, který ve finanční tísní zavraždí starou lichvářku a okrade ji. Na rozdíl od *Kalibova zločinu* zde Dostojevský nerozvíjí pouze cestu ke zločinu, ale i jeho společenské důsledky a vliv na lidskou psychiku. Cesta ke zločinu má v tomto románu velmi rychlý spád a my, jako čtenáři, do ní vstupujeme ve chvíli, kdy už po ní Raskolnikov pod vlivem okolností nějakou dobu kráčí, ale ještě se zatím nerozhodl podniknout finální krok svého jednání. Sloveso „nerozhodl“ je přitom klíčové – v případě Raskolnikova totiž nejde tak úplně o zločin ze zoufalství či z existenční krize. Raskolnikov sice určité existenční problémy jistě zažívá, nicméně nad zločinem, na rozdíl od Vojty Kaliby, vědomě přemýšlí, plánuje ho, zdůvodňuje si ho. Po dlouhých úvahách nakonec zabije lichvářku Alenu Ivanovnu, vykrade skryš v jejím bytě a uteče. Je nutné podotknout, že si Raskolnikov svého lupu příliš neužije. Vědomí spáchaného zločinu ho na několik dní uvrhne do otupělé letargie, během které není schopen vyjít z bytu. Postupně se z tohoto stavu dostane, přesto ho však začne vnitřně tížit svědomí. Neustále si sám před sebou snaží svůj čin obhajovat, snaží se vybalancovat tíživou situaci mezi strachem z odhalení a upřímnou láskou ke své matce a sestře. Raskolnikov je nakonec uštván démony svého svědomí do takové míry, že se s pomocí Soni rozhodne sám k činu přiznat a pokusit se ho alespoň částečně odčinit. Román Dostojevského nám v příběhu Raskolnikova předkládá detailní psychologickou analýzu zločince, na které můžeme jako čtenáři pozorovat proměnu z troufalého studenta s velkými ideály v chladnokrevného vraha, jehož postupně čím dál více užívá svědomí, až ho nakonec vlastní pocit viny a spása v postavě Soni donutí k vraždě se přiznat a přijmout náležitý trest. Dostojevský se v této analýze dotýká otázek zločinu jako výsledku sociálního tlaku na jedince a jeho následných psychopatologických projevů v lidské psychice. Příběhovou linkou Raskolnikova jsme však zdaleka nevyčerpali sémantický a tvárný potenciál motivu zločinu u Dostojevského. Román se věnuje mnoha dalším podobám zločinu spojeným s dalšími hlavními postavami, které vytváří protiváhu k figuře Raskolnikova. Na odlišnou rovinu zločinu narazíme například u Lužina, Marmeladova či Svidrigajlova. Jejich liniím příběhu se budeme více věnovat v následující analýze.

2.2 První zkoumaný úsek: úvodní scény

V rámci rozboru úvodních scén se budeme zabývat počátečními úseky románů až do analýzou stanovených dějových bodů zlomu. Pro *Kalibův zločin* bude tímto zlomovým momentem svatba Vojty Kaliby s Karlou, u *Zločinu a trestu* bude hraničním prvkem

vražda Aleny Ivanovny. Jak bylo již zmíněno, zaměříme se na tři klíčové naratologické kategorie příběhu: postavy, prostor a vypravěče. Chceme-li přistupovat k analýze optikou čtenáře, pravděpodobně nás bude nejprve zajímat popis románového prostoru, následně do něj zasadíme konkrétní postavy a závěrem zkusíme zhodnotit pozici vypravěče a jeho vztah k vyprávěnému příběhu i ke čtenáři.

2.2.1 Kategorie prostoru

Zaměříme-li se na prostor a jeho popis, základní otázkou bude, jakým způsobem je čtenáři v úvodních scénách předložen fikční svět obou románů. Nabízí se zaměřit také na to, zda je jeho popis pro autory něčím specifický, jaké jazykové prostředky a struktury k němu používají a jaký prvotní dojem může toto prostředí budit ve čtenáři.

Raisův román nám bezprostředně po odsunutí pomyslné divadelní opony odhaluje bohaté spektrum kulis, které čtenáře uvádějí do prostoru venkovské přírody.

Bylo po otavách. Odstrojené lučiny svítily zažloutlou zelení, v níž růžověly již květy panáčkovitých naháčků. Nad krajinou, pokrytou nestejnobarevnými kusy polí, klenulo se vysoké, bledě modré, ba skoro bílé nebe; dopolední slunce v něm rozstříkovalo žlutavou zář, ale již tuze nepálilo. Dobrá polovice polí byla zdělána a oseta; zbyly jen lány, dosud pokryté zčernalými natěmi bramborovými, žlutnoucí řepoviště a sem tam černé jeteliny na semínko. Na stromech podél cest i po zahradách vesnice Ostružina se modraly husté růžence sliv, mezi nimiž se zachvívalo prořídle zahnědlé listí. Po keřích a na zvadlých stoncích se již leskly síťky a chumáčky babího léta.⁶⁹

V tomto úvodním odstavci před nás vypravěč staví obraz venkova, na kterém nešetřil pestrou paletou barev ani konkrétními detaily daného ročního období („zažloutlou zelení“, „bledě modré nebe“, „žlutavou září“, „žlutnoucí řepoviště“, „černé jeteliny“, „zahnědlé listí“). Potvrzuje se zde výrok Radka Šťastného, který upozornil na blízkost Raisova literárního popisu s barevnými plátny českého impresionisty Antonína Slavíčka. Podíváme-li se na Slavíčkovu tvorbu zpodobňující okolí Kameniček, vyvstane před námi téměř identická scéna jako ve zmíněné úvodní pasáži *Kalibova zločinu*, jen autor k jeho zobrazení použil místo slov štětec a plátno. Výraznou vizuální stylizací nás zde Rais uvádí do prostoru vesnice, která s sebou zároveň nese i určitou informaci o časovém umístění děje (otavy, zahnědlé listí, babí léto). Není pochyb o tom, že v těchto prvních řádcích k nám promlouvá vypravěč, který stojí mimo děj, a prostor nám proto zprostředkovává a konkretizuje z pohledu pozorovatele. Budeme-li číst dál, zjistíme, jak se fokus pozorování postupně přesouvá od periferních panoramatických záběrů na pole a lesy, až

⁶⁹ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 9. Tato část práce bude pro větší přehlednost používat pro citované pasáže blokovou citaci.

k centrálnímu prostoru ostružínské vesnice a Kalibovy chalupy. Je třeba připomenout, že tento úvodní prostor je před čtenářem načrtnut velice rychle, během několika málo stručných odstavců. Obraz lehce nasnímá jednotlivé scény z okolí vsi, a pak jakoby rychlým stříhem přeskočí ke světničce v domě Kalibů, kde se čtenář neprodleně seznamuje s hlavními postavami. Raisův vypravěč tak mistrovským způsobem přechází od malebného popisu přes souhru různých zvuků (dunivý klepot cepů, halekání dětí) až k efektu zoomování, v němž přesouvá pozornost z anonymních postav ke konkrétním obyvatelům fikčního světa, od popisu k dějovému segmentu (scéně).

Z tohoto počátečního záběru může čtenář vycítit výraznou dynamiku nadcházejícího příběhu a může také nabýt dojmu, že popis prostředí zde (alespoň v této fázi příběhu) hraje především roli kulis, ve kterých se rozehrávají osudy postav – pro děj románu pravděpodobně mnohem důležitějších než důsledné vykreslení prostoru vesnice. Jako čtenáři ze začátku například vůbec nevíme, jak vesnice přesně vypadá, s jistotou to můžeme říct pouze o chalupě Kalibů, která se nachází na severním konci vesnice, vypravěč nám dokonce předkládá i její bližší popis zvenčí i zevnitř, který nám může vzdáleně připomínat popisku z muzeálního katalogu: „*Uprostřed světnice, na hrboлатé, vytlapané podlaze ležela hromada šatstva, prádla, obuvi; na lavici podél kamen stálo nádobí dřevěné, na polici a na hladkém dubovém stole s mocnými trnoži a silnou deskou něco nádobí železného, hliněného i porculánového.*“⁷⁰ Tato forma vykreslení prostoru tak není pouze plastickým způsobem pro vystavění kulis, ale skrývá v sobě i silný efekt realistický, pravděpodobnostní. I přes úzké omezení kamery na Kalibův příbytek však nemůžeme úvodnímu popisu prostoru upřít ani jeho poetický nádech, který k nám promlouvá skrze percepci pozorovatele a zapojuje do hry více smyslů.⁷¹ K tomu vypravěč používá obrazných pojmenování či personifikací: „lučiny svítily“, „slunce v něm rozstříkovalo žlutavou zář, ale již tuze nepálilo“, „na zahradách se modraly husté růžence sliiv, mezi nimiž se zachvívalo prořídle zahnědlé listí“, „na stoncích se již leskly síťky a chumáčky babího léta“. Vypravěč se v těchto parnasistních líčeních nesnaží budovat autonomní, realitě kontrastní říši, jde mu o přímou poetizaci reality. V popisech Raisova románu tak můžeme identifikovat dvoudomou strategii. Lidé a prostředí hrdinu ničí, on

⁷⁰ Tamtéž, s. 10.

⁷¹ S. FEDROVÁ, *Popis a jeho subjekt*. O zapojení hry různých smyslů jako podstatného prvku pozorovatelské perspektivy píše ve svém článku Stanislava Fedrová.

je proti nim zcela bezbranný, podléhá jim a končí rozkladem své osobnosti.⁷² Na druhou stranu však vypravěč prezentuje skutečnost jako ve své podstatě krásnou a půvabnou. V tomto způsobu představování románového prostoru se Rais diametrálně rozchází s náhledem Emila Zoly. Tento ve své stati totiž vyžaduje po realistickém, potažmo naturalistickém, románu čistě věcný, do určité míry až vědecký popis: „*Popisovati již není naším cílem; my chceme jen shrnovati a určovati. Například, zoolog, mluvě o nějakém hmyzu, cítí se povinován dobře prostudovati rostlinu, na níž ten hmyz žije, kde bere svůj původ, dle níž i svůj tvar i zabarvení, bude tedy popisovati; ale tento popis, vložený do rozboru hmyzu, bude tam vědeckou nezbytností, a ne cvičením v malbě.*“⁷³ V úvodních odstavcích Raisových textů však přetrvává právě onen Zolou zavrhaný způsob malebného popisu, který je přítomen i u celé řady dalších soudobých českých autorů. Jeho funkčnost mohla spočívat především ve výrazné lyrizaci, která lépe vtahovala do četby a zároveň vytvářela rámec textu jako estetického artefaktu.

Dalším významným rozšířením prostoru jsou v tomto úvodním úseku Vojtovy cesty do stavení Boučkových ve Vidovicích. Kaliba navštíví Karlu hned několikrát, popis přírody v jeho výpravách přitom figuruje především jako ukazatel plynutí času a pohybu děje.

Byl pochmurný podzimkový den, nebe nízko a z mlhy. V kolejnicích, v důlcích a brázdách červených polí se bělely rozpraskané střeptiny prvního bílého ledu. Stromy a křoviny stály holé a vlhké, na jeřábech se houpaly pozůstalé kytice svraskaných korálí, ovhlých bílým jíním. Z lesů na horách vylézaly chumle mlh a jako pláště duchů se ploužily po vrcholech stromů. Hřeben Krkonoš a všichni ti jejich kamenní, zachmuření obrové nadobro zmizeli v hlubinách mlh hustých, dalekých, tajemných...⁷⁴

Podle proměňujících se kulis prostředí jsme tak jako čtenáři schopni vnímat, jak ubíhá fiktivní čas románu. Vypravěč přitom nezapře Raisovu přímou zkušenost s životem na venkově, k proměně ročního období tak připojuje nejen změny v přírodě, ale zmiňuje také typické zemědělské práce, které se k dané části roku pojí. Jednak tento přístup podtrhuje autentičnost textu, jednak odkazuje k žánru venkovského realismu, v jehož duchu Rais tvořil. I ve výše zmíněném výňatku si vypravěč udržuje roli pozorovatele, zachovává si svůj nadhled a panoramatickou perspektivu jako na začátku příběhu. Potvrzuje se tedy, že jako čtenáři můžeme popisy prostoru v úvodních scénách *Kalibova zločinu* vnímat

⁷² V tomto směru vytváří Raisův text paralelu k naturalistickému románu *Kašpar Lén Mstitel* Karla Matěje Čapka-Choda.

⁷³ É. ZOLA, *O románu*, s. 38.

⁷⁴ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 43.

jako kulisy, na pozadí kterých před námi autor rozehrává základní vztahy mezi postavami. Zároveň je totiž třeba podotknout, že čisté popisy prostoru zabírají v tomto úseku románu minimální rozsah, většinou slouží buď jako uvedení do situace, nebo jako naznačení pohybu v čase. Do pozadí je výrazně zatlačují charakteristiky jednotlivých postav, které nám vypravěč předkládá nejen v jejich přímém popisu, ale také (a to především) v rámci dialogů a jejich samotného chování. Postavám se budeme věnovat v následující podkapitole.

Pokud jsme se v případě *Kalibova zločinu* bavili o úvodní technice zoomování, která čtenáři, jako na filmovém plátně, promítá nejprve panoramatickou scénu, kterou vzápětí zaostří na nejdůležitější objekt děje, nic podobného nemůžeme tvrdit o úvodních scénách *Zločinu a trestu*. V prvních odstavcích románu totiž nenarazíme na žádný takovýto panoramatický pohled na fikční prostor. Od samého začátku vidíme prostředí nikoli z perspektivy vypravěče, ale z perspektivy postavy, román samotný začíná přímým seznámením čtenáře s Raskolnikovem: „*Začátkem července, v době velkých veder, vyšel v podvečer ze svého pokojíku, který měl pronajatý v S-ské ulici, mladý muž a pomalu, skoro nerozhodně se loudal ke K-novu mostu.*“⁷⁵ V Dostojevském se tedy jako čtenáři setkáváme s žánrově odlišným typem textu, vstupujeme do románu psychologického, který staví na subjektivizovaném vypravěči. Ten se stylizuje do jedné z postav a předává nám příběh z jejího úhlu pohledu, z jejího horizontu, jako by „oko kamery“⁷⁶ viselo těsně za Raskolnikovem a sledovalo záběrem vše, co vidí on sám. Takový postup je sám o sobě bezpříznakový, mohli bychom ho najít v celé řadě textů, ať už romantických či realistických. Nicméně pro román psychologický, jakým text Dostojevského je, může být takovýto způsob vyprávění zvláště výhodný. Umožňuje totiž nám, čtenářům, vidět v prostoru fikčního světa detaily, kterých si všímá sama postava a které by pravděpodobně vševědoucí objektivní vypravěč nezdůraznil. Pokud takový text čteme, jsme nuceni zvyknout si na konkrétní subjektivizovanou optiku, jež nám zároveň poskytuje rozsáhlý prostor pro seznámení s postavou, pro její pochopení a interpretaci jejího jednání. Prvním klíčovým poznatkem pro nás tedy bude skutečnost, že vnímání i

⁷⁵ Fjodor Michajlovič DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, Praha 1972, s. 5.

⁷⁶ F. K. STANZEL, *Teorie vyprávění*, s. 275–276. Stanzel spojuje techniku „oka kamery“ s vnitřním monologem. Definuje vědomí oka kamery, které je omezené pouze na „*vnímání vnějšího světa, jehož prvky se mu představují v podstatě metonymicky, tj. věci se řadí vedle sebe nikoli asociacemi, nýbrž svou souvztažností v prostoru, svým seřazením, v němž je možno je vnímat.*“ (s. 276) Zároveň však ve svém textu zdůrazňuje, že způsobů využití tohoto snímání prostoru může být celá řada. Analýza nám tyto různé metody může pomoci odhalit.

popis prostoru ve *Zločinu a trestu* jsou silně subjektivizovány a projektovány skrze postavu Raskolnikova. Z toho důvodu nemůžeme u Dostojevského zcela oddělit popis prostoru od vnějších projevů postav. Na rozdíl od Raisa tedy *Zločin a trest* dodržuje plán Emila Zoly o věcném popisu, ve kterém je navíc zdůrazněna souvislost mezi prostředím a vnitřním stavem postavy: „stav prostředí [...] určuje a doplňuje člověka“.⁷⁷ Zola tímto výrokem tak zcela zavrhuje techniku popisu pro popis. Právě řečené můžeme demonstrovat na následujícím záběru prostoru petrohradských ulic.

Na ulici bylo strašné vedro a ještě k tomu dusno, tlačence, všude vápno, lešení, cihly, prach a ten příznačný letní puch, dobře známý každému obyvateli Petrohradu, který si nemůže dopřát letní byt, a to všecko dohromady nepříjemně doléhalo na mladíkovy nervy, beztak už otřesené. Nesnesitelný puch z krčem, jichž bylo v té čtvrti zvlášť mnoho, a opilci, které potkával na každém kroku, přestože byl všední den, doplňovali odporný a sklíčující kolorit obrazu. V mladíkově jemné tváři to na okamžik zacukalo hlubokým odporem.⁷⁸

Všimněme si, že „oko kamery“ zde vůbec nesnímá scénu panoramaticky, jako celek, jako tomu bylo u románu Raisova. Neposouváme se zde od periferie k centrálnímu prostředí. Všimáme si pouze toho, co se vyskytuje v zorném poli samotného Raskolnikova. Jednotlivé stříhy kamery pak doprovázejí jeho pohled a posléze i bezprostřední reakce na okolí. Podobně můžeme zhodnotit i první popis zařízení bytu lichvářky Aleny Ivanovny:

Pokoj, kam mladíka uvedla, nebyl příliš prostorný, měl žlutě tapetované stěny, v oknech čapí nůsky a mušelinové záclonky; v té chvíli byl prozářen zapadajícím sluncem. „*Toho dne* asi bude slunce svítit zrovna tak!“ uvědomil si letmo Raskolnikov a rychle se rozhlédl po místnosti, aby si všecko nejzevrubněji obhlédl a vštípil do paměti. V pokoji však nebylo nic pozoruhodného. Zařízení, vesměs starodávné, ze žlutého dřeva, tvořil divan s velkým ohýbaným dřevěným opěradlem, oválný stůl před divanem, toaletní stůl se zrcadlem, stojící mezi okny, několik židlí přistavených ke stěnám a dva nebo tři žlutě zarámované laciné barvotisky představující německé slečny s ptáčky v rukou – víc nábytku v místnosti nebylo. V koutě nad malou ikonou hořelo věčné světlo. Všude bylo velmi čisto, nábytek i podlaha byly naleštěny, všechno se jen blyštělo. „Lizavetino dílo,“ pomyslí si mladý muž.⁷⁹

Z citované pasáže je jasně patrné, jakým způsobem je popis prostoru motivován samotným Raskolnikovem. Prostředí opět nevnímáme nezúčastněně, jako čtenáři cítíme, že popis je do určité míry řízen a vyplývá z Raskolnikovova plánu pečlivě si prohlédnout místo činu. Navíc zde do vykreslování prostoru zasahují jeho vnitřní úvahy, podle pojmu Doritt Cohnové projevy narativního vědomí,⁸⁰ které jsou v tomto citátu reprezentovány

⁷⁷ É. ZOLA, *O románu*, s. 40.

⁷⁸ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 6.

⁷⁹ Tamtéž, s. 9.

⁸⁰ S terminologií Dorrit Cohnové operuje ve své stati o zobrazování mysli postav Bohumil Fořt (*Fikční světy české realistické prózy*, 2014).

citovaným monologem, v němž postava promlouvá sama k sobě a dává tak skrytě najevo své tajné úmysly: „*Toho dne asi bude slunce svítit zrovna tak!*“⁸¹ Skrytý záměr Raskolnikova vyjádřený pomocí těchto jazykových struktur tak vytváří půdu pro specifický výběr prvků, které zahrne do svého popisu. Můžeme si ale všimnout, že ačkoliv se jedná o popis silně subjektivizovaný, odehrává se v dimenzích věcného, neutrálního a neobrazného jazyka, nenarazíme zde na žádné personifikace, metafory či hry s barevností jako u Raise. Ve *Zločinu a trestu* tento vyprávěcí postup můžeme (vedle snahy o dodržení zmíněného pravidla realistického popisu Émila Zoly) interpretovat i jako další způsob charakterizování Raskolnikova jako chladného, racionálního a ambiciózního mladého muže, který neudělá krok navíc, aniž by si ho dopředu důkladně nepromyslel. První scény tohoto románu nám coby čtenářům naznačují, že i přes vyprávění ve třetí osobě bude narativ silně ovlivněn perspektivou hlavní postavy. Jsme tedy úzce závislí na tom, nad čím uvažuje Raskolnikov a co ve svém okolí považuje za hodné své pozornosti. Nadto je vhodné podotknout, že u Dostojevského románu prakticky nelze oddělit vnější popisy prostoru od popisů postav a jejich vnitřních úvah. Tyto dvě kategorie se neustále navzájem prostupují a doplňují. Půjde-li nám závěrem o pomyslný poměr mezi popisnými pasážemi a dialogy, opět zjistíme, že mnohem výraznější zastoupení zde zaujímají dialogy nebo i dlouhé monologické promluvy postav. Podobně jako *Kalibův zločin*, i *Zločin a trest* klade hned zkraje textu velký důraz na vykreslení postav a jejich prezentaci čtenáři. Jako čtenáři jsme tak vedle základního rozestavení prostorových kulis vystaveni především rozsáhlé vnější i vnitřní charakteristice protagonistů obou příběhů. Věnovat se jim bude následující podkapitola.

2.2.2 Kategorie postav

V předešlé části analýzy jsme již narazili na to, že oba zkoumané romány věnují už v úvodních scénách velký prostor hlavním postavám. Zásadní otázkou této podkapitoly bude, jakým způsobem jsou postavy čtenáři v úvodu představeny a pomocí jakých jazykových prostředků či struktur je vyprávěč popisuje. Vedle přímé charakteristiky se na této vrstvě textu bude patrně podílet i charakteristika nepřímá, která se bude pravděpodobně nejvíce projevovat v dialozích nebo ve vlastním chování postav. Na závěr bude výhodné shrnout, jak se čtenáři může jevit konstelace postav v úvodních scénách a s jakými poznatky o jejich vnitřním světě vstupuje do další fáze příběhu.

⁸¹ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 9.

Raisův vypravěč nám postavy uvádí prakticky bezprostředně po zaostření scény na světličku v Kalibově statku. Do ní postupně rozestavuje celé příbuzenstvo rodiny Kalibů – otce Kalibu, Vojtu a dvě sestry s manželi – kteří se společně sešli nad pozůstalostí zesnulé staré Kalibové. Na rozdíl od *Zločinu a trestu* není první uvedenou postavou přímo hlavní hrdina, ale jeho otec. Podrobný popis Vojty samotného na něj navazuje až vzápětí:⁸²

Kousek vpravo od otce, u postranních dveří, kterými se chodilo do přistavěné kamenné světličky, stál o veřeje opřen mladý Kaliba, veliký, silný, ramenatý, snad asi pětatřicátník. Na mohutné kulaté hlavě měl rozházeny kaštanové chundely měkkých vlasů, nízké čelo s třemi hlubokými rýhami, velké modré, poněkud vypoulené oči. Tváře měl plné, zdravě červené, opálené. Byl v krátké vlněné kazajce, a nohavice měl zastrčeny do vysokých, odřených holínek. Silné ruce maje složeny na prsou, tupě hleděl do světlice.⁸³

Podobně jako Vojtu vypravěč čtenáři představuje i další členy rodiny. Používá k tomu přímou charakterizaci, kterou realizuje sám prostřednictvím vlastního aktu vyprávění, není součástí optiky jiné postavy. Tento postup souvisí se specifickým druhem nadosobního vypravěče, na kterého se zaměříme později. Čtenářsky nám tento Vojtův popis může vzdáleně připomínat scénické poznámky na začátku divadelní hry. Dozvídáme se z něj základní informace o jeho fyzickém vzhledu – nikoliv o jeho vlastnostech či povaze. Určité náznaky k nám přesto může vypravěč vysílat v některých detailech popisu. Upozorňuje na to ve svém rozboru *Kalibova zločinu* Lubomír Doležel, který si všímá, že – jinak zcela objektivní – vypravěč Raisův v popisech postav někdy vystupuje ze své role a uchyluje se k užití psycho-fyziologického paralelismu, který často využívala romantická próza 19. století. Jeho podstatou bylo přímé propojování vnějších rysů postav s jejich vlastnostmi vnitřními. Přestože vypravěč *Kalibova zločinu* tento přístup dle Doležela úspěšně překonává, při popisování postav ho do určité míry porušuje tím, že do některých prvků jejich vzhledu skrytě promítá i charakteristiku vnitřní. Doležel si všímá především významné role výrazu v očích postav: „*V duchu populárního českého úsloví ‚oko – do duše okno‘, čtenář dostává vzhled do nitra postavy skrze letmý pohled do očí. Tak například v portrétu Kalibovy rodiny, podaném v 1. kapitole, je u každého člena zmíněn výraz jeho očí nebo pohledu, vyjadřující stálý duševní rys nebo momentální duševní stav.*“⁸⁴ Na podobný rys můžeme narazit i později v popisu Karly: „*Byla hezká,*

⁸² Je potřeba podotknout, že si tato část textu poněkud pohrává se čtenářem a jeho intuicí. Zpočátku totiž nevíme, kdo přesně bude hlavním hrdinou příběhu. Kalibou zmíněným v titulu románu může být i otec.

⁸³ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 10.

⁸⁴ L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby*, s. 90–91.

*jenom oči jí chvílemi divně zasvítily, řasy se zachmuřily a pohled pak nabyl zvláštního divokého, skoro škaredivého výrazu, jenž upomínal na matku.*⁸⁵ Je otázkou, zda by si běžný čtenář tohoto detailu všiml, nicméně můžeme na něm pozorovat specifickou vypravěčskou tendenci, kterou se Raisův text vyznačuje.⁸⁶

Z podobných vnějších charakteristik jsme tedy i přes objektivnost popisu schopni předvídat povahové vlastnosti postav (Vojtovo silácké dobráctví a naivitu, Karlinu budoucí spolupráci s matkou Boučkovou). Doležel zároveň poukazuje na to, že popis postav má u Raise specifickou strukturu. Vnější charakteristika následuje vždy bezprostředně po prvním vstupu postavy na scénu. Jedinou výjimkou je právě setkání s Karlou. Její počáteční výstup je nejprve uveden pochvalným hodnocením Smrže, po němž následuje Vojtovo podvědomé přitakání: *„Hned, jak ji tu spatřil po prvé, napadlo mu, že je to dívka jako pivoňka, a teď mu stále hučelo hlavou: Jako pivoňka! Jako rozvitá pivoňka!*⁸⁷ Teprve poté vypravěč přechází k vnějšímu popisu jejího fyzického vzhledu. Doležel tomuto momentu přisuzuje důležitou roli, vyjadřuje totiž Vojtovu zamilovanost na první pohled. Přestože jsme v předchozí podkapitole narazili na skutečnost, že prostor postav výrazně dominuje nad popisem prostředí, je potřeba toto tvrzení poopravit. Vnější charakteristika postav sehrává skutečně výraznější roli, nicméně každou tuto charakteristiku doplňuje i popis prostoru, který je právě v souvislosti s akcí postavy vždy konkretizován, jako například v následující pasáži s prvním vstupem postavy Boučkové:

*„I pěkné vás vítám, to jsou k nám ale hosti, hele, krajský Smrž!“ volala stará vejměnice Boučková. Prve seděla na lavici v čele světnice, právě pod rohatinkou, na níž visely dva hnědé hlíněné džbány, bílými ozdobami okrášlené, a šest porculánových hrnečků s modrými proužky, ale jak hosté pozdravili, běžela jim vstříc a podávala ruce. [...] Byla ještě statná, zdravá panímáma, ačkoliv tváře i čelo měla vráskami notně rozryty. Byla v tmavé jupce, v krátké pruhované vlňače, pod níž bylo viděti bílé punčochy a sametové střevíce. Šátek na hlavě měla uvázaný na kretku, černé vlasy rozděleny k spánkům. Smějíc se, ukazovala, že má v dásních již jenom několik zubů. Hovořila rozplesklým, tahavým, trochu zpívavým hlasem, jak to takové podhoračky umějí.*⁸⁸

Na totožnou techniku jsme narazili už v úvodním popisu prostoru. Scéna se postupně zaostřuje z panoramatického pohledu na konkrétní detaily podobně jako v prvních odstavcích románu, ve kterých se scéna zužuje na Kalibův statek, světničku a jednotlivé

⁸⁵ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 24.

⁸⁶ Významnost tohoto postupu můžeme navíc doložit i jeho užitím v dalších dobových prózách, například v povídce *U tří lilíí* Jana Nerudy, v níž dochází k podobné stylizaci neznámého oka vypravěče, který přitahuje a zároveň sugeruje charakter postavy.

⁸⁷ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 24.

⁸⁸ Tamtéž, s. 22.

členy rodiny v ní. Opět se zde jedná o snahu ukotvit příběh v reálném, pro čtenáře dobře představitelném a věrohodném prostředí. Tím se ještě posiluje efekt Raisova realistického vyprávění.

Důležitým prvkem charakteristiky postav jsou v *Kalibově zločinu* dialogy. Promluvy samotných postav totiž výrazně dokreslují obraz o jejich vlastnostech a implicitních motivech. Tato nepřímá charakteristika se rozehrává už v samotné úvodní scéně, ve které se členové rodiny Kalibů dohadují při rozdělování matčiny pozůstalosti.

„Tuhle máme šest košíl – vám tři, nám tři.“

„Počkejte, počkejte, švagrová, musíme dřív všechno prohlédnout, něco bude starší, něco zánovnější, abysme se neošidili.“

Prohlíželi a skoro mlčky rozdělovali.

„Lidičky, vy s tím naděláte,“ s mírným úsměvem pravila Smržová.

„I mlč, Manka, tak je to v pořádku, ještě byste nás pomluvili,“ odpověděla Nána.

„Jdi, někdo má kdy na pomluvy!“

„I bodejť, beztoho se dívím, co taková paní jako ty bude s tímhle vším dělat.“

„Abys ty nekousla,“ trpce podotkla Manka a zas bylo na chvíli ticho.

„Ale to není všechno nádobí, vid' že ne, Vojto?“ prohlížejíc dřevěné zboží, jen jako mimochodem prohodila Nána.

„Všecko? Není!“ za syna ledově odpověděl otec.“

„Inu, taky se dívám, a zdá se mi, že tu není všecko,“ drsně se zasmál Smrž a stranou pohlédl na švagra i na tchána.

[...]

„Víte, zeti, není-li vám toho dost, nechte všecko s pokojem a jděte s Pánembohem. Nemusil jsem vlastně pro vás pro žádného ani vzkazovat, je to posud všecko moje, a holky dávno každá dostala své!“ ostře a určitě, slovo za slovem vypouštěl starý.

„Snad byste se, tatínku, nehněval,“ bublala Nána, „co byste s tím [nádobím] dělal. Darmo by se to ve stodole a na půdě válelo.“

„Inu, proto povídám,“ vlídněji zabreptal Smrž.

„Já, že jste se tak sháněli! Co pak nemám ještě syna? Tot' vím, že je dobrotisko; kdybych tu nebyl, dal by všecko a mohl by po čase kupovat znova.“⁸⁹

Z těchto dvou částí rozhovoru lze vyzorovat výrazné specifikum Raisova vyprávění, kterým je důležitá úloha dialogických promluv. Díky tomuto rysu byl román často kladně hodnocen literární kritikou pro svůj rychlý spád a napětí, které díky své dialogičnosti na mnoha místech připomínaly divadelní hru. Na zmíněném výňatku si toto hodnocení a interpretaci můžeme jednoznačně potvrdit. Srovnáme-li totiž předešle analyzovaný popis vzhledu postav s tímto dialogem, můžeme bez výčitek říci, že pokud se jedná o kresbu postav, mají oba tyto prostředky stejně důležitou výpovědní hodnotu. Vnější popis vzhledu byl řízen vypravěčem, který nám pouze v letmých náznacích (například v detailu očí) vyznačil základní povahové rysy postav a jejich možnou roli v dalším příběhu. Hluboká vnitřní charakteristika však probíhá již v rovině chování a promluv jednotlivých

⁸⁹ Tamtéž, s. 13.

postav. V tomto ohledu se Raisův vypravěč velmi podobá divadelnímu režisérovi – načrtne před nás primární prvky vzhledu a zbytek nechá na samotných postavách, aby svým jednáním a účastí na interakci s ostatními postavami samy vylíčily své životní postoje a povahové vlastnosti.

Podíváme-li se zpět na vybraný citát, můžeme z něj jako čtenáři na základě jednotlivých promluv vyvodit celou řadu nových hypotéz: švagr Smrž bude pravděpodobně chamtivý, vychytralý a opatrný na každý peníz, navíc bude pravděpodobně i pánem celé domácnosti (sestra Vojty, provdaná Smržová, se dělení příliš aktivně neúčastní). V postavě Nedomlelky můžeme zase už v této fázi příběhu vytušit duši klevetnice. Klíčovou je pro nás ale především promluva otce Kaliby, ve které před námi vyvstává důležitá vnitřní charakteristika Vojty coby vlídného dobráka, který by, nebýt otce, přenechal vše z matčiny pozůstalosti sestrám. Tento otcův postřeh navíc podporuje svým chováním i sám Vojta – do debaty nad rozdělováním věcí po mamince se příliš nezapojuje, celou situaci pozoruje spíše pasivně, což svědčí o jeho mírné povaze a neochotě hádat se a vyvolávat konflikty s ostatními. Prakticky jediný náznak zásahu do situace nastává ve chvíli, kdy si Vojta řekne o sváteční šátek po mamince. Zbylé věci si otec brání ve výňatku už sám. Přestože se nakonec zdá, že Nedomlelka se Smržem si z pozůstalosti rozdělili, co mohli, celou tuto scénu ukončuje jejich odchod a – navzdory původním slovům Nedomlelky a Smržové – pomluvy: „*Tot' víte, Vojta byl vždycky mazánek – aby mu nebylo!*“⁹⁰ V rámci jediné pasáže se tak děje hned několik záležitostí – posouvá se děj, profilují a odhalují se charaktery a najevo přichází i jejich konstelace.

I z dalších dialogických scén můžeme vyvodit skryté vlastnosti postav mimo Kalibovu rodinu, z nichž nejdůležitější budou pravděpodobně Karla s její matkou. Ve slovech Boučkové můžeme hned od prvního setkání s Vojtou a Smržem identifikovat její hrabivost: „*Dobré, dobré, ale kam pak s tím, leda do baráku, nebo já dceru jinam nedám, nežli kde ji udělá poloviční zápisníci. Každý vidí tuhle na mně a na mých dětech, jaké jsou pak starosti, když je muž rozhazovač. To žádný neví, jakou jsem já měla štrafaci a trápení, než jsem to takhle dokázala!*“⁹¹ Na tuto promluvu navazuje posměšná reakce Konopáče, zetě Boučkové, po kterém tchyně šlehne pohledem. To může naznačovat i neupřímnost a vypočítavost její postavy, která se projeví v další části příběhu. Podobně můžeme chápat i postavu jejího manžela, kterého ve zmíněné replice Boučková popisuje jako

⁹⁰ Tamtéž, s. 16.

⁹¹ Tamtéž, s. 29.

nenapravitelného rozhazovače. V jedné z následujících scén, kdy Bouček sám navštíví otce Kalibu, sám promlouvá následovně: „*Já jsem její táta, ale s nimi nejsem. Abych řekl: vymlátily mě košťaty – už je tomu kolik roků – ještě že mi zeť dá kus toho vejměnku, tak se aspoň najím; no a dělám lidem, a já uměl dělat, kakra, korec žita hned byl na zádech a na půdě – teď už tuze nevydržím, jsem jen třaslavka. Tak jsem se chtěl zeptat, jestli to všechno víte – víc nic!*“⁹² Znovu jsme tak při rekonstrukci postav silně závislí na nepřímých charakteristikách. Boučková lační po penězích, je pravděpodobně neupřímná a stěžuje si na rozhazovačného manžela. Bouček přichází ke Kalibovi, aby se ujistil, zda je seznámen se situací, že ho ze statku Boučková s dcerou vyhnaly, sám přitom tvrdě pracoval a peněz se nikdy nedočkal. Krátce po této návštěvě Bouček umírá. Jeho příchod a odchod ze scény tak působí do jisté míry osudově, jako by jeho výstup předznamenával budoucí komplikovaný vývoj všech událostí románu. Jako čtenáři si samozřejmě musíme vybrat, kterou verzi (Boučkové či Boučka) zhodnotíme jako důvěryhodnější. Nicméně nemůžeme Boučkovi upřít jeho dobrý úmysl varovat Kalibu před potenciálním neštěstím, které potkalo i jeho.⁹³ Asi nejtajemnější postavou je v prvních scénách Boučkova dcera Karla. Kromě vypravěčovy vnější charakteristiky, kterou jsme zmiňovali již dříve, o ní prakticky nic blízkého nevíme. Z promluv ostatních postav vyplývá, že za ní dříve chodil voják Rachota. Nyní souhlasí s tím, že se ožení s Vojtou, z jejích reakcí však není cítit ani známka upřímné zamilovanosti. Tento rys se projevuje i v následujícím citovaném rozhovoru Karly s Boučkovou.

Když se Boučková s dcerou s návrší loudaly zpátky, matka mrzutě zabublala:
„Ty jsi dnes byla zas neslaná, nemastná.“
Karla neodpověděla.
„Sedíš, kale nepromluvíš a koukáš jako kalous.“
Karla stále mlčela a mračivě hleděla k zemi.
„Jenom pysky na všechno ohrnuješ, jako by tě byl někdo nutil.“
„A proč zas do mne jdete,“ dcera náhle pronikavě vykřikla, až matka na krok couvla, „nic vám nedělám po vůli. Dřív jste pořád říkali: Nech toho Rachotu, nech ho! a teď jsem ho nechala, držím se toho – chlapa starého – a zas –“ poslední slova lámala v zubech.
Stará se sípavě zasmála, a černé oří jí zablýskaly na dceru.
„Pořád jsi nic neříkala, sama jsi chtěla, až dnes tě to najednou posedlo!“
„I kdo pak má být pořád jako vy,“ odbroukla Karla, a již nemluvíce, vešly do chalupy...⁹⁴

⁹² Tamtéž, s. 37.

⁹³ Takový postup má zároveň i přidanou hodnotu propozice, která musí být dříve či později v procesu čtení potvrzena nebo vyvrácena dějovou akcí. Buď se čtenářova textem vzbuzená očekávání potvrdí, nebo vyvrátí. Tímto způsobem mohou texty vytvářet zajímavé propoziční a dějové hry.

⁹⁴ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 44.

Matka jako by měla nad Karlou v této fázi příběhu převahu. Vzápětí se dokonce dozvídáme, že Karla přespává na výminku, kdežto matka má sama pro sebe postel ve velké světnici. V tomto dialogu může na první pohled jít o obyčejnou hádku matky a dcery, která je neustále matkou za něco kárána. Další možností může být skutečnost, že Karlina vyhýbavost a lhostejnost může odkazovat k nějakému skrytému tajemství, které v úvodních scénách ještě neznáme. V této fázi čtení bychom si Karlu asi nedokázali přesně zařadit do kategorie kladné či záporné postavy kvůli jejímu nejednoznačnému chování. Dá se o ní tedy předpokládat, že jde o postavu výrazně dynamickou, která se bude v následujícím příběhu dále vyvíjet.

Základní informace o postavách *Kalibova zločinu*, které jsou čtenáři předloženy v úvodních scénách, shrnuje následující tabulka. Jejich narativní funkce vychází z teorie Vladimira Proppa o narativních funkcích jednajících osob.⁹⁵ V rámci další typologie postav využijeme termíny postav statických a dynamických, se kterými pracuje publikace Bohumila Fořta a splňují náš zájem sledovat vývoj postav v průběhu děje.⁹⁶

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Vojta Kaliba	hrdina	(?)
Karla	hrdina (?)	(?)
Boučková	škůdce (?)	(?)
otec Kaliba	pomocník	(?)
Nedomlelka	pomocník/škůdce (?)	(?)
Smrž	pomocník/škůdce (?)	(?)
Karlin otec	nepravý hrdina (?)	(?)
Kukelka	pomocník	(?)

Tabulka č. 3: Funkce a typologie postav – první zkoumaný úsek – Kalibův zločin

S touto tabulkou budeme pracovat i v následujících částech analýzy, budeme do ní postupně doplňovat informace vyvozené z textu. Je zřejmé, že řada otázek zůstane po této úvodní části analýzy stále otevřená – pro tuto chvíli nemůžeme například s jistotou určit přesné narativní funkce postav, ani nedokážeme předvídat, zda se postavy budou v budoucnu vyvíjet či nikoliv (u postav jako Vojta či Karla určitý vývoj pravděpodobně očekáváme, v prvních scénách o tom však v textu nemáme žádný přesný doklad).

⁹⁵ V. PROPP, *Morfologie pohádky*, s. 70–71.

⁹⁶ B. FOŘT, *Literární postava*, s. 76. Analogicky Fořt zmiňuje i podobnou terminologii Daniely Hodrové – dělení postav na postavy definice (textově uzavřené postavy, které jednají předvídatelně) a na postavy hypotézy (postavy s tajemstvím, jednají neočekávaně).

Tabulka zahrnuje pouze výběr postav, které se na scéně objevují pravidelně a román jim tudíž poskytuje více prostoru pro konstituování fikčního světa.

Budeme-li chtít oba zkoumané texty porovnat, vypravěč v úvodu *Zločinu a trestu* volí k charakterizaci postav poněkud odlišný přístup. Ten je ovlivněn zejména specifickým vyprávěcím postupem, na který jsme narazili už při analýze popisu prostoru – narativ je výrazně subjektivizován a projektován skrze optiku Raskolnikova, která do jisté míry určuje, jaké prvky fikčního světa nám text zdůrazní a jaké naopak ponechá bez povšimnutí. Na tomto místě je však potřeba zmínit skutečnost, že z této optiky vypravěč v některých případech vystupuje, nechá „oko kamery“ trochu poodstoupit, aby mu umožnilo pohodlněji zobrazit detaily příběhu. Jako příklad se nabízí popis samotného Raskolnikova z prvních stránek Dostojevského románu:

Byl to mimochodem muž velmi hezký, tmavě plavý, s krásnýma temnýma očima, dost vysoký, štíhlý a urostlý. Za malou chvíli se však ponořil do nějakých pře hlubokých myšlenek nebo spíš upadl do jakéhosi transu a kráčel, nevnímaje nic kolem sebe ani nechtěje to vnímat. Jen občas si pro sebe něco zabručel z vžitého sklonu k monologům, který si před chvílí sám přiznal. [...] Oblečen byl uboze, že leckterý otrlý člověk by se styděl objevit v takových hadrech na ulici. [...] V mladíkově duši se však už nastřádalo tolik nenávistného opovržení, že přes všechnu svou někdy dětinskou nedůtklivost byl na ulici nejmíň ze všeho citlivý na své cáry.⁹⁷

Je potřeba uvést, že tento popis následuje až za úvodní scénou, ve které Raskolnikov tajně proklouzává z bytu, aby si ho nevšimla bytná, u níž je zadlužen. První odstavce čtenáři přibližují jeho existenční problémy, do kterých se dokonce promítá i uvažování postavy prostřednictvím citovaného monologu: „*Ba ... ano ... mnohé je v moci člověka, a člověk po tom všem ani nenatáhne ruku jen a jen ze zbabělosti [...] Čeho se lidé nejvíce bojí? Zajímavá věc – nového kroku, nového vlastního slova, toho se bojí nejvíce [...] A proč a nač tam teď vlastně jdu? Copak jsem toho schopen? [...] To jen laškuju se svou fantazií, pohrávám si. Ano, snad si jen pohrávám.*“⁹⁸ Než nám tedy vypravěč zprostředkuje podobu vzhledu Raskolnikova, máme možnost nahlédnout do jeho uvažování, ke kterému mimochodem odkazuje i výše zmíněný popis. Dostojevského *Zločin a trest* v tomto případě volí opačný přístup než Raisův *Kalibův zločin*, který nám nejprve vykreslí kulisy prostoru, od nich se přesune k podobě postav, ale jejich psychika a uvažování jsou reflektovány až v jejich samotném jednání a promluvách. U Raskolnikova naopak hned zkraje nahlédneme do jeho nitra a teprve poté zasáhne vypravěč, aby nám blíže představil hrdinovu vnější podobu. Během dvou stránek a několika odstavců tak máme k dispozici

⁹⁷ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 6.

⁹⁸ Tamtéž, s. 5–6.

hned několik údajů, na základě kterých si můžeme postavu Raskolnikova kategorizovat. Text nám předloží jeho úskočné chování a tíživou životní situaci, jeho skryté rozvažování, které naznačuje dlouhodobý proces odhodlávání se k nějakému činu, nám zatím neznámému. Nakonec si můžeme rekonstruovat i jeho kompletní, v některých ohledech až bizarně kontrastní, vzhled a základní charakteristiku (štíhlý, urostlý, vysoký, hezký, s temnými očima, ale zároveň otrhaný, nedůtklivý a opovrhlivý ke svému okolí). *Zločin a trest* už touto úvodní scénou dává najevo svou příslušnost k žánru psychologického románu, který se na rozdíl od tradičního románu realistického zaměřuje na vnitřní vývoj a dynamiku postav.

Bohumil Fořt píše ve své práci o dominanci subjektivizovaného vyprávění a psychologického determinismu v psychologickém románu (zobrazování a interpretace psychologických vztahů), jež se odlišují od románu realistického, který se zaměřuje na sociální determinaci, tedy modelování a interpretaci společenských vztahů.⁹⁹ Od samého začátku, s krátkými výstupy řeči samotného vypravěče, tak vidíme fikční svět pohledem Raskolnikova, který nám poskytuje nejen obraz vnějšího prostoru, ale především svého nitra, jež se už v úvodní scéně cesty k lichvářce Aleně Ivanovně zmítá v sérii zmatených úvah. Může tak na nás působit vzdáleným dojmem hamletovské postavy, která neustále váhá a odkládá svůj čin na později. Na rozdíl od Hamleta však tušíme, že Raskolnikovův záměr bude mít pravděpodobně mnohem zručnější a zvrácenější účel než Hamletův pokus o spravedlivou pomstu. Naznačují to i proudy Raskolnikovova vědomí, ve kterých se jeho přirozenost viditelně přičí plánovanému činu, tíha situace ho však žene do takové slepé uličky, že žije v permanentní nejistotě o sobě samém („*Ano, snad si jen pohrávám.*“).¹⁰⁰ Jakým způsobem vypravěč reflektuje setkání Raskolnikova s jinou postavou, demonstruje následující pasáž.

Někdy se setkáme třeba s docela neznámým člověkem, který nás zaujme na první pohled, zčistajasna a nenadále, dřív než s ním vyměníme jediné slovo. Přesně takový dojem udělal na Raskolnikova onen host, který seděl v ústraní a připomínal úředníka na penzi. Mladík si ten první dojem později vícekrát připomněl a dokonce v něm viděl předtuchu. [...] Bylo mu jistě přes padesát, byl střední postavy a silné konstrukce, prošedivělý a hodně už olysalý, měl žlutou, od silného pití odulou tvář s napuchlými víčky, pod nimiž svítila z uzoučkových štěrbin maličká, leč zarudlá očka. [...] Na sobě měl starý, úplně rozedraný černý frak s utrhanými knoflíky.¹⁰¹

⁹⁹ B. FOŘT, *Fikční světy*, s. 137.

¹⁰⁰ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 5–6.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 12.

Prostřednictvím této scény z pivnice se čtenáři představuje postava Marmeladova. Je třeba si povšimnout, že i zde uvádí popis vypravěč použitím první osoby plurálu, jímž nám přibližuje Raskolnikovův dojem. Na toto uvozovací souvětí však bezprostředně navazuje reakce postavy samotné (předtucha), kterou následně rozvíjí i popis vzhledu. Vypravěč jako by se schovával za Raskolnikovými úvahami a zasahoval sám do běhu textu zejména v případech, kdy je nutné uvést čtenáře do situace či objasnit některé detaily fikčního světa. V tomto případě se jedná právě o vnější charakteristiku Marmeladova, ze které jsou cítit slova objektivního vypravěče snažícího se přiblížit čtenáři objekt Raskolnikovova zájmu a ulehčit mu tak mentální rekonstrukci postavy. Navíc nám tento popis lehce naznačuje i podstatu Marmeladovovy povahy (prošedivělý, odulá tvář od pití, zarudlé oči, rozedrané oblečení s utrhanými knoflíky), kterou samotná postava v následující části textu vylíčí sama ve svém rozhovoru s Raskolnikovem.

Z Marmeladova dlouhého monologu získáme vůbec první zprostředkované informace o jeho manželce a dětech, se kterými Raskolnikov přijde do kontaktu v další části příběhu. Obzvlášť důležité je zmínit, že je to právě v rámci této životní historie Marmeladova, ve které Raskolnikov poprvé slyší o Soně a její snaze zachránit rodinu i za cenu obětování vlastní cti – prostitucí. Zde je potřeba vrátit se k Raskolnikovově prvotní předtuše a jako čtenář se ptát, s čím konkrétním je spojena. Poznává se Raskolnikov v Marmeladovovi? Tuší, že se mu stane něco špatného? Cítí, že rodina tohoto úředníka sehraje v jeho životě významnou roli? Otázek z této části textu vyplývá mnoho a odpovědět na ně bude čtenář schopen pravděpodobně až v průběhu dalšího čtení. Strukturně je zde však zajímavé využití monologického vyprávění Marmeladova, které nám představuje situaci dalších postav, aniž by se s nimi Raskolnikov musel potkat osobně. Podobnou funkci na sebe vzápětí bere i dopis Pulcherijy Alexandrovny, matky Raskolnikova, v němž obeznamuje svého syna (i čtenáře) s plánováním svatby dcery Duni a dvorního rady Petra Petroviče Lužina. Schéma postav se nám tak rozšiřuje o další tři figury, k nimž má Raskolnikov specifický vztah. Zejména k Lužinovi, jak se později dozvíme, nechová příliš velké sympatie a k této svatbě z rozumu zaujímá rezolutně odmítavý postoj. Lze tedy vytušit, že s Lužinem můžeme do dalšího vývoje příběhu počítat jako s postavou značně problematickou. Z matčina obsáhlého psaní však poznáváme i vlastnosti a povahu Duněčky, která je nejen „rozumná, je zároveň bytost andělsky ušlechtilá“.¹⁰² Již z této základní konstelace postav vyplývají první

¹⁰² Tamtéž, s. 32.

dichotomicky se zrcadlí dvojice románu (Raskolnikov – Lužin, Soňa – Duňa). Strategii takových textových analogií zmiňuje stať Tomáše Kubíčka: analogii chápe jako textovou souvislost, která zdůrazňuje podobnost nebo kontrast mezi dvěma srovnávanými prvky.¹⁰³ Zvláštní symboliku nese nadto i scéna s opilou dívkou na ulici, která jako by propojovala linii mezi andělskou Duňou a společensky nečistou (nicméně o nic méně andělskou) Soňou. Raskolnikov shrnuje celou situaci v hlášení strážníkovi následovně:

„Jen se na ni podívejte, je opilá namol, a tak šla po bulváru. Kdo ví, co je zač, ale nevypadá, že by byla od řemesla. Nejspíš ji někde opili a zneužili ... poprvé ... chápete? A pak ji pustili k vodě. Jen se podívejte na ty roztržené šaty, a podívejte se, jak je má navlečené: Je vidět, že ji někdo oblíkal, že se neoblíkala sama a že ji oblíkaly nešikovné ruce, mužské! A teď se podívejte tamhle: tohohle hejska, s kterým jsem se div nepoprál, vůbec neznám, vidím ho poprvé v životě, ale i on ji před chvilkou zhlídl, jak šla opilá a bez smyslů, a teď si na ni dělá laskominy a hrozně rád by ji takhle, v tomhle stavu sebral a někam odvezl.“¹⁰⁴

V této fázi do příběhu vstupuje i postava Svidrigajlova, elegantního šviháka, požitkáře a chlápka, který se později zaplete právě do osudu Duni a tato scéna (Raskolnikov – Svidrigajlov – neznámá dívka na ulici) jako by celý budoucí konflikt předznamenávala. Poslední výraznou postavou úvodních scén románu je Razumichin, blízký přítel Raskolnikova, který zároveň tvoří další dichotomickou dvojici se Svidrigajlovem. Je to právě Razumichin, za kým se Raskolnikov uchýlí po pouliční roztržce se Svidrigajlovem a z citovaného představení jeho postavy je nám do jisté míry jasné, proč tak činí:

Byl to nadmíru veselý a sdílný mládenec, dobrý až do prostoduchosti. Nicméně se pod tou prostotou skrývala hloubka a důstojnost. Jeho nejlepší přátelé to věděli, byl oblíben u všech. [...] Měl výrazný zjev, byl vysoké, hubené postavy, černovlasý, vždy nedbale oholený. Občas i bujně zahýřil a měl pověst siláka. [...] Razumichin byl zajímavý i tím, že ho nevyvedl z míry žádný nezdar a že ho, jak se zdálo, nemohly zkrušit sebesthorší podmínky. Mohl bydlet třeba na střeše, snášet pekelný hlad i strašnou zimu. Byl chudý jako kostelní myš, živil se však zásadně sám a vlastním přičiněním a vydělával si práci všeho druhu.¹⁰⁵

Razumichin od prvního nástupu na scénu působí jako jedna z nejvyrovnanějších postav textu, jako prototyp dobrého přítele a pomocníka, o kterého se hlavní hrdina může kdykoliv opřít. Zároveň tak svými charakterovými vlastnostmi vytváří zrcadlovou opozici k hlavní postavě. Na rozdíl od duševně vyčerpaného Raskolnikova, který sám pořádně nepracuje a hledá si jiné způsoby, jak přijít k penězům, Razumichin dělá pro

¹⁰³ T. KUBÍČEK – J. HRABAL – P. A. BÍLEK (edd.), *Naratologie*, s. 74. Publikace definuje tuto analogii jako prostředek k zesílení charakterizace postav. Může být vyjádřena explicitně (přímo v textu), nebo implicitně (čtenář musí analogii odhalit sám).

¹⁰⁴ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 43.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 46.

obživu, co jen může, a vedle toho si dokáže najít i prostor pro zábavu. K diametrálnímu rozdílu mezi těmito postavami jako by odkazoval i slovní základ jejich jmen (rozkol proti rozumu). Znovu tak pozorujeme, jak se jednotlivé postavy příběhu zrcadlí, vypravěč je rozestavuje na šachovnici do vzájemných protipólů a naznačuje tak základní konflikty, které budou rozvíjet další části a linie příběhu.

Klíčové informace o postavách, které nám přinesly úvodní scény *Zločinu a trestu* rovněž shrne následující tabulka. Tabulka je koncipována totožně s předchozím shrnutím postav v úvodu *Kalibova zločinu*. I tuto tabulku budeme v procesu analýzy postupně doplňovat o chybějící údaje.

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Raskolnikov	hrdina	(?)
Marmeladov	pomocník/odesílatel (?)	(?)
Katěrina Ivanovna	(?)	(?)
Soňa	(?)	(?)
Pulcherija Alexandrovna	pomocník	(?)
Duňa	pomocník	(?)
Lužin	škůdce (?)	(?)
Svidrigajlov	škůdce (?)	(?)
Razumichin	pomocník	(?)

Tabulka č. 4: Funkce a typologie postav – první zkoumaný úsek – Zločin a trest

2.2.3 Kategorie vypravěče

V této podkapitole shrneme předchozí části analýzy úvodních scén a porovnáme pozici vypravěčů obou zkoumaných románů. Charakteristiky narativních strategií jsme se částečně dotkli už v předcházejících rozborech, nelze je totiž striktně oddělit od jednotlivých složek románu, jako jsou právě postavy a popis prostoru. Na tomto místě se však nabízí možnost ještě jednou obě načrtnuté vyprávěcí metody vyzdvihnout. K pojmu vypravěče budeme přistupovat na základě teorie Geralda Prince zmíněnou publikací Tomáše Kubíčka, která neztotožňuje vypravěče s autorem, nýbrž vypravěč je v jeho definici vždy „ten, kdo vypráví, a je vepsaný do textu“.¹⁰⁶

Jak naznačila předchozí analýza, oba romány se vyznačují objektivním vypravěčem, který je typický pro texty realistické prózy. Jak vysvětluje Lubomír Doležel, v objektivním vyprávění nehledáme ani tak postavu samotného vypravěče v zástupné roli

¹⁰⁶ T. KUBÍČEK – J. HRABAL – P. A. BÍLEK (edd.), *Naratologie*, s. 124.

autora, jako spíš komplexní narativní techniku, kterou vytváří autor na základě vybraného uměleckého záměru. Na otázku, zda má tedy objektivní narativ vůbec nějakého vypravěče, odpovídá Doležel následovně: „*Narativní dílo používající objektivního vyprávění není bez vypravěče, nýbrž jeho vypravěč je bez akční a interpretační funkce.*“¹⁰⁷ Tento výrok lze aplikovat jak na *Kalibův zločin*, tak i na *Zločin a trest*. Oba disponují narativní strategií, která je důsledně nestranná a odhlíží od jakékoli tendence k zaujatosti vůči jednotlivým prvkům příběhu. Předcházející rozbor navíc narazil i na to, že v nich dochází ke střídání a prolínání pásma (či hlediska) autorského vypravěče a pásma postav. Stanislava Fedrová popisuje alternaci těchto pásem jako proces proměny směrem od popisných pasáží z panoramatického vypravěčova nadhledu k perspektivě postav.¹⁰⁸ Franz Stanzel tyto dvě roviny narativu označuje pojmy vnější perspektiva a vnitřní perspektiva. V rámci vnější perspektivy vypravěč uvádí čtenáře do děje a popisuje fikční prostor románu. Vnitřní perspektiva souvisí se zobrazováním niterného světa postav, který je čtenáři často předkládán v podobě vnitřních monologů. Raisův román v úvodních scénách poměrně striktně rozlišuje hranici mezi těmito dvěma perspektivami – autorský vypravěč nás skrze vnější perspektivu a vlastní akt vyprávění uvádí do děje, popisuje nám prostor i postavy. Velkou část vnitřní charakterizace postav však už nechává zcela na čtenáři. Namísto detailního líčení povahových rysů totiž ustoupí do pozadí narativu a nechá postavy jednat tak, aby svým chováním samy zdůrazňovaly své nejdůležitější vlastnosti.

Mluvíme-li o postavách, je třeba podotknout, že při jejich vnějším popisu si i Raisův objektivní vypravěč několikrát dovolí vystoupit zpoza opony a vložit do vyprávění nějaký skrytý hodnotící prvek, který je však velmi nenápadný a nijak nenarušuje koncept nezaújatého vyprávění (například dříve zmiňované pohledy do očí) a funguje především jako signál pro čtenáře a jeho interpretaci. Vypravěč Dostojevského pracuje se střídáním perspektiv velice podobně – autorský vypravěč uvádí čtenáře do scény, přibližuje mu prostředí a aktuální události předkládaného fikčního světa, vzápětí však ustupuje do pozadí a poskytuje více prostoru postavám samotným, především Raskolnikovovi. Již v úvodní analýze jsme odhalili, že Dostojevského narativní technika je silně subjektivizovaná – řečeno pojmem F. K. Stanzela perspektivizovaná. Znamená

¹⁰⁷ L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby*, s. 86.

¹⁰⁸ S. FEDROVÁ, *Popis a jeho subjekt*, s. 102. Fedrová ve svém článku přibližuje tento proces jako proměnu vyprávění vševidoucího vypravěče v zorný úhel konkrétního pozorovatele. Toto střídání perspektiv na krátkém úseku textu dodává vyprávění na dramatičnosti.

to, že velkou část fikčního světa románu čtenář vnímá optikou Raskolnikova. Hledisko vyprávění je tak silně omezeno na to, co vidí sama postava. Takovýto typ vyprávění lze popsat Stanzelovým pojmem vypravěče-reflektora, který nám sám zprostředkovává nejen okolní svět, ale i své vlastní duševní pochody. Rozdíl mezi klasickým referujícím vypravěčem a reflektorem stanovuje Stanzel následovně: „*Postava vypravěče vypráví, referuje, zaznamenává, sděluje, předává zprávy, koresponduje, reprodukuje akta, cituje informátory, odvolává se na své vlastní vyprávění, oslovuje čtenáře, komentuje vyprávěné atd. [...] Postava reflektora reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy ‚nevypráví‘, to znamená neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci.*“¹⁰⁹ Ve *Zločinu a trestu* je tak skrze tuto vypravěčskou perspektivizaci a reflektorské hledisko čtenáři umožněn detailní vhled do nitra hlavní postavy, o které je v textu nejen vyprávěno, ale sama nám v mnoha případech vypráví (například reprodukci Marmeladova monologu vyslechneme společně s Raskolnikovem, dopis od matky čteme společně s ním a sledujeme jeho bezprostřední reakci na něj a podobně). Nelze však tvrdit, že do této reflektorské perspektivy nikdy nezasahuje hledisko autorského vypravěče. Ten do narativu vstupuje velmi nenápadně a především proto, aby reflektora podpořil, doplnil. Vraťme se například k prvnímu vnějšímu popisu Marmeladova. Jeho postavu vidíme, protože něčím zaujme samotného Raskolnikova (předtucha).¹¹⁰ Následuje detailní vnější charakteristika, ve které můžeme cítit právě přítomnost autorského vypravěče, jenž uvádí věci na pravou míru a snaží se čtenáři postavu Marmeladova co nejvíce přiblížit. Je totiž pravděpodobné, že Raskolnikov by si na jeho vzhledu zdaleka ne všiml tolika konkrétních specifik odkazujících k Marmeladovovu stylu života (odulé tváře, zarudlé oči, rozedraný frak). Po této vnější charakteristice však autorský vypravěč opět ustupuje za scénu a hlavní narativní slovo získává opět Raskolnikov. Narativ tak kompenzuje rovnováhu mezi vlastním hlediskem vypravěče a hlediskem postav, které by mohlo čtenáři poskytovat neúplné informace.

O tomto potenciálním, nikoliv však nutně přítomném, omezení subjektivního hlediska postav hovoří dle Stanzela i typologie point of view Normana Friedmana, která přisuzuje pásmu vypravěče explicitnost (telling) a pásmu postav implicitnost

¹⁰⁹ F. K. STANZEL, *Teorie vyprávění*, s. 180.

¹¹⁰ S. FEDROVÁ, *Popis a jeho subjekt*, s. 101. Stanislava Fedrová tuto závislost na zaujetí postavy určitým prvkem fikčního světa připodobňuje k rozrušování perspektivy nadosobního vypravěče zvýrazněním horizontu postav.

(showing).¹¹¹ Na základě této vypořádané vyprávěcí strategie můžeme tvrdit, že showing (předvádění události) a telling (komentáře a vlastní aktivita autorského vypravěče)¹¹² jsou zde v relativní rovnováze tak, aby společně plnili zadání nezaujatého a zároveň subjektivizovaného vyprávění. Přestože se tento narativní postup může zdát na první pohled paradoxní, používal se hojně především v žánru psychologických románů právě z důvodů využití objektivního autorského vypravěče (nezaujaté vyprávění, vnější perspektiva) a zároveň reflektorské postavy (subjektivizované vyprávění, vnitřní perspektiva), jejíž pohled akcentoval autentičnost a hluboký vhled do lidské psychiky.

Podíváme-li se podobnou optikou na *Kalibův zločin*, narazíme na řadu odlišností. Příběh nám zde není reprodukován pohledem některé z postav. Raisův autorský vypravěč slouží jako malířský uvaděč, který pouze lehce načrtne na plátno podklad a základní obrysy postav a více už do samotného narativu se svými postřehy či hodnotícími soudy nezasahuje. Nejedná se zde o vypravěče-reflektora, jako spíš o vypravěče-pozorovatele. Raisův román nám tedy předkládá důsledné objektivní vyprávění s krátkými subjektivizovanými vhledy do postavy Vojty, v němž hraje významnou roli střídání vnější a vnitřní perspektivy, a to zejména prostřednictvím dialogických struktur. Showing v tomto textu zaujímá důležitý prvek, ať už budeme mluvit o charakterizaci postav, či o vlastní dynamice a dramatičnosti příběhu. Raisův vypravěč používá rozsáhlé množství dialogů – dle Stanzela neliterárních struktur – i vnitřních monologů, na základě kterých si čtenář rekonstruuje fikční svět i všechny jeho postavy. Vypravěč tu má primárně roli pozorovatele, je však ve své aktivitě velmi úsporný, nezaujatý a velkou část narativu podřizuje pásmu postav (vnitřní perspektivě). Předchozí analýza se zabývala především popisy náležejícími do oblasti autorského vypravěče, nicméně podíl popisů fikčního světa a vlastních dialogů, realizovaných přímou řečí, je nesrovnatelný. Potvrzují se zde výroky některých literárních kritiků, kteří si na *Kalibově zločinu* povšimli především jeho těsné blízkosti s vyjadřovacími formami dramatu. Dialogická složka románu tak působí jednak jako způsob nepřímé charakteristiky postav, jednak jako efektivní strategie k dynamizaci a zvyšování dramatičnosti děje.

I přes některé rozdíly oba zkoumané romány už v prvních scénách vykazují přítomnost skrytého nezaujatého vypravěče. Tato narativní technika souvisí se snahou vytvořit iluzi čtenářovy bezprostřední spoluúčasti na příběhu, kterou Franz Stanzel

¹¹¹ F. K. STANZEL, *Teorie vyprávění*, s. 182.

¹¹² S pojmy showing (nepřímou charakterizací) a telling (přímou charakterizací) operuje ve své stati vedle Stanzela také Bohumil Fořt (*Fikční světy české realistické prózy*, 2014).

nazývá scénickým vyprávěním. Jeho podstatou jsou dva důležité narativní prvky: „*jednak převážně dialogizované scény se stručnými, neosobně podanými odkazy na mluvní situaci a ji provázející děj, jednak odraz fiktivního dění ve vědomí románové postavy*“.¹¹³ Takový typ narativu je dle Stanzela úzce spojen s tradičním pojmem mimetického vyprávění (realizovaného napodobováním skutečného světa) a se zmiňovanou technikou nepřímé charakterizace postav, *showing*. Autorského vypravěče obou románů lze na závěr charakterizovat pojmem heterodiegetického vypravěče Gérarda Genetta, který zmiňuje ve své stati o typologii vypravěčů Shlomith Rimmon-Kenanová.¹¹⁴ Sám se děje neúčastní a vyprávění čtenáři pouze zprostředkovává – buď optikou pozorovatele, nebo prostřednictvím postavy reflektora. Zároveň je v obou případech vypravěč skrytý (o termínu skrytého a odkrytého vypravěče hovoří Tomáš Kubíček¹¹⁵), pouze nám zprostředkovává děj, ale nejsme schopni si ho z textu rekonstruovat jako samostatnou postavu.

2.3 Druhý zkoumaný úsek: mezi body zlomu

Následující část analýzy postihne úsek románů, jehož prostor si vymezíme hranicí mezi dvěma zlomovými okamžiky děje a navážeme tak na výše popsané úvodní scény. V případě *Kalibova zločinu* bude počátečním bodem rozboru této podkapitoly Kalibova svatba s Karlou, hraničním pak odchod otce Kaliby k Nedomlelům. Výchozím zvratem *Zločinu a trestu* se pro nás stane vražda Aleny Ivanovny, jako krajní moment si pak stanovíme Raskolnikovovu první návštěvu u Soni. Podobně jako v předešlé části analýzy zhodnotíme kategorie prostoru, postav a vypravěče, tentokrát se však zaměříme na jejich vývoj v závislosti na příběhu. Budeme zkoumat, jakými způsoby oba texty pracují s dynamikou vyprávění a jak proměna jednotlivých prvků ovlivňuje jejich interpretaci v procesu čtení. Při následující analýze velmi pravděpodobně narazíme na to, že některé složky textu zůstanou víceméně konstantní (vypravěč, popis prostoru), jiné budou naopak velmi dynamické (postavy). Je to právě tato kombinace neměnných a proměnlivých prvků, která ve výsledku vytváří napětí a dynamičnost narativu.

2.3.1 Kategorie prostoru a kategorie vypravěče

Z rozboru úvodních scén jsme vypožorovali, že popis prostoru *Kalibova zločinu* má především charakter realistický, který ukotvuje příběh v určitých kulisách. Zároveň se

¹¹³ F. K. STANZEL, *Teorie vyprávění*, s. 179.

¹¹⁴ S. RIMMON-KENANOVÁ, *Poetika vyprávění*, s. 102.

¹¹⁵ T. KUBÍČEK – J. HRABAL – P. A. BÍLEK (edd.), *Naratologie*, s. 124.

však Rais nevyhýbá propojení realistického zobrazení s poeticky laděnou malbou přírody krkonošského podhoří. S její pomocí pak lépe zapojuje do hry čtenáře i jeho představivost. Identickým způsobem je prostor prezentován i ve druhém zkoumaném úseku románu. Rozsáhlejší popisy prostředí jsou umístěny zejména na začátcích kapitol, podobně jako tomu bylo v úvodní scéně s Kalibovou chalupou. I zde vypravěč bohatě využívá zoomování, které lze demonstrovat na následujícím výňatku.

Z kraje zafoukaly vlahé větry; led pukal a roztával. Z lesů na stráních se hrnuly špinavé stružky a rozlévaly se v lukách i v brázdách polí, na nichž se poslední křupavá kůra rozsyřovala. Rozedrané kusy bílých, vleklých oblaků se přeháněly po nebi a každou chvíli měnily své podivné podoby [...] Nad měkkými hrudami polí tejnořili skřivani, vznášela se hejna bílých, rusých i tmavých holubů, jejichž křídla se svitem slunečním jen leskla. Po mezím si vykračovaly popelavé vrány, a černí krkavčíci bílých odřených zobanů se hrabali v prsti. [...] Na dvorcích, v nichž ještě svítily kalužiny a rybníčky, bylo živo: hospodáři spravovali vozy, ruchadla a brány, nakládali hnůj, opravovali ploty a na střeše nahrazovali zpuchřelé, vypadané šindele novými, bílými. V polích se zelenal ozim a řídké obilí, na podzim vytroušené, rozvíjely se žluté devětsily a orseje; blatouchy na vlhkých lukách rozevřely máslové květy. Vojta Kaliba byl od rána do noci v práci. [...]¹¹⁶

Ze zmíněných řádků je patrná technika posouvání kamery, kterou jsme zmiňovali už v úvodní analýze. Snímání scény postupně přechází od atmosférických jevů v přírodě, přes hejna ptáků, popis prací odehrávajících se na vesnických dvorcích, až se nakonec zaměří pole, kde pracuje Vojta. Opět zde vedle realistického zobrazení sezónních proměn přírody a zachycení života na vesnici vypravěč využívá bohatého obrazného jazyka. Nabízí se vyzdvihnout i podrobný popis různých druhů ptáků, který se v románu opakuje na více místech. Rais tak nevyniká pouze v malbě realistických kulis, v jeho způsobu vykreslování prostoru se odráží i významná rovina subjektivní, v níž poetická funkce nabývá příznakových významů.

Stejně jako v úvodních scénách i v tomto úseku sehrává prostředí důležitou roli při mapování časového posunu děje. Předchozí citát pochází až ze samého konce zkoumaného úseku, zobrazuje nám proměnu přírody na sklonku zimy a jara. Velká část příběhu se však v této části románu odehrává právě v zimě. Svatba Vojty a Karly proběhne koncem podzimu, její zabydlování na Kalibově statku pak doprovází mrazivé počasí a sněh. V počátečních popisech je zimní krajina popisována analogicky k technice, kterou jsme již popsali (*„Bílé byly střechy chalup, běl se chvěla na řasných větvích lesních, a kostry stromů mezi poli stály ted' nehybny, jako ze sádry. Jenom vrabci a strnadi skákali kolem stavení, a kvíčaly s kropenatými náprsenkami přeletovaly nebo pohupovaly*

¹¹⁶ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 92.

se na kytkách jeřabin.“).¹¹⁷ Jediným vybočením z tohoto schématu je moment, ve kterém se chladná a bezútěšná zimní krajina promítá do vnitřního rozpoložení Vojty. Stane se tak ve scéně, v níž odchází z návštěvy otce po neshodě s Nedomlelkou. Sestra mu vyčte jeho odevzdanost vůči intrikám Boučkové, která se usadila na statku společně s Karlou a začala zneužívat Vojtovy dobroty. Toto zrcadlení nám vypravěč předkládá následovně:

Vojta potom přecházel domů a znova se vracel do výměnku. Byl všecek nepokojný, kolem srdce měl stálý mrazivý neklid. Zastavil se i na zahradě, zašel až nazad k plotu, za nímž se rozkládaly širé osněžené lány, pusté a smutné. Hleděl na stráň k rozlehlému hvozdu, jenž byl sněhem zabalen, takže jen černé vrcholky a krajní šedé i rudé kmeny vynikaly. Nad bílou plání a nad zmrtvělým, zledovatělým hvozdem se valily bělavé, šedé a černavé chuchvalcovité mraky; valily se, plovaly i koulely jako ty myšlenky ve Vojtově hlavě.¹¹⁸

Cítíme, že v tomto případě už se nejedná o čisté zoomování, jako tomu bylo u dřívějších popisů, které uváděly čtenáře do nové části textu. Vypravěč popis částečně perspektivizuje prostřednictvím postavy Vojty, jehož trápení na malý okamžik splývá s okolním světem, s šedými mraky a zasněženými lány, které jsou „pusté a smutné“. V mrazivém „zmrtvělém“ prostředí se tak odráží Vojtova vnitřní prázdnota. V další části úseku se takovýto motiv už neobjevuje, přírodní živly opět ustupují do pozadí a poskytují Vojtovi v neutěšených časech spíše útěchu a zázemí, kde může pracovat bez neustálého plísňení Boučkové. Prvek přírody v tomto kontextu získává novou funkci – funkci utěšitelky, kterou typologicky navazuje na máchovskou romantickou tradici.

Opačným dojmem naopak působí popisy interiérů. Ty si totiž po celý úsek zachovávají realistický rys muzeálního popisku, který umocňuje efekt pravděpodobnosti a umožňuje tak reálné ukotvení narativního světa ve zkušenosti čtenáře. Příkladem může být pasáž, ve které probíhají přípravy na masopustní slavnost.

V pátek i v sobotu se v hospodě drhlo, smýčilo a umývalo. Ve světnici pověsili nad okny půlkruhy chvojových věnců, okrášlené mašlemi z malovaného papíru. V čele světnice, mezi okny, pod zrcadlem se zlatým, ale již rozvrtným rámem, přibili velký papír s modrým nápisem: „Pěkně vás vítáme!“ Na sloup, který stojí uprostřed tančírně, byly nalepeny nejrozličnější obrázky z časopisů, z kalendářů i z jiných knih, obrázky poutové a Domovní požehnání. Se stropu visela dvojramenná petrolejová lampa. Pro hudebníky byla upravena vysoká podsada a postavena v čele, v levém koutě.¹¹⁹

Prostor světničky je zde čtenáři předložen jako inventář různých předmětů, které spolu dohromady vytvářejí detailní realistickou kulisu – od chvojových věnců přes rozvrtný rám zrcadla až po petrolejovou lampu a podsadu pro hudebníky. Obecně lze tedy v tomto

¹¹⁷ Tamtéž, s. 52.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 86.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 71–72.

úseku románu vyzrazovat, že Rais pracuje se dvěma rovinami popisu prostředí – s popisem vnějšího prostoru a popisem prostoru vnitřního. Z posledního citátu je patrné, že nedůraznější složkou realistického popisu je právě prostor vnitřní, prostor interiérů světniček. Prostor vnější – zejména složka přírodní – zde začíná naznačovat i další potenciální funkce než jen čistou úlohu realistických kulis prodechnutých poetickou lyrizací. Příroda se sice od samého začátku profiluje jako autonomní svět, do kterého jsou zasazeny osudy postav, v průběhu děje se však její role dynamicky mění společně s osudem Vojty Kaliby. Čím více upadá Kaliba do tíživých myšlenek, tím důležitější roli jako by na sebe v příběhu vzal vnější prostor. Zůstává i nadále nezávislý, nicméně určitá drobná proměna v něm proběhne, a to především prostřednictvím vývoje postavy Kaliby. V této části románu jako by vypravěč nenápadně kreslil tenkou linku propojující Vojtu a prostor přírody. Přestože jsou na sobě do určité míry nezávislí (nebudeme-li brát v potaz Vojtovu závislost na půdě, která mu poskytuje obživu), rodí se mezi nimi zvláštní vztah, jako by příroda přebrala ochranu syna po zemřelé matce Kalibové. Vše zmíněné se však děje implicitně, mezi řádky, jen v náznacích a záleží do jisté míry i na interpretaci samotného čtenáře, jakým způsobem bude roli vnějšího prostoru v tomto úseku *Kalibova zločinu* vnímat.

Srovnáme-li popis prostoru z úvodních scén s popisy prostředí druhého zkoumaného úseku *Zločin a trestu*, pravděpodobně nenarazíme na takové výrazné proměny jako v románě Raisově. Klíčové aspekty Dostojevského popisu nám pomůže demonstrovat následující pasáž ze scény, ve které se Raskolnikov vydává najít skrýš pro svůj lup.

[...] když vycházel z V-ského prospektu na náměstí, spatřil náhle po levé straně průchod do dvora obklopeného úplně holými zdmi. Vpravo, hned od vchodu do vrat, táhla se hluboko do dvora holá neobílená zeď sousedního tříposchodového domu. Vlevo, a také hned za vraty, začínala dřevěná ohrada, zasahující asi dvacet kroků souběžně s holou zdí do dvora a pak se lomíci doleva. Bylo to opuštěné ohrazené místo, nějaké skladiště. Vzadu na dvoře vyčníval za ohradou roh nízké začazené kůlny, asi část nějaké dílny. Nejspíš zde byla nějaká živnost, kolářství, zámečnictví nebo něco podobného; skoro hned od vrat bylo všecko černé od uhelného mouru. „Tady někde to pohodit a odejít!“ napadlo ho náhle. [...] Ještě jednou se rozhlédl a už i vstřel ruku do kapsy, ale vtom zpozoroval těsně u vnější zdi, mezi vraty a žlabem, kde bylo sotva metr prostoru, velký neotesaný kámen, asi tak čtvrt metráku těžký, přiléhající přímo na zeď do ulice. Za touto zdí byla ulice, chodník, bylo slyšet přecházení chodců, kterých bylo v těch místech vždy nemálo; za vraty ho však nikdo nemohl spatřit, ledaže by někdo vešel z ulice, což se ostatně mohlo stát velmi snadno, a proto bylo nanejvýš nutné, aby si pospíšil.¹²⁰

¹²⁰ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 92.

Z citátu je patrné, že se Dostojevského vypravěč i v této části textu nadále drží realistického subjektivizovaného popisu prostoru, který jsme si charakterizovali dříve. Děj je ukotven v konkrétním prostředí Petrohradu („V-ský prospekt“) a podporuje tak dojem realistických kulis. Zároveň je však zobrazení prostoru i zde subjektivizované, vychází z perspektivy Raskolnikova. Rozsah jeho zorného pole limituje i pohled čtenáře, v prostoru si tak všímáme jen určitých staveb a předmětů. Úhel zaostření očí Raskolnikova je navíc silně ovlivněn i jeho strachem a záměrem co nejrychleji se ukradených peněz zbavit. O tom explicitně vypovídá i vložená niterná promluva k němu samému („*Tady někde to pohodit a odejít!*“),¹²¹ kterou bychom dle pojmů zobrazování myslí Dorrit Cohnové označili jako psychonaraci. S touto terminologií pracuje ve své publikaci Bohumil Fořt.¹²² Ekvivalentem by pak byl pojem vnitřního monologu Tomáše Kubíčka.¹²³ Následkem tohoto úzkého spojení prezentace prostoru s perspektivou hlavní postavy se tak znovu potvrzuje, že v rámci románu Dostojevského nemůžeme striktně oddělit popis prostoru od vnitřních pochodů postavy Raskolnikova, na něž je v tomto úseku kladen velký důraz. Následkem toho je zde přítomnost obsáhlejších popisných pasáží, jako ve zmíněném výňatku, do značné míry omezena v porovnání s rozsáhlými dialogickými scénami a výstupy blouznícího Raskolnikova. Děj se v této fázi příběhu navíc odehrává na relativně malé ploše fikčního světa románu (Raskolnikův byt a jeho přílehlé okolí, byt Katěřiny Ivanovny, budova komisařství). Z tohoto postupu tak lze vyčíst vypravěčovu tendenci k detailnímu představení postav, spíše než k obšírnému popisu prostoru.

Zaměříme-li se závěrem ještě na kategorii vypravěče, zjistíme, že v porovnání s předchozí částí románu zůstává jeho přístup v obou románech konstantní. Platí zde tedy totožná charakteristika, jakou jsme uvedli v první části analýzy: u Raise přetrvává objektivní vypravěč-pozorovatel, Dostojevského román dále pracuje se subjektivizovaným stylem vyprávění a vypravěčem-reflektorem.

2.3.2 Kategorie postav

Vedle proměn popisu prostoru se zaměříme také na dynamickou složku postav. Budeme sledovat, jak jsou ve druhém zkoumaném úseku románů prezentovány v porovnání

¹²¹ Tamtéž.

¹²² B. FOŘT, *Fikční světy*, s. 27.

¹²³ T. KUBÍČEK – J. HRABAL – P. A. BÍLEK (edd.), *Naratologie*, s. 69.

s úvodními scénami. Znovu si budeme všimát konkrétních jazykových prostředků pomocí kterých vypravěč postavy čtenáři vykresluje a jaký postoj k nim sám zaujímá.

Druhá analyzovaná část *Kalibova zločinu* začíná Kalibovou svatbou. Děj nám poté líčí Karlino postupné zabydlování na jeho statku, na který se nastěhovala společně s matkou. Do vyprávění přitom vypravěč, podobně jako v úvodních scénách, vkládá nepatrné signály, které jako by předznamenávaly další vývoj událostí příběhu. Tentokrát však všechny tyto prvky souvisejí především s vlastním jednáním postav, nejsou součástí jejich přímého popisu. Jako čtenáři tak sledujeme, jak Vojta sám nakládá na vůz Karliny věci. Jediný, kdo je mu ochoten pomoci, je Konopáč, druhý zeť Boučkové, který se na scénu tchynina odjezdu dívá s potutelným úšklebkem: „*Konopáč byl vesel; chodil po síni, po záspi, na dvorku kolem saní a pohvizdoval si.*“¹²⁴ Vojtova radost ze svatby pak výrazně kontrastuje s Karliným zdrženlivým chováním: „*Karla chodila stavením jako s hvězd spadlá, jako by se ani nejednalo o ni. [...] Jednou, potkav ji na síni, praštil uzlem o zem, chytil ji kolem boku a vesele se s ní zatočil.*“ „*Děláš jako blázen,*“ vyjekla a mrzutě, ani naň nepohlédnuvši, vešla do vejměnku. *Nezlobil se, ale hlasitě se smál.*“¹²⁵ Kaliba si ho vykládá jako důsledek stěhování, a tak se její mrzutosti zpočátku pouze usmívá v domnění, že se vše brzy urovná a Karla bude veselá, stejně jako bývala dřív doma ve Vidovicích. Celým tímto úsekem tak prostupují Vojtovy ideální představy o manželství s Karlou, které se postupem času začnou rozcházet se skutečností. Jedním z takových případů je i moment, ve kterém Vojta předává Karle matčinu sváteční loktušku:

Tu se Vojta vracel, a přinášeje loktušku po mamince, ukazoval ji ženě. „Podívej se, tohle jsem si nechal po mamince, chodívala v tom do kostela; kdyby se ti líbila, mohla bys ji taky někdy nosit.“ Karla vzavši loktušku, srdečně se rozesmála, a držíc ji roztaženou proti světlu, pravila: „Podívejte, co mi dává, abych v tom prej chodila do kostela!“ Panímáma se taky zasmála: „Ne, vy zeťáčku, rozumíte nynějšímu světu! Co měla nebožka lepšího, to dal jiným, prastarou loktuši si nechal. Vždyť by v tom byla lidem pro smích!“¹²⁶

Je patrné, že i v tomto úseku budou hrát při charakteristice postav velkou úlohu především dialogy. Ve zmíněném citátu je v několika replikách vyobrazen střet naivních představ upřímného a dobráckého Vojty a povýšenosti Boučkové s Karlou. Už v této scéně obě znevažují jak Kalibovu mírnou povahu, tak i všechny hodnoty, které mu život dal a které se skrývají v motivu maminčiny loktušky. Boučková svým chováním navíc potvrzuje povahu chamtivé a majetkuchtivé ženy, která po nastěhování ke Kalibům svým zjištěným okem kriticky hodnotí vše, co ve stavení zůstalo po rozdělení pozůstalosti: „*Panímáma*

¹²⁴ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 52.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž, s. 60–61.

Boučková konala v novém hospodářství prohlídky. Prozkoumala polici, almaru i truhlu ve světnici, prolezla komoru i půdu. Když se odtamtud vrátila, spráskla ruce a spustila: „Ale poslouchajte, zeľáčku, to přece není možná, aby po mamince nebylo nic víc zůstalo!“¹²⁷ Podobným způsobem splňuje naše čtenářská očekávání z úvodních scén i Vojtova sestra Nedomlelka, která svými klepy komentuje celou situaci u Kalibů, s důrazem na jednání Boučkové: „„Mně se zdá, že si ten náš Vojta dal, vždyť nemá, lidičky, kde nic, tu nic; sama je, což o to, jenom jsem ji zahlédla, ale jde jako husar. Tomu bláznů je to jedno, ještě si přivezl mámu do stavení! Viděla jsem ji chodit po záspi, ale rozhlížela se kolem a měřila to všecko jako komandant.“¹²⁸ Nedomlelka se v průběhu celé této části románu staví do pozice sudího, neustále upozorňuje otce Kalibu na neštěstí, které podle ní Vojtu potkalo. Tento její úsudek se pak nepřímou potvrzuje v pasážích věnovaných myšlenkovým pochodům mladého Kaliby. Poprvé si svůj smutek uvědomuje už při oslavách prvních Vánoc s Karlou, které tráví společně se Smržovými:

Na černou hodinku přicházeli Smržovi, nebo Kalibovi zašli k nim. Tu se hovořilo víc i živěji a Vojta mival ty chvíle odpočinku rád; už před svatbou se na ně těšival, líce si je nejkrásnějšími barvami. Teď byly tu, ale něco mu na nich přece scházelo, něco, co mělo rozehřát, rozradostnit, osvětit starou světnici jasným štěstím. To tu scházelo, a Vojta na to marně čekal. Tichý stesk mu počínal prolínati hlavu i hrud'. Někdy začal dovádět, vypravoval historky pro smích, škádlil ženu, ale tuze nepochodil. Snad se i zasmála, pověděla také něco veselého, ale plná radost se po světnici přece nerozlila. Jindy Karla jenom mrzutě zabroukla: „Zas už blázníš?“ A Vojta odcházeje schliplý, říkal si: „Je to pravda, jsem blázen, starý blázen! Co pořád chci – vždyť je všecko dobře!“ Ale ten tichý stesk v prsou přetrvával...¹²⁹

Výňatek demonstruje počátek vnitřního souboje Vojtových ideálů s vnější realitou. Lze v tomto přístupu shledat určitou podobnost s vypravěčem Dostojevského. Raisovo vyprávění není sice perspektivizované hlavní postavou tak, jako je tomu u *Zločinu a trestu*, vypravěč nám však umožňuje nahlédnout do mysli Vojty Kaliby a pochopit tak příčiny vývoje jeho postavy. Jako prostředek tohoto zobrazení narativního vědomí zmíněná pasáž používá vnitřního monologu. Kaliba sám sebe přesvědčuje, že situaci vidí zbytečně příliš negativně. I přes to však ale „*tichý stesk v prsou přetrvával*“.¹³⁰ Tento vnitřní konflikt se s postupem děje stupňuje, doprovázejí ho další situace, ve kterých vyniká tělesný i povahový kontrast mezi ním a Karlou. Například při návratu z půlnoční mše je kladen důraz na Karlino lehké našlapování oproti Vojtovu těžkému dupání.

¹²⁷ Tamtéž, s. 59.

¹²⁸ Tamtéž, s. 58–59.

¹²⁹ Tamtéž, s. 62–63.

¹³⁰ Tamtéž, s. 63.

Výrazněji se tyto rozdíly projevují později na masopustní tancovače, ve které se manželská dvojice stane terčem posměchu:

Mladší i starší se stavěli kolem do kola tancujících a hleděli na Kalibovy. Ona skákala dobře, ale Vojta hodně dupal a tlpal skoro naplno. Tančících rychle ubývalo, a ti, kteří zůstali, zvolna se loudali po kraji kola, pozorující Vojtu s Karlou. Vojta neviděl, měl na mysli jen své nohy, ale čím byl opatrnější, tím hůře tančil a ženě tlpal po nohou. Byl zardělý a silně se potil, na čele a pod očima měl celé stružky. Za to Karla viděla, jak se celá hospoda dívá jenom na ně, jak se všichni šklíbí, jak se klarinetistovi natahují koutky rtův, a trubač že ani troubiti nemůže. „Už dost,“ zahučela do Vojty, ale tak, aby to slyšeli všichni.¹³¹

Lze si povšimnout, že situaci na parketu sledujeme ze dvou různých pohledů – jednak čistě z pohledu objektivního vypravěče, který nám scénu popisuje s nadhledem, jednak ale i očima Karly, která si všímá reakcí ostatních lidí v sále. V tuto chvíli můžeme její chování do jisté míry omluvit a cítit z něj zklamání a pocit zmaru. Stále si však na základě předloženého vyprávění nedokážeme Karlu jednoznačně zařadit do některé interpretačně-funkční kategorie. Její projevy jsou totiž ve velké většině případů zastíněny a silně podmíněny chováním matky Boučkové, která po návratu z masopustu začne Vojtovi spílat, že se opíjí a dělá ve společnosti Karle ostudu. S touto notně přibarvenou pomluvou se záhy svěří i otci Kalibovi, který jejím slovům o Vojtově pití nechce věřit. Boučková působí dojmem, jako by celou dobu čekala na záminku, jejímž prostřednictvím pak bude moci Vojtu v očích celé vesnice pohanit. Tento moment příběhu je dalším důležitým zlomem, Boučková v něm totiž výrazně triumfuje nad Vojtovou naivní povahou a pomyslně přebírá moc nejen nad ním, ale i nad celým jeho statkem. Začne pak sama rozhodovat, jak hospodářství řídit a koho vpustit do stavení: „*Je to mezi vámi život! Ten [Vojta] nám jenom dělá ostudu a druzí po nás jedou. Nedomleka zas seděla u tatínka, kdo ví, jak dlouho; ta mu toho asi nahučela! Ale já tomu udělám krátký konec, kdo pak si bude pouštět cizí lidi do stavení, aby nás jen ostouzeli. Ten Kukelka taky pořád kouká jako vejř, mrzí ono ho, že může jenom do vejměnku a ne sem jako dřív!*“¹³² Vojta pod náporom manipulativních výčitek Boučkové pomalu propadá zoufalství, cítí, jak ho nátlak ze strany příbuzných pomalu zahání do slepé uličky („*Vojta byl zle rozmrzen; s tím včerejškem se naň všeho sesypalo trochu mnoho, nebyl tomu zvyklý a nevěděl, jak z toho ven. Tatínek, Nána, panímáma – se všech stran se to hrne. Jaktěživ v ničem takovém*

¹³¹ Tamtéž, s. 74.

¹³² Tamtéž, s. 77.

nebyl.¹³³). K pocitům smutku se navíc brzy přidává i žárlivost. Ta vyplouvá na povrch po odjezdu Karly a Boučkové na návštěvu do Vidovic.

Proč jela, proč jela! znělo mu hlavou. Pravda, je proti němu mladá, ale což ji někdo nutil? Vtom mu zas napadlo, jak se k němu měla, když chodíval do Vidovic, jak jej tenkrát hned napoprvé škrtila, jak přišel domů zpola bez sebe. I potom jej ráda vídala, dováděla, smála se – – Co byli svoji, nebyla taková ani jednou. Tenkrát sama říkala, že není starý, sama že už není taková ztreštěná mladice, po žádných radovánkách že netouží. Inu, pravda, mnoho těch radovánek ještě neměla, ale jaké shánky po vsi? Dělal jí, co jí na očích viděl, kupoval, až mu bývalo úzko. [...] Zlá myšlenka mu projela hlavou. „Snad je tam ten voják Rachota – proč by se nevracely?“ Již si naň dávno ani dost málo nevzpomněl – ale proč, proč by se nevracely?¹³⁴

Znovu nám tak vypravěč prezentuje Kalibovy zmatené myšlenky, ve kterých se snaží marně pochopit, co se okolo něj děje. Opakovaně se do jeho uvažování promítají vzpomínky na první schůzky s Karlou, srovnává její tehdejší mladickou rozpustilost se současnou odtažitostí a snaží se vyhodnotit důvod této nenadálé změny. Nakonec ho tíživé úvahy přivedou až na stopu vojáka Rachoty, který za Karlou chodíval ještě před nástupem na vojnu. Vojtova nejistota se odráží nejen v použití pomlček, které zvyšují dramatickост scény, ale i v užití otázek, které Kaliba ve chvílích smutku klade sám sobě. Některé odpovědi pak vystávají společně s prohlubováním zášti vůči Boučkové a zpětným hodnocením chování jejího zetě Konopáče: „*Nitro jeho bylo plno kyselosti, jež se již počala měniti v nenávisť proti panímámě. Ted' už mu přicházelo na mysl, jaký má Konopáč rozum a že dobře věděl, proč nemluvil anebo všechno chválil. Vzpomínal, jak se vždycky za stolem potutelně šklebil a ve vlasech poškraboval. Ted' mu rozuměl.*“¹³⁵ Do hry se nám tak výrazněji dostává i postava Konopáčova, kterou jsme v předchozí části analýzy zmínili pouze okrajově. Podobně jako Karlin otec v úvodních scénách zde Konopáč předznamenává svou propoziční roli následující vývoj příběhu. Když už sám nemusí Boučkovou trpět ve vlastním domě, přejde to protiútokem a hodlá se pomstít za všechno trápení, které mu tchyně způsobila. Boučková ho za to dožene před soud, u kterého však neuspěje. Finanční výlohy na další soudní spory poté vymáhá na Vojtovi, dokonce mu i s Karlou vyhrožují odchodem ze statku. Kaliba nakonec povolí, neschopen se ze zdrcující situace vymanit: „*Nemyslil, že by snad Karla byla s to s matkou odejít, ale rozhněvalo jej, že vůbec ta slova mohla pronést. Co má dále činit? Cítil, jak ho tím jednáním svazují, že musí ke všemu jen kývat, činit po panímámině vůli, nebo že by musil*

¹³³ Tamtéž, s. 81.

¹³⁴ Tamtéž, 85–86.

¹³⁵ Tamtéž, s. 89.

*hrozně zabouřit. A co by bylo potom?*¹³⁶ Rodinné peripetie v domě Kalibových sleduje i otec, který se svého syna před Boučkovou zastane:

„Jenom šukáte a sháníte! Ani chlebička doma neupečete, musíte mít pekařský. Inu, pak arcí nemůžete mít lidi ke stravě. Ke Kalibům chodili na práci nejradši – ale teď! Do pole jedna ani druhá nejdete, jen tady hospodaříte a válíte se jako hraběnky! [...] Tuhle můj syn je tady jako čeledín, ba hůř! Chalupa je jeho, ale musí mlčet! Vy jen soudy sháníte, on aby je platil. Konopáčovi jste ubližovaly a teď se vám mstí. Inu, nezastávám se ho, ale co se můj syn za vás naplatil outrat, a již sháníte soud nový!“¹³⁷

Citovaná pasáž jako by odkazovala zpět k úvodní scéně celého románu, ve které otec Vojtu brání před hrabivými úmysly Smrže a Nedomlelky. Postava starého Kaliby se tak zde definitivně odtrhuje od role potenciálního titulního zločince a zaujímá zcela opačnou úlohu, totiž úlohu pomocníka a podporovatele hlavního hrdiny. Jeho snahy se však nakonec minou účinkem, sám je Boučkovou vyštván a odstěhuje se z výminku k Nedomlelům. Jeho výše zmíněná replika však stručně shrnuje vše, co se čtenář mohl v tomto úseku o Boučkových dozvědět na základě toho, jak zde text rozehrává vztahy mezi jednotlivými postavami a jak se prostřednictvím jejich jednání projevují jejich povahové rysy. Nicméně stejně jako v závěru rozboru úvodních scén musíme i na tomto místě upozornit na interpretační neprůhlednost postavy Karly. Přestože je jednou z nejdůležitějších aktérek děje, román jí ani v této části neposkytuje tolik prostoru, abychom dokázali přesně interpretovat její chování a pochopit tak důvod proměn jejích reakcí vůči Vojtovi. Prakticky jediný vhled do Karlina soukromí nabízí jedna z posledních pasáží druhého zkoumaného úseku:

Karla se na židli obrátila a hlavu pohroužila do postele... Když odpoledne osaměla, sedla k oknu a dala se do šití; ale nevytrvala při tom. Vstala, šla k truhle a pokleknuvši k ní prohlížela drobné zboží, které měla na levé straně vyrovnáno. Vybírala čepičky, natahovala je na prstech, prohlížela košilky a povijany. Oči se jí při tom zvolna zalévaly, až spustila vzlykavý pláč... Panímáma právě vcházela do světnice; ale sotvaže pootevřela a slyšela dceřin vzlykot, honem couvla a dveře se tiše zavřely...¹³⁸

Tento krátký odstavec primárně předznamenává další významný zlom příběhu (narození dítěte), zároveň nás však blíže seznamuje s Karlinou situací. Z předložené scény můžeme vycítit její nestálost a trápení i přes to, že očekává příchod dítěte. Důvod, proč tomu tak je, nám zatím vypravěč neprozrazuje, můžeme se pouze dohadovat, že Karlina smutek pravděpodobně souvisí s její tajnou a přetrvávající láskou k Rachotovi. Dalším zajímavým detailem výňatku je i reakce staré Boučkové, která před dceřiným pláčem

¹³⁶ Tamtéž, s. 97.

¹³⁷ Tamtéž, s. 103.

¹³⁸ Tamtéž, s. 105.

zavírá dveře. Její pozice panovačné matky tak působí jako protiváha k obětavému a starostlivému otci Kalibovi.

S ohledem na informace vyplývající z analýzy druhého úseku je možné doplnit již existující tabulku. Rozvětvení děje umožnilo nejen potvrdit očekávání a hypotézy o postavách z úvodních scén, ale poskytlo nám i detailnější vhled do vývojové typologie postav. Do seznamu bude dodatečně přidána i postava Konopáče, která se v úvodní části románu příliš neprojevovala, zde však zaujímá klíčovou roli.

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Vojta Kaliba	hrdina	dynamická postava
Karla	hrdina (?)	dynamická postava
Boučková	škůdce	statická postava
otec Kaliba	pomocník	statická postava
Nedomlelka	pomocník	statická postava
Smrž	pomocník/škůdce	statická postava
Karlin otec	nepravý hrdina	statická postava
Kukelka	pomocník	statická postava
Konopáč	nepravý hrdina	dynamická postava

Tabulka č. 5: Funkce a typologie postav – druhý zkoumaný úsek – Kalibův zločin

Druhý zkoumaný úsek *Zločinu a trestu* se celý odvíjí od počátečního bodu zlomu – tedy od vraždy lichvářky Aleny Ivanovny. Protože je narativ i nadále úzce subjektivizován a zaměřen na postavu Raskolnikova, podstatná část textu se věnuje prezentaci jeho úvah a pocitů spojených se spáchaným zločinem. Popis vraždy samotné připomíná svou věcností chladnou naturalistickou odměřenost: „*Tu udeřil vší silou ještě jednou, zase tupým koncem a zase do temene. Krev vychlístla jako z převržené číše a tělo se zvrátilo naznak. Couvl před padajícím tělem a ihned se sklonil k její tváři; byla už mrtvá. Oči byly vytřeštěné, jako by chtěly vylézt z důlků, čelo a celý obličej měla svráštělý a zkrivený křečí.*“¹³⁹ Z tohoto krátkého citátu je více než patrné, jakým způsobem se od sebe liší realistický popis u Raise a u Dostojevského. Vypravěč *Zločinu a trestu* z perspektivy Raskolnikova zprostředkovává čtenáři konkrétní výseč fikční reality, nepoužívá přitom žádný obrazný jazyk, ale zcela nezaujaté a střízlivé vyjadřování, které ničím nepřikrášluje viděnou realitu. Úkolem prostředí románu Dostojevského přitom není jen poskytnout

¹³⁹ F. M. DOSTOJEVSKII, *Zločin a trest*, s. 67.

realistické kulisy pro děj, ale také propojit prostor s osudy postav. Znovu tak narážíme na dodržení pravidel realistického popisu Émila Zoly, která toto spojení zdůrazňují.

Vraždou lichvářky je pak odstartována celá série dějových událostí, jejichž společným jmenovatelem je mysl a svědomí Raskolnikova. Na nich vypravěč s mistrným citem pro analýzu patologického chování ukazuje způsob uvažování zločince, jeho strach z odhalení, zápas se svědomím a obhajování činu před sebou samým. Raskolnikovovy úvahy jsou čtenáři předloženy zejména v podobě vnitřních monologů. V textu narazíme na širokou oblast míst, ve kterých Raskolnikov mluví sám sobě. Stane se tak například při útěku z místa činu: „*Což vklouznout do některého průjezdu a vyčkat někde na neznámém schodišti? Ne, to by bylo zle! Což někam zahodit sekyru? Anebo si vzít drožku? Ne! Ne!*“¹⁴⁰ Jak si můžeme povšimnout, tento zběsilý únik silně kontrastuje s předchozím popisem vraždy, při které Raskolnikov ani na vteřinu nezaváhá a nezapochybuje o správnosti svého jednání. Poté, co je však nucen neplánovaně zabít i lichvářčinu sestru Lizavetu a svede boj o nepozorované uprchnutí z bytu, propadá panice, která se postupně prohlubuje současně s uvědoměním spáchaného zločinu. Raskolnikov nedlouho po návratu z bytu mrtvé lichvářky propadá paranoie.

A posedla ho podivná myšlenka: že má možná od krve celé šaty, že na nich má spoustu skvrn, jenomže je nevidí, nevnímá, protože má ochrnutou a rozptýlenou pozorovací schopnost... zatemnělý mozek... Náhle si vzpomněl, že i měšec byl potřísněn krví. "Vida! Tak tedy musí být od krve i kapsa, protože jsem měšec prve strčil do kapsy ještě mokry!" Okamžitě obrátil kapsu naruby a skutečně, na podšívce našel krvavé skvrny!¹⁴¹

Efekt zmatku v Raskolnikovových myšlenkách vypravěč umocňuje používáním teček, přerušovaných replik a již zmiňovaného vnitřního monologu. O identické prostředky se jedná i ve scéně, v níž vyrazí Raskolnikov s přípisem na komisařství a bojí se odhalení zločinu: „*Stačí hloupost, stačí sebemenší neopatrnost a mohu se prozradit! Hm... škoda, že tu není víc vzduchu,*“ dodal, „*takové dusno... Hlava z toho jde kolem... a smysly také...*“¹⁴² Dochází zde zároveň k propojení prostředí s postavou, dusno může být totiž jak projevem teplého počasí, tak i výsledkem stresové situace, která něčím výrazně zasáhla lidskou psychiku. Těmito postupy vypravěč podněcuje čtenářovu schopnost ztotožnit se s hlavním hrdinou, přestože s jeho jednáním vnitřně sám nemusí souhlasit. Skutečně tak s Raskolnikovem prožíváme skličující obavy z prozrazení, úlevu po odchodu z komisařství, nebo strach o zajištění důkazního materiálu – ukradeného měšce.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 74.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 77.

¹⁴² Tamtéž, s. 81.

Raskolnikov poté upadá do letargie, kterou sám připodobňuje k nemoci: „*To je všechno tím, že jsem tak nemocný, ‘ usoudil konečně nevesele, ‘ sám sebe rozvracím a trápím, sám nevím, co dělám [...] Až se uzdravím... tak už se nebudu trápit... Ale co když se vůbec neuzdravím! Bože! Mám už toho všeho po krk!*“¹⁴³ V souvislosti s tímto paralyzujícím stavem fyzického i duševního oslabení se projevuje Razumichin jako opravdový přítel, který se snaží Raskolnikova přivést na jiné myšlenky a dále ho podporovat v neutěšených chvílích. Demonstrovat nám to pomůže následující pasáž.

„Kam jdeš? Co je ti? Co se ti stalo? Copak to jde?“ koktal za ním úplně zmatený Razumichin. Raskolnikov se ještě jednou zastavil. „Pamatuj si jednou provždy: nikdy se mě na nic neptej! Nemám, co bych ti řekl... Nechoď ke mně. Možná že já přijdu sem... Pusť mě, ale je *neopust!* Rozumíš mi?“ Chodba byla temná; stáli však u lampy. Dlouze, mlčky se na sebe dívali. Razumichinovi se ta chvíle vryla do paměti na celý život. Raskolnikovův planoucí a pronikavý pohled jako by každým okamžikem sílil a pronikal mu do duše, do vědomí. Vtom se Razumichin zachvěl. Náhle jako by proběhlo od jednoho k druhému cosi zvláštního... Bleskla jakási myšlenka, jakási náповěď, cosi děsivého, ohavného, a přitom současně pochopeného oběma stranami... Razumichin zesinal jako mrtvola. „Tak už rozumíš?“ řekl náhle Raskolnikov s bolestně staženou tváří. „Jdi, vrať se k nim,“ dodal, rychle se otočil a odcházel z domu...¹⁴⁴

Je možné vyzdvihnout, že vypravěč Dostojevského pracuje, podobně jako ten u Rause, s výraznou složkou nepřímé charakterizace postav, která se projevuje v dialogických pasážích, a tedy v kontaktu s dalšími postavami. Ve zmíněných řádcích se tak potvrzují naše úvahy z předchozí části analýzy. Zároveň zde také před čtenářem vyvstává onen dříve uvedený kontrast mezi dobrosrdečným a soběstačným Razumichinem a vnitřně rozpolceným Raskolnikovem, jenž se rozhodne svou složitou finanční situaci řešit krádeží a vraždou. Citát navíc pochází až ze samého závěru druhého zkoumaného úseku, v němž proběhne jakési vnitřní propojení mezi oběma přáteli. Zároveň v tomto momentě klade Raskolnikov Razumichinovi na srdce, aby se místo něj postaral o Duňu a jejich matku. Jak se Razumichin své role ujme, to ukáže následující úsek analýzy, lze ale předpokládat, že se k ní postaví svědomitě a s upřímným zájmem. V průběhu děje se totiž dozvídáme i o jeho silné náklonnosti k sestře Raskolnikova.

V této části románu se čtenáři blíže představují i další postavy lehce nastíněné v úvodních scénách – pro naši analýzu budou nejdůležitější charakteru Dunina nápadníka Lužina, vyšetřujícího důstojníka Porfirije Petroviče a Soni. Na příkladu popisu Lužina lze ukázat vypravěčovu pružnou schopnost proměňovat úhly pohledu, ze kterých příběh vypráví.

¹⁴³ Tamtéž, s. 94.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 264.

Byl to pán už v letech, upjatý a důstojný, s opatrným a mrzutým výrazem tváře, a uvedl se tím, že se zastavil na prahu a rozhlížel se kolem sebe s urážlivě netajeným podivem, jako by se ptal: „Kam jsem se to dostal?“ Nedůvěřivě a dokonce s jakousi polekanou afektovaností, div ne uraženě si prohlížel Raskolnikovovu těsnou, nizoučkou „kajutu“. Stejně užasle pak obrátil a upřel oči na samotného Raskolnikova, vysvlečeného, rozčuchaného, nemytého, ležícího na svém ubohém špinavém divanu a také si ho strnule prohlížel. Pak si stejně zdoulhavě začal prohlížet neupraveného, zarostlého a neučesaného Razumichina, který se mu díval drze a vyzývavě přímo do očí a nehýbal se z místa. Napjaté mlčení trvalo hezkou chvíli, až konečně, jak se dalo očekávat, došlo k malé změně dekorace. Příchozí si podle jistých, ostatně náramně nápadných známek bezpochyby uvědomil, že přehnaně strohým chováním by tady v té „kajutě“ zhola nic nepořídil, a o poznání změkl a zdvořile, ačkoliv ne docela bez přisnosti, pronesl k Zosimovovi, zřetelně členě každou slabiku své otázky: „Rodion Romanyč Raskolnikov, pan student, nebo bývalý student?“¹⁴⁵

Citovaný úsek se neodvíjí od běžné perspektivy Raskolnikova, na kterou jsme v románu Dostojevského zvyklí. Vypravěč jako by na tomto místě opět vystoupil ze svého úkrytu za postavou ústředního hrdiny a rozhodl se prezentovat čtenáři scénu optikou nově přicházející postavy. Lužina tedy zdaleka necharakterizuje pouze jeho vnější vzhled, máme možnost částečně nahlédnout i do jeho vnitřních úvah. Příznačný je především jeho sklon označovat Raskolnikovův malý byt jako „kajutu“. Vedle toho máme rovněž možnost vidět ostatní postavy z jiného úhlu, protože „oko kamery“ se nám v rámci tohoto popisu přemísťuje do pozice za vcházejícím Lužinem. Tento způsob představení nové postavy není ve *Zločinu a trestu* příliš častý, vypravěč se většinou drží stejného postupu, jako tomu bylo v prvních scénách u Marmeladova – postava nejprve něčím upoutá pozornost Raskolnikova a poté ji vypravěč detailně popíše. V případě Lužina však nepozorujeme situaci očima Raskolnikova, nicméně očima jeho samotného. Podobnou tendenci lze vypožorovat zčásti i na prvním představení důstojníka Porfirije Petroviče: „*Úkosem a trochu pohoršeně se podíval na Raskolnikova, který byl příliš uboze oblečen, ale jehož vystupování bylo přes všechno ponížení pořád ještě v rozporu s oděvem; Raskolnikov se na něho neobezřetně zadíval příliš přímo a dlouho, a tím ho popudil. „Co bys rád?“ houkl, bezpochyby udivený, že se takový otrhanec nemínil zatvářít zkroušeně pod jeho hromovládým pohledem.*“¹⁴⁶ Tento způsob uvádění postav na scénu můžeme interpretovat tak, že svým perspektivizováním předznamenávají svou významnou úlohu v dalších událostech příběhu: Lužin jako odměřený uchvatitel Duněčky, který si jde tvrdě za svým cílem, a Porfirij Petrovič jako vychytralý taktizující vyšetřovatel, uvádějící Raskolnikova do úzkých. Porfirij v nás navíc může už v této části románu budit dojem, že z vraždy od samého začátku silně podezřívá právě Raskolnikova, nahlas své soudy

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 120–121.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 82.

však nikdy neprozradí. Postupuje pomalu, s rozvahou, sleduje Raskolnikovovy reakce a často ho konfrontuje s vývojem vyšetřování. Tyto momenty pak vytvářejí v rámci děje významné napětí (Porfirij zaregistruje Raskolnikovovu snahu najmout si po vraždě lichvářčin byt, následně s ním vede debatu o jeho představě spravedlivého zločinu, o níž sám Raskolnikov napsal článek do časopisu). Jsou to právě tyto dramatické prvky Porfirijova vyšetřování, kterými román Dostojevského mnohdy může připomínat žánr detektivky.

Raskolnikov se v této části textu rozhodne pomoci rodině nyní již umírajícího Marmeladova, seznamujeme se tedy i s jeho rodinou, kterou nám dříve prezentoval pouze Marmeladovův monolog. Nejvíce se vypravěč soustředí na popis mladičké Soni Marmeladovové.

Za ní [Katěrinou Ivanovnou] se ze shluku tiše a nesměle prodrala jakási dívka a její náhlá přítomnost v této světnici, uprostřed bídy, hadrů, smrti a zoufalství, působila podivným dojmem. I ona byla v hadrech; její šaty byly laciné, ale pouličně pestré, podle vkusu a zvyku jistého zvláštního prostředí, a křiklavě, nestoudně prozrazovaly svůj účel. Soňa zůstala stát v chodbě těsně za prahem, ale dovnitř nevstoupila, jen vyplašeně zírala, a jak se zdálo, nic kolem sebe nevnímala a docela zapomněla i na své nevhodné šaty pestré šaty s dlouhatánskou komickou vlečkou, koupené z bůhvíkolikáté ruky, na širokou krinolínu, kterou zahradila celé dveře, i na světlé botičky, na parapličko, které v noci určitě nepotřebovala, ale přesto vzala s sebou, i na směšný kulatý slamáček s ohnivě červeným pérem. Pod tímto slamáčkem, nasazeným chlapecky na stranu, vyhlížela hubená, bledá a vyděšená tvářička s otevřenými ústy a očima strnulýma hrůzou. Soňa byla malá, asi osmnáctiletá, útlounká, ale celkem hezounká blondýnka se zajímavými světle modrými očima. Vyjeveně se dívala na postel a na kněze; i ona byla udýchaná rychlou chůzí. Posléze však proniklo i k jejímu vědomí šuškáni a všelijaké poznámky mezi lidmi. Sklopila oči, přestoupila práh a stanula ve světnici, ale stále se držela těsně u dveří.¹⁴⁷

Do popředí pasáže vystupuje především kontrast Sonina vzezření s okolní scénou, v níž v nuzných podmínkách umírá její otec. Společně s její postavou vstupuje do hry neobyčejně silný motiv sebeobětování a pokory, který později uchvátí i samotného Raskolnikova. Ve jménu finanční záchrany své rodiny je Soňa donucena prodávat sama sebe, a tato oběť se setkává s velkým odporem ze strany společnosti. Není jí ani dovoleno bydlet v jednom bytě s matkou, musí neustále snášet pohoršené pohledy. I přesto ve své snaze však statečně vytrvává, přestože dle popisu působí velmi vyděšeně a bojácně. Samotný Marmeladov si při svém posledním pohledu na dceru uvědomí, jaké utrpení pro ni svým neuváženým a rozhazovačným jednáním připravil a že v roli otce zcela selhal.

Cize a strnule, dlouze hleděl na dceru, jako by ji nepoznával. Však ji ještě nikdy neviděl v takových šatech. Náhle ji poznal, poníženu, umdlenou, neparáděnou a stydlivě, pokorně čekající, až na ni přijde řada, aby se mohla rozloučit s umírajícím otcem. Tvář

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 155.

se mu zkrivila nesmírným utrpením. „Soňo! Dcerko! Odpuť!“ vykřikl a chtěl k ní vztáhnout ruku, ztratil však oporu, svezl se z divanu a těžce padl tváří na zem; rychle ho zvedli a položili, ale už dokonával. Soňa slabě zaúpěla, rozběhla se k němu, objala ho a strnule ho tak držela. Zamřel jí v náručí.¹⁴⁸

Téma odpuštění, které po Soně otec v citátu žádá, je velmi silné a jako by v tomto úseku románu předestíralo další úlohu Marmeladovovy dcery v následujících událostech děje. Můžeme tak usuzovat i v souvislosti s Raskolnikovovou prvotní předtuchou, kterou měl před setkáním s Marmeladovem v úvodních scénách románu. Tento dojem navíc posílí i Raskolnikovova matka, která po setkání se Soňou pronese ke své dceři: „*Mám takovou předtuchu. Duňo. Věř nebo nevěř, ale jak se objevila ve dveřích, hned mě napadlo, vida, v čem to vězí!*“¹⁴⁹ Všechny tyto příznaky tak nasvědčují tomu, že Sonina role bude mít pro postavu Raskolnikova pravděpodobně klíčový význam. Sám Raskolnikov v prvních záchvatech trýznivého svědomí přirovnává Soňu k Lizavetě, jejíž neplánovanou vraždu si viditelně vyčítá: „*Ach, jak teď tu bábu nenávidím. Snad bych ji zabil znova, kdyby ožila! Ubohá Lizaveta! Proč se k tomu jen připletla!... Podivná věc, že na ni skoro nevzpomenu, jak bych ji ani nebyl zabil!... Lizaveta! Soňa! Pokorné chudinky s pokornýma očima... Tak dobré!... Proč nepláčou? Proč nenaříkají?... Dávají všechno, co mají... a dívají se pokorně a tiše... Soňo! Tichá Soňo!*“¹⁵⁰ Vývoj Raskolnikovova vnitřního zápasu se svědomím se společně s dějem prohlubuje, z jeho chování lze vyčíst, jak se ho postupně zmocňují pocity paranoi a podezíravosti, které se někdy zhmotňují až do fyzické podoby, jako například ve scéně s měšťanem: „*Co to povídáte... co... kdo je vrah?*“ vykřikl sotva slyšitelně Raskolnikov. „*Ty jsi vražedník!*“ řekl měšťan ještě zřetelněji a důrazněji, s divným záštiplně vítězným úsměvem, a znova se podíval přímo do Raskolnikovovy bledé tváře a do jeho strnulých očí.“¹⁵¹ V nejrůznějších situacích se tak zrcadlí Raskolnikovova vina a vypravěč tak pomocí hrdinových úvah dále rozvíjí způsob, jakým spáchaný zločin ničí jeho nitro.

Na základě rozboru druhého úseku Dostojevského románu opět doplníme tabulku postav sestavenou v úvodní analýze. Stejně jako u *Kalibova zločinu* nám zde postup děje odhalil konkrétní vlastnosti postav, jež nám text nastínil v první části příběhu. Navíc už jsme také schopni postavy kategorizovat pomocí vývojové typologie na postavy statické a dynamické.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 157.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 202.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 232.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 229.

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Raskolnikov	hrdina	dynamická postava
Marmeladov	odesílatel	statická postava
Katěrina Ivanovna	nepravý hrdina	(?)
Soňa	nepravý hrdina/pomocník (?)	(?)
Pulcherija Alexandrovna	pomocník	statická postava
Duňa	pomocník	(?)
Lužin	škůdce	(?)
Svidrigajlov	škůdce	(?)
Razumichin	pomocník	dynamická postava

Tabulka č. 6: Funkce a typologie postav – druhý zkoumaný úsek – Zločin a trest

Porovnáme-li na závěr způsob prezentace postav ve druhém úseku zkoumaných románů, potvrdí se nám na ní odlišná pozice jejich vypravěčů. Přestože jsme narazili na řadu pasáží, které zosobňují Kalibovo utrpení (scéna, v níž se Vojtovy utrápené myšlenky odráží v pochmurném zimním počasí), Raisův objektivní vypravěč si stále udržuje od postav určitý odstup. Prezentuje nám pak jejich povahové rysy takovým explicitním způsobem (většinou skrze vlastní akt jednání), že jsme u většiny z nich schopni už po této části románu odhadnout jejich narativní funkci i dynamiku. Jedinou výjimkou je postava Karly, která své tajemství odhalí až později. V případě románu Dostojevského jsou však tyto odhady funkčnosti a vývojové typologie postav mnohem složitější především kvůli pozici subjektivizovaného vypravěče, který se primárně zaměřuje na hlavní postavu Raskolnikova. Nicméně všechny postavy *Zločinu a trestu* jsou obecně velmi komplexní, netvoří je pouze jedna klíčová vlastnost, jako je tomu ve většině případů u Raise.¹⁵² Čtenář se tak musí naučit v postavách dobře orientovat a interpretovat je společně s jejich vstupy, či přímo zásahy, do hlavní dějové linie. Ze stejného důvodu zůstává celá řada míst v tabulce postav *Zločinu a trestu* i po druhé zkoumané části textu stále nevyplněna.

¹⁵² T. KUBÍČEK – J. HRABAL – P. A. BÍLEK (edd.), *Naratologie*. Na tomto místě se nabízí zmínit typologii postav uvedenou T. Kubíčkem, která rozděluje postavy na jednoduché a komplexní. Jeho publikace navíc zmiňuje i rozdělení postav dle Edwarda M. Forstera na postavy ploché (založené na jedné vlastnosti, umožňují okamžité zařazení a v průběhu vyprávění se nemění) a na postavy kulaté (spojující více vlastností, mohou překvapovat a měnit se). Cítíme však, že ani jedna z těchto dvou typologií nelze směřodatně uplatnit při definování rozdílu mezi postavami Raisova a Dostojevského románu. Přestože postavy *Kalibova zločinu* mohou působit jednoznačněji, neubírá to některým z nich na komplexní schopnosti vyvíjet se dál s postupem příběhu.

2.4 Třetí zkoumaný úsek: závěr

V závěrečné části práce navážeme na předchozí rozbor, porovnáme nejdůležitější zvraty finálních scén obou románů a shrneme klíčové body celé komparační analýzy. Výchozí událostí tohoto srovnávaného úseku bude pro Raisův román narození Karlíka, u *Zločinu a trestu* jí bude Raskolnikovova návštěva Soni spojená s četbou bible. I v tomto finálním rozboru se zaměříme především na dynamický vývoj vyprávění, bude nás zajímat, které narativní kategorie se ve vrcholné části textů proměňují a které si naopak zachovávají konstantní podobu. S ohledem na předchozí část rozboru lze předpokládat, že nejvíce dynamická bude složka postav, nejméně pak složka vypravěče.

2.4.1 Kategorie prostoru a kategorie vypravěče

Ve srovnání s předcházejícími rozborů můžeme říci, že se role prostoru *Kalibova zločinu* v poslední části románu zpočátku příliš nemění. Stále zaujímá funkci časového ukazatele, který přibližuje plynutí času vyprávění (proměna ročních období a s ním spojené zemědělské práce a proměna krajiny). Typicky jsou popisy prostředí umístěny do úvodních odstavců nově začínajících kapitol jako v předešlé části románu, k jejich zobrazování používá vypravěč opět techniku postupného zoomování. Je třeba však upozornit na to, že se v závěrečném úseku textu objevuje celá řada krátkých popisných pasáží, které jsou součástí vlastní statě vyprávění, nemají tak pouze funkci časově rámcového ohraničení kapitoly, ale začínají více souviset s vývojem dějových zvrátů a proměnou hlavní postavy. Příroda zde ve velké míře naplňuje funkci utěšitelky, kterou jsme charakterizovali už v rámci předchozího úseku rozboru. Zdůrazňování spojovací linie mezi Vojtou Kalibou a prostorem přírody může demonstrovat následující pasáž.

V práci jsa pravidelný, silný jako mohutný stroj, jindy chodil sehnut, zamlklý, nepodíval se do očí, hleděl k zemi, jenom časem se zpod zarudlých víček plaše rozhlédl. Když měl obilí ležet, ani v noci doma nebýval, ale hlídal v polích. [...] Vesnicí pospíchal, ale jak přišel do polí, šel klidněji. [...] Temna přibývalo, nebe se nížilo, problesklo několik hvězd a ticho vždy větší, hlubší se rozlévalo krajem. Vojta usedal na mez a lokte opřev o kolena, němě se díval do polí; bylo-li ještě šero, obcházel po mezích, byla-li tma, hned si nahnul kopeček obilných hrstí, natáhl se a položiv si hůl při pravici, kabátem se přikryl až po bradu. Ale neusínal... [...] Vojta stále hleděl k obloze. Časem mu lícem přeletěl jemný van, jako by jej polil, to byl tichý pozdrav starého lesa, který ze sna několikrát prudčeji zadýchal. [...] Zatím doma v chalupě panímáma s Karlou povečeřely každá notný hrnc kávy, do níž si nadrobily buchty s perníkem nebo se skořicí, a pak si povídaly, dokud Karlík neusnul.¹⁵³

¹⁵³ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 117–118.

Čím více vzrůstá napětí mezi mladým Kalibou a Boučkovými, tím více se prostor interiérů odtrhuje od prostorů venkovních, kam Vojta míří za prací. Vnější prostředí mu navíc poskytuje úkryt před bezútěšnou situací v rodině, která se s každou další hádkou stupňuje a rozzíhá tak ve Vojtově srdci první doutnající plamínky vzteku a nenávisti. Zdůraznění role přírody podporuje i skutečnost, že v závěrečné části románu dominují popisy právě těchto vnějších prostor, podobně jako je tomu ve výše uvedeném citátu, a naopak prostor vnitřní, který jsme v předchozích částech analýzy uvedli jako součást nepřímé charakteristiky postav, ustupuje do pozadí. Tato vypravěčova tendence pak vrcholí ve finální scéně románu, ve které se Vojta vrací domů z vězení.

Sklopýtal s vršku a blížil se k mlýnu pod borovinkou. Středem zamrzlého, sněhem posypaného rybníka se leskl tekutý pruh, jenž se vlnil k náhonu. Ze mlýna zněl jednotvárný klepot a voda pod okenicí crčela... A zase nalevo i napravo byla bílá pole, jež se ztrácela v černé dáli. „Co tam? Co tam budu dělat?“ dunělo Vojtovou hlavou. Jednotvárný buchot mlýnských strojů slábl – zmlkal – – „Jestli mne čekají!“ A při té otázce jej prochvívala mrazivá bázeň. Loudavým krokem zašel na sněhovou hladinu pole; sníh boře se, chrupal mu pod těžkýma nohama. [...] Byl tak unaven, že se sotva táhl. Lákalo jej, aby již neudělal ani kroku, aby raději padnul na sníh. Zrovna cítil, jak lehce by klesl do měkka a pěkně si odpočinul. Ale hrabal se dále kolem zapadaných zahrad. Ochumelené stromy stály jako duchové. Ve vsi zaštěkal pes, jiní se přidali a již celá obec byla plna hafů a vytí.¹⁵⁴

Citovaná pasáž demonstruje splnutí Kalibova ztrápeného nitra s prostorem sněhem pokryté, zamrzlé a temné přírody. Na podobný moment propojení jsme narazili v analýze už dříve, zde však vnější prostor definitivně ztrácí funkci časového ukazatele a nastavuje zrcadlo Vojtovým citům: v zimním chladu Kalibu přepadá „mrazivá bázeň“, jeho vzpomínky se odrážejí v duchařské atmosféře zapadaných stromů, po vsi se rozléhá psí vytí. Tohoto detailu si všímá ve svém rozboru i Lubomír Doležel: „*Lidský čas je asynchronní s časem přírodním: Kalibovy námluvy spadají do ‚tesklivého podzimu‘, jeho svatba se koná v podmračeném dnu pozdního podzimu; stěhuje novomanželku do své chalupy zimní krajinou pokrytou sněhem; rodinný konflikt začíná na jaře, kdy příroda je plná ‚sluneční záře‘. Teprve v momentu krize a tragického rozuzlení se lidský čas synchronizuje s časem přírodním: konečný rozpad Kalibova manželství se odehrává na pozadí pochmurné přírody pozdního podzimu a zločin sám je spáchán v zimní noci plné ‚sněhového běla‘ a ‚černé tmy‘.*“¹⁵⁵ Popis prostoru tak zde předznamenává blížící se nešťastný zlom, který je v tuto chvíli již nevyhnutelný. Je třeba vyzdvihnout, že i samotné líčení prostoru nese velký podíl na dramatickosti závěrečných scén, ztrácí totiž svou

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 147–148.

¹⁵⁵ L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby*, s. 88.

původní úlohu realistické kulisy a do popředí vystupuje jeho poetičnost s důrazem na vykreslení subjektivní atmosféry. Vypravěč si přitom nevšímá pouze vizuálních kulis, ale představuje i zvuky rozléhající se mrazivou zimní krajinou, jimiž tuto atmosféru umocňuje (klapot mlýnského kola, skřípavé chrupání sněhu pod Kalibovými nohama, štěkání a vytí psů). Ohlédneme-li se zpět k předchozím částem románu, v procesu čtení můžeme pozorovat postupnou proměnu role popisů prostoru, které nabírají v *Kalibově zločinu* řadu funkcí. Primárně slouží popisy vnějšího prostoru jako prvek zaznamenávající časový pohyb děje, popisy interiérů zpočátku zase doplňují nepřímý způsob charakteristiky postav. V průběhu příběhu se však tyto dva prostory od sebe postupně oddělují, vyprávění klade čím dál větší důraz na blízký vztah Vojty a přírody, ve které hledá Kaliba útěchu před napínavou situací v interiérech vlastní chalupy. Vnější prostor se nakonec propojuje s útrpným osudem hlavní postavy a předjímá tak konečný akt zločinu. V závěrečné scéně je přitom příhodné i samotné rozestavení postav: Vojta stojí venku (vnější prostor), dívá se oknem do světničky (vnitřní prostor), kde sedí Karla, Boučková a Rachota. Finální konflikt je tak prezentován jako důsledek střetu obou těchto fikčních prostorů.

Srovnáme-li proměnlivou roli prostoru v Raisově textu s románem Dostojevského, i v tomto závěrečném úseku se objevuje neměnná podoba realistického zobrazování vnějšího i vnitřního prostoru *Zločinu a trestu*, o níž jsme se zmiňovali už v předešlých dvou částech analýzy. Vnější prostředí zde nijak nekomunikuje s žádnou z postav ani nezrcadlí její pocity. Do poslední chvíle si tak popis zachovává funkci realistické kulisy, která vytváří iluzi fikčního světa. Čtenář si ji pak může rekonstruovat na základě vlastních zkušeností (ať už čtenářských, životních či odborných, pokud má dostatečný historický přehled o společenském životě v Petrohradě 19. století). Na rozdíl od závěrečného úseku *Kalibova zločinu* u Dostojevského nedochází k výraznější kumulaci prostorových popisů, ba naopak – závěr *Zločinu a trestu* je mnohem více dialogický či (v případě úvah samotného Raskolnikova) monologický, vrcholí v něm záměry jednotlivých postav, jež se pohybují v kulisách čtenáři již známých a načrtnutých předchozí částí románu. Přesto je však vhodné upozornit na jednu výjimku z tohoto pravidla, kterou je popis Soniny světničky v následující citované pasáži.

Byla to velká, ale neobyčejně nízká světnice, jediná, kterou pronajímali Kapernaumovovi, k nimž vedly zamčené dveře v levé stěně. Na protější straně, v pravé stěně, byly ještě jedny dveře, vždy pevně uzamčené. Za nimi byl už další, sousední byt, s jiným vchodem... Sonina světnice něčím připomínala kůlnu, měla tvar velmi nepravidelného čtyřúhelníku, a to ji hyzdilo. Zeď s třemi okny, vedoucími na průplav, uzavírala světnici

podivně šikmo, takže jeden roh, velmi ostrý, se ztrácel do hloubky a při slabém osvětlení byl úplně temný, kdežto druhý roh byl až nepřistojně tupý. V celé té velké světnici nebyl téměř žádný nábytek. V pravém koutě stála postel, vedle ní, blíže ke dveřím, židle. U téže zdi co postel, těsně u dveří do cizího bytu, stál prostý prkenný stůl pokrytý jasně modrým ubrusem a u stolu dvě pletené židle. Dále u protilehlé stěny, v blízkosti ostrého úhlu, stál menší prádelník z obyčejného dřeva, jakoby ztracený v prázdnotě. Víc toho v pokoji nebylo. Žlutavé, odřené a ohmatané tapety byly ve všech koutech zčernalé, v zimě tu bylo zřejmě vlhko a začazeno. Chudoba ze všeho přímo křičela; ani u postele nebyly záclonky.¹⁵⁶

Tento detailní realistický popis Sonina bytu opět odkazuje na myšlenky Émila Zoly, jež jsme zmiňovali v předešlých částech analýzy. Postava Soni je zde nepřímo charakterizována právě prostřednictvím prostoru, který spoludefinuje její roli v románovém fikčním světě. Zatímco předchozí úseky *Zločinu a trestu* nám Soninu chudobu prezentovaly pomocí dialogických promluv mezi postavami nebo přímou charakteristikou jejího vzhledu, v této chvíli už její tíživou životní situaci a bídu odráží i její skrovný příbytek. Byt má nepravidelný tvar, působí dojmem kůlny, do které někdo nastěhoval pár kusů ošuntělého nábytku. Tento potupný způsob života je Soninou daní za snahu zachránit rodinu z finanční tísně. Na zmiňovaný popis v kontextu s následující scénou návštěvy Raskolnikova můžeme však pohlížet i z jiného interpretačního hlediska, jež souvisí s dalším silným motivem Dostojevského románu, a tím je odpuštění. Vypravěč jako by stavěl Soňu do pozice mučednice, čisté duše, která pokorně snáší veškerá příkoří a nijak se proti svému společenskému znevýhodnění nebrání. Vše přijímá s absolutní skromností a upřímnou láskou ke své rodině, pro kterou je ochotna udělat vše, přestože jí to stojí příliš mnoho. Je přitom symbolické, že právě Soňou je Raskolnikov na první pohled okouzlen, všechny zmíněné vlastnosti na ní bezmezně obdivuje. Uchyluje se k ní ve chvílích největšího trápení a hledá u ní pochopení. Proto také navštěvuje její byt, který jako by představoval Sonino malé soukromé pandemonium, domov padlého anděla, kterého však z nebe svrhli neprávem, podobně jako Raskolnikov svrhl ze světa lichvářčinu sestru Lizavetu. Je tedy patno, že prostor zde nemusí sloužit pouze jako doplnění charakteristiky postavy, ale může nabírat i charakter zcela symbolický, který směřuje k postupnému rozuzlení děje. Popis Soniny světničky je prakticky jediným detailním popisem v posledním úseku románu, nasvědčuje tak výraznému dívčinu podílu na závěrečném vývoji Raskolnikovovy psychologie, který nakonec vede k přiznání a následné snaze o vykoupení.

¹⁵⁶ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 265–266.

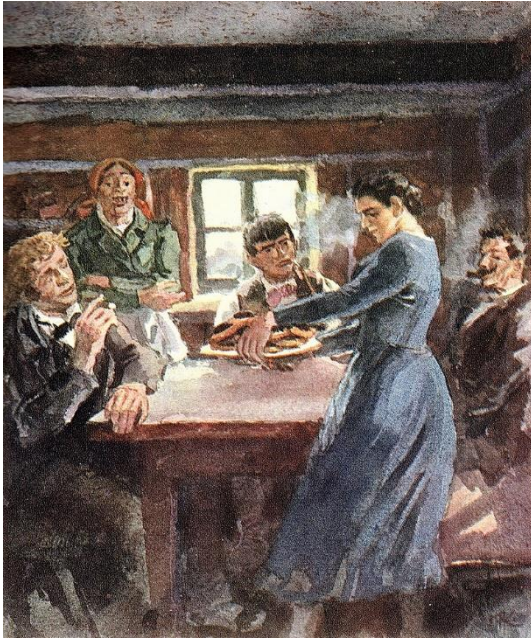
Shrneme-li roli vypravěče v závěrečných scénách románů, narazíme na podobné rozdíly, které jsme nastínili už v analýze druhého úseku. Dostojevského vypravěč se stále pohybuje v rovině subjektivizované postavy reflektora. Ke slovu se zde nedostává pouze perspektiva samotného Raskolnikova, ale doplňují ji pohledy dalších postav (například Katěřiny Ivanovny, Lužina, Duni, Svidrigajlova), jejichž vývoj v této části románu rovněž vrcholí. Promluva vypravěče nás tak vždy pouze uvádí do děje, poskytuje nám detailní obraz vnějšího světa, ale vnitřní světy postav a proměny jejich chování a postojů nám vyprávění zprostředkovává pomocí promluv postav, ať už se jedná o čistý dialog či o zosobněný vnitřní monolog. Tyto způsoby prezentace závěrečných zvrátů pak výrazně dominují nad složkou popisnou. Hlavním úkolem vypravěče se pak stává především zachycení finálního vývoje postav. Tímto přístupem Dostojevský opět potvrzuje roli realistického prozaika, kterou charakterizuje ve své práci Bohumil Fořt. Hovoří především o typicky realistickém způsobu narušování hranic mezi pásmem vypravěče a pásmem postav, jež smývá rozdíly mezi subjektivním a objektivním vyprávěním a promluvu vypravěče postupně upozadňuje. Fořt navíc uvádí, že realistické vyprávění často využívá řadu specifických prostředků, kterými se snaží přiblížit konkrétním literárním formám a nefikčním žánrům, čímž se snaží evokovat objekty mimotextové reality (u *Zločinu a trestu* jsme již zmínili silné propojení se strukturálními prostředky detektivky). Hrdinu pak dle Fořta realistický text analyzuje velmi detailně v rámci neustálé interakce s jeho okolím.¹⁵⁷

Podobnou pozici zaujímá i vypravěč Raisův, už dříve jsme však narazili na řadu odlišností, kterými se jeho role vyznačuje. Jednou z nich je specifická funkce vnějšího prostoru přírody, jež je úzce spojena s postavou Vojty Kaliby. Právě díky ní se nepřímo dozvídáme o základním rozložení postav, podle její role utěšitelky odhadujeme, kdo je v hlavním konfliktu oběť a kdo viník, aniž by musel vypravěč vystoupit ze své objektivní pozice a sám hodnotit průběh děje. Rozbor Lubomíra Doležela si také všímá dvou konkrétních případů, ve kterých se projevuje negativní kontrola vypravěče, totiž způsob vyprávění, který nepředstavuje jednotlivé motivy příběhu explicitně, ale nutí čtenáře konstruovat si je z postupných náznaků. Tato tendence se objevuje jednak v omezování

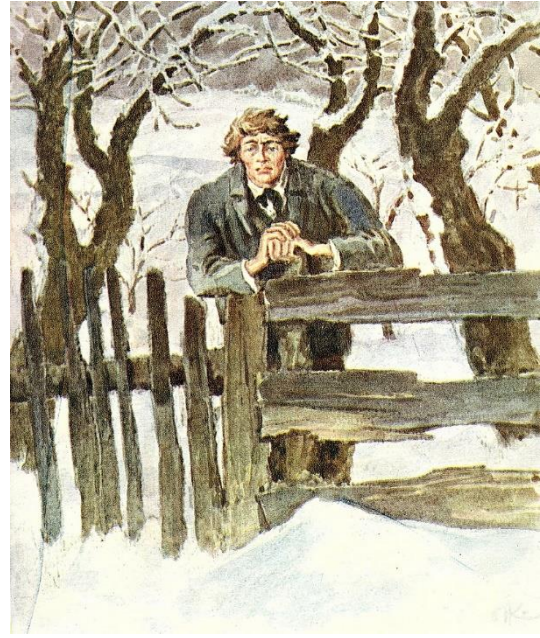
¹⁵⁷ B. FOŘT, *Fikční světy*, s. 17–18. Fořt uvádí charakteristické znaky realistických textů v kontrastu s prózami romantickými, ve kterých naopak dochází k jasnému oddělování pásma vypravěče a pásma postav a k přesnému odlišování subjektivních a objektivních promluv. Autorský vypravěč zůstává vždy v popředí dění a hlavní postava vydědence je v nich zobrazena v souvislosti s vlastní jedinečností v protikladu ke svému okolí. Nic takového na Dostojevského románu, ani na textu Raisově, pozorovat nelze.

některých motivů (román pouze náznakově pracuje s erotickým motivem ve vztahu Kaliby a Karly, svatební noc je vyznačena pouhými pomlčkami), jednak v technice ‚odkladu‘, v níž vypravěč záměrně vynechá určitou událost chronologického příběhu a umístí ji do jiného úseku textu. Příkladem této události je v *Kalibově zločinu* svatba mladých Kalibových, ve které je zcela opomenut vlastní obřad v kostele. Ten se objevuje až v závěrečné kapitole jako součást Vojtova retrospektivního uvažování a rekapitulace života. Doležel upozorňuje na významnou nápadnost tohoto motivu ‚odkladu‘, jenž se objevuje v jinak striktně chronologicky organizovaném ději, a zdůrazňuje tak jeho příznakovost: „*Umělecký charakter odkladu tak mění charakter kostelní scény: akční motiv se stává motivem duševního dění a v této podobě přispívá k podnícení závěrečného Kalibova výbuchu. Tento příklad nás také poučuje o důsledné linearitě syžetové konstrukce Raisova románu. Motivy se neopakují, a jestliže se některý vyžaduje pro specifickou funkci v určitém kontextu, bude vynechán z původní souslednosti.*“¹⁵⁸ Doleželova stat’ vyzdvihuje i další realistické znaky Raisova textu, kterými se do určité míry shoduje s románem Dostojevského. Mezi ně můžeme zařadit zejména jeho výraznou dialogičnost a monologičnost, které podtrhují dramatičnost scén a odkrývají proměnlivé postoje postav. Největší prostor pro svou promluvu využívá Raisův vypravěč při konstruování postavy Vojty Kaliby. Z toho důvodu se nám můžou zdát pasáže Vojtova toulání po přírodě spojeného s vnitřním uvažováním velmi dynamické, plynule se v nich totiž prolíná pásmo promluvy samotného Vojty (vyjádřené přímou či polopřímou řečí) a pásmo vypravěče, jenž pouze reflektuje události. Tato dvě pásma se neustále vzájemně prostupují, až nakonec, v poslední scéně románu, splynou v jeden jediný celek. Závěrečná Vojtova cesta z vězení a zobrazení jeho zločinu jsou již silně subjektivizované, představené přímo z perspektivy Vojty Kaliby. Této proměně vypravěčova hlediska nasvědčují i doprovodné ilustrace Adolfa Kašpara. Na všech obrázcích v průběhu celého textu vidíme vedle postav Boučkové a Karly také postavu Vojty, jako bychom na fikční svět pohlíželi z vnější perspektivy vypravěče. Ve vyobrazení poslední scény se však tento pohled radikálně mění, vypravěč zcela splývá s postavou Kaliby a výjev tak sledujeme z jeho vlastního pohledu. Poukazují na to i zděšené pohledy Karly s Boučkovou, které hledí přímo na Kalibu a zároveň i na čtenáře.

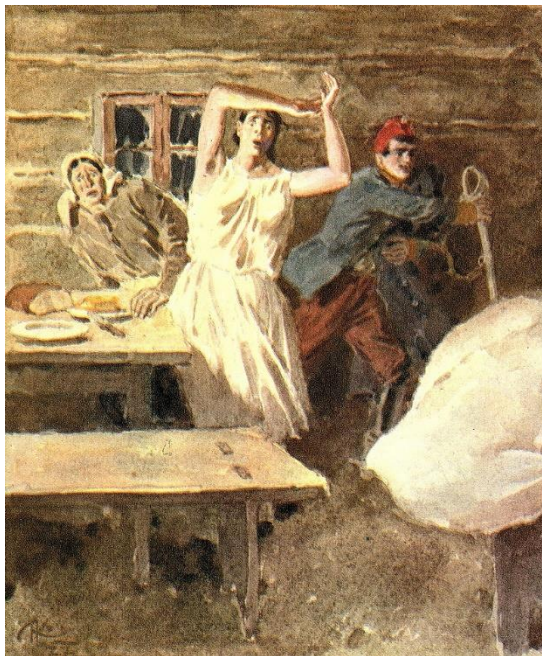
¹⁵⁸ L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby*, s. 96.



Obrázek č. 1: Ilustrace Adolfa Kašpara, s. 25 (první setkání Vojty s Karlou)



Obrázek č. 2: Ilustrace Adolfa Kašpara, s. 87 (zrcadlení Vojtova trápení v zimní krajině)



Obrázek č. 3: Ilustrace Adolfa Kašpara, s. 149 (závěrečná scéna Vojtova návratu z vězení, odhalení Rachoty)

Na závěr lze tedy oba zmíněné typy vyprávění označit jako realistické s velkým důrazem na dialogičnost, dynamiku a prezentaci psychologických proměn postav. Prostor v nich většinou plní úlohu kulis, které vytváří iluzi skutečného světa. Raisův vypravěč navíc při popisech hojně využívá i poetický jazyk, používá přírodu jako významný prvek objektivní prezentace základního dějového konfliktu. Zatímco vyprávění Dostojevského je perspektivizované od samého začátku, Raisův příběh k tomu postupně dospívá, až

nakonec promluva vypravěče zcela ustupuje promluvě hlavní postavy. Doležel na příkladu závěrečné scény *Kalibova zločinu* definuje techniku subjektivní er-formy, kterou efektivně využívá i Dostojevský: „*Celá tato scéna je zobrazena z Kalibovy perspektivy, fikční svět je konstruován jako jeho vněm a pocit. Děj mimořádné dramatičnosti spontánně přivolává mimořádný vypravěčský způsob. Hrdinovo vzrušení jako by se přeneslo na vypravěče a z tohoto ztotožnění se rodí nová narativní technika – subjektivní Er-forma. V dramatickém vyvrcholení románu subjektivizace vypravěčské promluvy prokazuje své zobrazovací přednosti, a tak ukončuje krátkou vládu objektivního vypravěče.*“¹⁵⁹ Pokud tento Doleželův výrok srovnáme s poznatky vyplývajícími ze všech částí analýzy, můžeme obecně potvrdit, že jak *Kalibův zločin*, tak i *Zločin a trest*, používají k detailní analýze proměn postav perspektivní vyprávění. Není zde žádný vševědoucí vypravěč, pouze vypravěč-pozorovatel či vypravěč-reflektor, kteří uvádějí čtenáře do děje a předkládají mu doplňující detailní informace o vnější charakteristice postav a prostoru. Nicméně proměnu děje a postav nechávají vyplynout na základě konkrétních akcí a dialogů, čímž si zachovávají objektivní přístup k příběhu.

2.4.2 Kategorie postav

V této závěrečné části analýzy zhodnotíme konečný vývoj postav. Bude nás zajímat, jak oba texty pracují s narůstající dynamikou příběhu a jaké jazykové struktury používají ke zdůraznění zvrátových situací mezi postavami. Co se týče proměnlivosti postav, lze předpokládat, že v sobě poslední úsek obou románů bude skrývat celou řadu zásadních odhalení, které nám pomůžou dokončit naši tabulku funkčních a vývojových charakterových typologií.

Závěrečný zkoumaný úsek *Kalibova zločinu* otevírá scéna s narozením malého Karlíka. Tato událost je pro další vývoj příběhu mimořádně klíčová, protože čtenáři konečně odhaluje skrytou pravdu o postavě Karly. Důvod jejího zvláštního vztahu ke Kalibovi nám je vysvětlen na pozadí dialogu mezi Boučkovou a její dcerou, v rámci kterého vyjde najevo, že Karlino dítě není ve skutečnosti Kalibovo, ale Rachotovo. Společně s narozením Karlíka tak vyplouvá na povrch Karlin skrytý odpor k Vojtovi, za kterého se vdala pouze ze strachu, že se k ní z vojny Rachota už nevrátí, a ona by pak musela snášet potupu před celou vesnicí. Část tohoto rozhovoru s matkou zachycuje následující pasáž.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 98.

„Hoch stonat nesmí – nesmí! Všecko je mi tady až hrůza proti mysli, nemít to dítě, utekla bych!“

„Jenom se pamatuj, ať něco neprovedeš, vždycky si vzpomeň, co by sis byla počala. Na toho berana jenom když se usměješ a všecko bude dobře!“

„Jen si nemyslete, když ty oči vykulíš, jde z něho hrůza. Žádný člověk mi není tak protivný jako on, chodí jako obr, hlavu má jako zvíře a pořád supe.“

„Ó ty, ty,“ hrozila jí, „co ty teď všecko vidíš, a nevidělas!“

„Ba viděla, ale když jsem po prvé poznala, co se se mnou stalo, bylo mně až ouzko, hanba, třásla jsem se při pomýšlení, jak se mi všecko bude smát. Když jsem si vzpomněla na toho – projížděla mne zlost, že si je pěkně na vojně a já že jsem tu tak zůstala; že si snad ani nevzpomene, a já že celé noci nespím. Když jste se pak zmínila o Kalibovi, byla jsem hned při tom – ale teď mi je hrozno na to vše pomyslet! Pořád abych se byla přetvařovala, strach a hrůza mě drtily i rozpalovaly, noci jsem probděla, modlila se i proplakala a jen stranou jsem ho pozorovala,“ štkajíc vyprávěla Karla.

[...]

Panímámě se tou chvílí tuze ulehčilo, nemohlat' již těch svých myšlenek přenést. Dlouho již Karlu dobře pozorovala, rozuměla jí, ale ode dne, kdy se Karlík narodil, všecko jí to až dusilo a musila jí to říci. Pravda, holá pravda tedy bylo, co si dávno myslila. Proto ona Karla Vojtu chytla, sotva Rachota odešel. A dobře udělala – dobře. Co by si byla ve Vidovicích počala! Toho smíchu, ústípkův a hanby, kterých by byla užila nejen Karla, ale také ona – máma! U Konopáčů by byly nevydržely a po vsi by se byl smál, kdekdo. Jak by jim to byli přáli! A ten Rachota? Byl pryč – a kdo ví, co by byl jednou dělal. Dobře udělala, dobře –¹⁶⁰

Na citovaném dialogu můžeme demonstrovat, jakou výraznou roli v románu sehrávají vlastní interakce mezi postavami. Již jsme zmínili, že Raisův objektivní vypravěč vstupuje do vyprávění především v popisech prostoru a při vnější charakteristice postav. Jejich vývoj však nechává vyplynout z přímého jednání a z dialogů s jinými postavami. Nejvýznamněji se dialog podílí právě na výstavbě postavy Karly, jak si všimá ve svém rozboru i Lubomír Doležel: „*Příběh Kalibova zločinu se formuje v dynamice vztahů mezi třemi protagonisty, Vojtěchem, Karlou a její matkou. Dialog vyjadřuje především jejich měnící se postoje a vášně, které motivují jejich konání. Konstrukce Karliny psychologie je výrazným příkladem této funkce dialogu. Karlin citový život zůstává skrytý po dlouhou dobu a čtenář je odkázán na dohady, hledá-li vysvětlení jejího podivného chování k Vojtovi. Teprve po narození dítěte, v oživeném dialogu s matkou, Karla přiznává motiv, který ji vedl k manželství s Kalibou, a vyjadřuje svůj nynejší odpor vůči němu.*“¹⁶¹ Doležel rovněž vyzdvihuje vzájemné prolínání pásma vypravěče a pásma postav, na něž jsme narazili v předchozí podkapitole při hodnocení pozice vypravěče. Jako příklad nám opět poslouží citovaný rozhovor Karly s matkou, v jehož závěru čteme o úvahách Boučkové. V tomto úseku si lze povšimnout, jak promluva vypravěče prostupuje sérií jejich

¹⁶⁰ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 113–114.

¹⁶¹ L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby*, s. 92–93.

vnitřních myšlenkových pochodů, které jsou prezentovány pomocí neznačené polopřímé řeči a formou vnitřního monologu.

S podobnou plynulostí vstupuje Raisův vypravěč i do promluvy samotného Vojty Kaliby. Podobně jako postavu Karly, i jeho vypravěč konstruuje nejen prostřednictvím vnějších popisů, ale i častými vnitřními monology, které dávají čtenáři možnost nahlédnout hlouběji do samého nitra postavy. V textu na sebe pak pásmo vypravěče i pásmo vyprávění Vojty navazují ve stejném sledu, jako tomu je u Boučkové v předchozím citátu: vypravěč uvede scénu, nastíní duševní rozpoložení postavy, poté ustoupí do pozadí a nechá promlouvat postavu samotnou, ať už monologicky, pouze k sobě, či dialogicky. Přejechy mezi pásmy bývají přitom ohraničeny použitím přímé či polopřímé řeči. Tento znamenitě provedený přístup k vyprávění popisuje i Doležel: „*Tím, že se vypravěč podílí na formování Vojtěchova vnitřního světa, narušuje normu své fyzikality. Zároveň však tím přispívá spolu se sebevyjádřením ve vnitřním monologu, k mimořádně podrobné a hluboké analýze duševního života hrdiny. Tato funkční spojitost promluvy vypravěče s vnitřním monologem je vyjádřena i v textové výstavbě; pomocí polopřímé řeči dovede Rais vyvodit vnitřní monolog Vojtěchův velmi plynule z řeči vypravěče.*“¹⁶² Raisův vypravěč tak používá postup typický pro realistickou prózu, ve které pásmo vypravěče se svými shrnujícími poznatky propojuje dramatické části textu, které se odehrávají v rovině postav posunujících příběh kupředu vlastním jednáním a vyjadřováním v dialozích. Společně s Kalibou pak prožíváme dál jeho útrpný příběh, vidíme, jak jeho zoufalství vzrůstá s každým Karliným odmítnutím, s každým manipulativním gestem Boučkové. Vojta postupně ztrácí víru ve svou původní ideu rodinného života, v níž pevně věřil od samého počátku vztahu s Karlou: „*Chodil jako v zlých čárech. Někdy uprostřed práce náhle ustával, zadíval se do prázdna, pohled se mu jasně, ba i úsměv se kmitl kolem úst: to když se mu vracely bývalé, tolikrát zklamané sny o pěkném životě, v nějž přece ještě chvílemi věřil. Ale to se stávalo den ze dne řidčeji, obyčejně měl hlavu jako zatlučenou. Stalo se, že lidé s ním mluvili, vypravovali, tázali se, a Vojta pořád poslouchal, přikyvoval, pousmál se a zase stál jako bez ducha, ale potom jen kývl a pořádné odpovědi nedal. Začali věřiti, že Boučková má pravdu, když vypravuje, že se tajně dal na pití.*“¹⁶³ Kalibův vývoj se tak v posledním úseku románu definitivně proměňuje ve směr pomluv, které o něm od počátku šíří Boučková. Navenek ho jednání

¹⁶² Tamtéž, s. 93.

¹⁶³ K. V. RAIS, *Kalibův zločin*, 1939, s. 121.

tchyně a manželky zcela ochromuje, vzrůstá v něm však divoký vnitřní hněv, který vyplouvá napovrch v čím dál častějších konfrontacích s Karlou, a nakonec vede až k Vojtovu uvěznění. Vůbec nejdůležitějším momentem příběhu je již několikrát zmiňovaný Kalibův návrat z vazby, ve kterém rekapituluje celý svůj život, od dětství až po svatbu s Karlou. Právě do těchto vzpomínek vkládá vypravěč oddávací scénu, kterou dříve z chronologie příběhu vypustil. Její příznakové umístění jako by naznačovalo poslední naději v Kalibově duši, která vzápětí ztroskotá a vede ho k tragickému činu:

Vojta pátral – pátral – – Na okamžik zahlédl Karlu – něco hovořila, ale ne k panímámě – – Ještě někdo tam byl. [...] Karla seděla na židli u stolu a smála se – hlasitěji a hlasitěji – vesele, vesele, jakživ ji tak neviděl a neslyšel... Za stolem stál voják – měl černé vlasy, knírky, oči mu svítily, tváře hořely; blůzu měl rozpjatou a v ruce držel – – Vojta otevřenými ústy lupal po vzduchu. Voják držel děcko s vlnatou hlavičkou, s tlustýma buclatýma nožkama, oděné jenom v košílku. Houpal dítětem – výše – dolů – „Kadlíku, Kadlíku, křikni: tata – ta-ta-ta – ta-a-a-a!“ křičela Boučková a smála se hlasitě, rozpustile. [...] „Tak proto jste mě trhaly!“ zařval ne jako člověk. Udělal krok, a zuby maje zaťaty, vyjeveným zrakem pásl po vojákovi. Pravice, držící motyku v půli topůrka, švihla do výše – „Nezabíjej!“ zoufale, divoce křikla Karla a vyděšena zdvihla proti němu paže. Vypouklé oči Vojtovy zatékaly s vojáka na ni – Páž, dosud vzepjatá, mžikem švihla ještě výš, a silná, prudká praskavá rána spadla Karle do temene. [...] V tom se na Karlině skrání objevila malá stružka, jež zvolna stékala do líce. Pustem ve Vojtově hlavě prokmitl svit myšlenky: Já ji zabil. – Kadličku jsem zabil!¹⁶⁴

Citovaná pasáž dokumentující Vojtův zločin přímo demonstruje vrcholnou dramatickosti konfliktu celého románu, kterou vypravěč zdůrazňuje pomlčkami, jednoduchými zvolánými realizovanými nejen přímou řečí, ale i řečí polopřímou ve vnitřním monologu Kaliby, který se náhle probírá z ochromujícího záchvatu vzteku a až zpětně si uvědomuje, co způsobil. Tento citát potvrzuje silnou subjektivizaci závěru románu a přetrvávající důležitou roli dialogů – nic ze scény nám nezprostředkovává pásmo promluvy vypravěče, ale promluva Vojty.

Vedle Karly, Vojty a Boučkové vrcholí v závěru i dílčí linky ostatních postav, které však do konečného sporu vůbec nevstupují. V závěrečném úseku pouze potvrzují své role, které naznačili v předchozích částech románu, můžeme tedy doplnit naši tabulku postav s tím, že do seznamu přibude navíc voják Rachota. Je zajímavé poukázat na to, že narativní funkce některých postav je silně ovlivněna interpretací samotného čtenáře: z perspektivy Vojty budeme chápat Rachotu jako škůdce, z perspektivy Karliny postavy však bude vnímán zcela jinak. Závěrem je tedy příhodné si uvědomit, jak se postavy *Kalibova zločinu* navzájem ovlivňují, propojují a jaké mezi nimi na základě jejich úhlu pohledu vznikají vztahy.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 148–150.

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojevá typologie
Vojta Kaliba	hrdina	dynamická postava
Karla	nepravý hrdina	dynamická postava
Boučková	škůdce	statická postava
otec Kaliba	pomocník	statická postava
Nedomlelka	pomocník	statická postava
Smrž	škůdce	statická postava
Karlin otec	nepravý hrdina	statická postava
Kukelka	pomocník	statická postava
Konopáč	nepravý hrdina	dynamická postava
Rachota	škůdce	statická postava

Tabulka č. 7: Funkce a typologie postav – třetí zkoumaný úsek - Kalibův zločin

Závěrečné scény *Zločinu a trestu* věnují největší pozornost, podobně jako text Raisův, vývoji hlavní postavy, která se v této části románu finálně dynamizuje. Nejvýraznější linií Raskolnikovova přerodu se stává zejména vztah mezi ním a Soňou. Už v samém začátku zkoumaného finálního úseku míří Raskolnikov na návštěvu do jejího bytu, při které si nechává od Soni předčítat příběh o vzkříšení Lazara. Tento biblický motiv nemocného bratra, kterého nakonec z mrtvých vzkřísí Kristus, je v závěrečných momentech velmi silný, prostupuje ho Raskolnikovova vlastní „nemoc“, vědomí spáchaného zločinu, které ho postupně vnitřně likviduje a symbolicky zabíjí, podobně jako nemoc Lazara. Soňa přitom naplno splývá se svou prve zmiňovanou rolí anděla, jehož čistota a skromnost vede Raskolnikova na cestu přiznání, pokání, a nakonec i odpuštění. Raskolnikov se však nerozhodne tímto směrem kráčet bezprostředně po tomto biblickém setkání. Neustále v něm probíhá vnitřní souboj vůlí, snaha ospravedlnit svůj čin a snaha „uzdravit“ své svědomí. Tento konflikt se projevuje v řadě jeho setkání s dalšími postavami, nejen se Soňou. Opět tedy můžeme sledovat, jak důležitou funkci (v podstatě analogickou k románu Raisovu) mají v Dostojevského textu dialogické scény. Raskolnikovův konečný vývoj tak konstituují jeho vlastní promluvy v přímé řeči, ať už promlouvá k jiným postavám, nebo naopak sám k sobě. Je patrné, že napětí nevzniká pouze uvnitř něj, ale působí i zvnějšku. Vůdčím iniciátorem stupňování tohoto napětí je především vyšetřovatel Porfirij Petrovič, který Raskolnikova podezírá již od samého začátku a využívá záměrně různých psychologických intrik, aby mladíka přinutil udělat chybu a potvrdil tak sám sobě vlastní podezření. Tato důmyslná hra mezi Porfirijem a

Raskolnikovem posouvá děj dynamicky kupředu a odkazuje na výraznou detektivní rovinu *Zločinu a trestu*, která žánrově posouvá Dostojevského psychologický román dále, až k oblasti klasické detektivky. Scéna, v níž nakonec Porfirij Raskolnikova přímo obviní z vraždy Aleny Ivanovny, má velkou sílu, a to především v tom, že Porfirij Raskolnikova okamžitě nezatkne, jak bychom od něj pravděpodobně čekali. Vyšetřovatel naopak ponechá závěrečné rozhodnutí na zločinci, zda se sám přijde k činu doznat, nebo se pokusí utéct. Sami však v dané chvíli s Raskolnikovem cítíme, že útěk na situaci už nic nezmění, Porfirij má proti němu všechny důkazy a může na něj okamžitě vydat oficiální zatykač. Toto gesto svědčí o široké komplexnosti Porfirijovy postavy, čtenář si za něj dokáže dosadit prototyp důsledného, zásadového, ale přitom spravedlivého detektiva, který na jednu stranu nezanechá nic náhodě, na stranu druhou však vnímá zločince jako rovnocenného soupeře, jemuž samotnému umožní udělat poslední krok ve vyšetřovacím procesu. Porfirijova nabídka je sama o sobě velmi šlechetná, poskytuje tak Raskolnikovovi čas rozloučit se s rodinou a přiznat se k činu sám. Navíc pokud tak skutečně učiní, bude to následující soudní proces považovat za polehčující okolnost a na odsouzeného bude pohlížet jinak, než kdyby ho dopadla sama policie. Porfirijovi tedy nakonec nejde o samotné zatčení Raskolnikova; spíše jako by se celou dobu snažil podezřelého vést a nutit ho uvědomit si chybu, kterou svým zločinem spáchal nejen na druhých, ale především sám na sobě. Raskolnikov opravdu v konečné fázi příběhu začne nad spáchanou vraždou přemýšlet jinak, opět si svůj zločin stylizuje do nemoci, kterou musí překonat. I v klíčovém rozhovoru se Soňou, ve kterém se poprvé někomu prozradí, se nejprve možnosti doznání zcela brání:

„A zabil jste! Zabil!“

„Ale jak jsem zabil? Copak takhle se zabíjí? Copak někdo jde zabíjet tak jako tehdy já? Jednou ti povím, jak to bylo... Copak jsem zabil nějakou babku? Sebe jsem zabil, žádnou babku! A zároveň jsem navždy utloukl sám sebe!... Ale tu babku zavraždil ďábel, a ne já... Ale dost, dost už, Soňo, dost! Nech mě!“ vykřikl náhle v hysterickém zoufalství.

„Nech mě!“

Opřel si lokty o kolena a sevřel hlavu v dlaních jako v kleštích.

„Ta bolest!“ zaúpěla utýraně Soňa.

„Ale co teď, co mám dělat teď, jen řekni!“ zvedl k ní hlavu a podíval se na ní s tváří sešklebenou zoufalstvím.

„Co máš dělat!“ vykřikla, prudce se vztyčila a v očích, doposud zalitých slzami, jí náhle blýsklo: „Vstaň!“ Chytila ho za rameno; povstal a užasle na ni hleděl. „Jdi, a hned teď, v tu chvíli se postav na nároží, pokloň se a nejdříve zlíbej půdu, kterou jsi poskvnil, a pak se pokloň celému světu, do všech čtyř světových stran, a nahlas oznam všem: ‚Já jsem vrah!‘ Pak ti bůh znovu vrátí život. Půjdeš? Půjdeš?“ ptala se, a třesouc se jako osika, chytila ho za obě ruce, pevně mu je tiskla a upírala na něho planoucí pohled.

Její nenadálé zanícení ho překvapilo, ba ohromilo.

„Ty tedy myslíš, abych šel do vězení, Soňo? Abych se sám udal?“ zeptal se ponuře.

„Vzít na sebe kříž a vykoupit se jím, to musíš udělat.“

„Ne! Já k nim nepůjdu. Soňo!“

„A jak, jak jenom chceš žít? S čím chceš žít?“ hořekovala Soňa. „Copak i po tomhle ještě můžeš? Jak chceš ještě mluvit s matkou? (Ach bože, co si počnou, co si teď počnou!) Co záleží na mně! Ale vždyť už ses rozešel s maminkou i se sestrou. Ano, rozešel ses s nimi, rozešel. Panebože!“ vybuchla. „Sám to přece víš nejlíp! Ale jak, jak vlastně chceš žít a nemít nikoho! Co si teď počneš?“¹⁶⁵

Postupně však Sonina řeč jeho hrdost zlomí. V citované pasáži si lze všimnout dvou důležitých motivů. Jednak se zde opakuje symbolický odkaz na biblický příběh o vzkříšení nemocného Lazara, doplněný o břemeno Kristova kříže. Jednak se v reakci Soni odráží její silná víra v odpuštění a v odčinění hříchu, ke kterému Raskolnikovova nabádá, přestože na ni samotnou pohlíží společnost jako na zločince. Raskolnikov navíc sám přiznává, že vraždou nezabil pouze starou lichvářku, ale především sebe, svou vlastní duši, kterou zaprodal ďáblu. Narážíme tedy i na určitou interpretační paralelu s faustovským tématem. Celá tato komplexní scéna se přitom odehrává v rámci jediného dialogu. Vypravěč tak opět nechává postavy samotné nejen jednat a vysvětlovat své činy, ale také měnit se pod vlivem postav ostatních. Pro Raskolnikova je Soňa mučednickým zosobněním nespravedlivě zavražděné Lizavety, která má jako jediná právo posoudit jeho hřích: *„A jakmile to řekl, zmrazil mu duši opět jeden starý, povědomý pocit: jak se na ni díval, náhle jako by v její tváři poznával tvář Lizavetinu. Výraz Lizavetiny tváře se mu vryl hluboko do paměti ve chvíli, kdy se k ní tehdy blížil se sekyrou a ona před ním couvala ke zdi s trochu napřaženou ruko a úplně dětským strachem ve tváři, stejně jako malé děcko, když se začíná něčeho děsit, upřeně a ustrašeně pozoruje děsivou věc, couvá, napřahuje ručičku a nabírá k pláči. Téměř totéž se nyní dělo se Soňou: stejně nemohoucně a stejně vyděšeně na něho chvíli zírala a náhle se napřaženou levou rukou lehce dotkla jeho hrudi, pomalu se zvedala z postele a se stále strnulějším pohledem se od něho dál odtahovala.“*¹⁶⁶ Raskolnikov nakonec využívá příležitosti od Porfirije, sám se k činu přiznává a je vyslán na výkon trestu na Sibiř. Světlem naděje pro něj pak stále zůstává Soňa, která odešla společně s ním a ve věznici ho často navštěvuje.

Konečný vývoj dalších postav je čtenáři prezentován stejně jako u předchozích dvou – prostřednictvím dialogické či monologické scény. Lužin v hovorech se spolubydlícím Lebezjatinovem vystavuje na odiv svou prohnatost (osočuje Lebezjatinovka ze zneužívání Soni). Jeho vypočítavá povaha se projeví i při jednání se Soňou samotnou, které z falešného soucitu věnuje desetirublovku a následně ji pak před

¹⁶⁵ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Zločin a trest*, s. 354.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 346.

ostatními záměrně označí za zlodějku. Do této šarvátky našťěstí zasáhnou Lebezjatinikov s Raskolnikovem, kteří Soninu čest ubrání a Lužina tak urazí. Jeho postava je příkladem další roviny zločinu, rozdílného od toho Raskolnikovova. Lužin páchá na druhých zločiny na základě své vlastní vypočítavosti. Nejprve chce do svých sítí polapit Duněčku, to mu ale překazí její bratr. Lužin se pak Raskolnikovovi rozhodne pomstít tím, že veřejně zostudí Soňu, která je ve svém společenském postavení úplně bezbranná. Ani tento intrikánský krok se však nakonec Lužinovi nepovede.

Zmiňovaná hádka o desetirublovku proběhne v rámci Marmeladovovy smuteční hostiny pořádané Katěrinou Ivanovnou. V této scéně máme možnost seznámit se s její postavou blíže především prostřednictvím hádky s Amalií Ivanovnou, Katěrininou bytnou. Tuto slovní přestřelku uzavírá Amalie, kterou chování manželky zesnulého Marmeladova natolik urazí, že ji i s dětmi z bytu vyhodí. Osud Katěrininy Ivanovny pak nabere velmi rychlý spád, na smrt nemocná a s dětmi na ulici propadne zoufalému blouznění. Lidé ji míjejí, nikdo však nepomůže ani jí, ani osiřelým dětem. Katěrina Ivanovna nakonec umírá v Sonině náručí, podobně jako Marmeladov, se slovy: „,Dost!... Konec!... Sbohem, ubožačko!... Uštvali herku!... Ztrhali ji!“¹⁶⁷ Tato replika jako by odkazovala zpět na samý začátek románu, ve kterém se Raskolnikovovi ve snu zdá o staré rezavé kobylce, kterou z opileckého rozmaru ztrhá a utluče její majitel Mikolka. Obraz uštvané ryzky se tak v poslední Katěrinině promluvě promítá i do jejího vlastního osudu a vytváří tak symboliku jejího útrpného života. Podobně jako zapřažená ryzka se nemůže ani Katěrina Ivanovna vzepřít proti svému okolí, a když už se o to náhodou pokusí, stojí ji to další trápení a pomyslné rány bičem (spor s Amalií Ivanovnou). Nakonec ji ovládne bezmoc, klesá pod nápoem nemoci i lhostejných pohledů kolemjdoucích a umírá. Postavu Katěrininy Ivanovny lze částečně připodobnit k postavě Soni, obě dvě jsou společností zavrženými anděly, kteří se marně snaží vymanit ze sociální bída a finanční nouze. Na rozdíl od Katěrininy má však Soňa ještě určitou naději vyplývající z její mladické síly a odvahy. Přestože je často popisována jako ustrašená dívenka se strachem ve velkých modrých očích, skrývá se v ní obrovská síla a cit pro spravedlnost, které se projeví především ve výše zmiňované scéně s doznáním Raskolnikova. Avšak Katěrinu Ivanovnu natolik oslabuje nemoc a zoufalá starost o hladové děti, že pomalu přestává vidět ze své bezútesné situace východisko. Utrápenou a ubitou ji z ní pak vysvobozuje smrt.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 367.

Poslední významnou linkou příběhu je konflikt mezi Duňou a Svidrigajlovem. Svidrigajlov už se dříve v textu prezentoval jako požitkář a nepříliš věrný manžel, který si Duněčku vyhlédl, zatímco pro jeho rodinu pracovala jako vychovatelka. Společně s Lužinem tak dotváří pomyslný milostný trojúhelník. Nicméně Raskolnikov před oběma nápadníky svou sestru neochvějně brání. Duňa sama projde v průběhu děje určitým přerodem, z mladé a naivní dívky dospěje v ženu, která dokáže sama rozhodovat o svém životě. Tato zásadní proměna se projeví především ve scéně, kdy se naposledy ocitne tvář v tvář Svidrigajlovi, který ji pronásleduje a záměrně před ní vyzradí Raskolnikovův zločin (ve scéně zločincova přiznání Soně totiž Svidrigajlov tajně poslouchal za dveřmi). Slíbí Duně, že jejího bratra zachrání a odveze do ciziny pod podmínkou, že sama odjede s ním a stane se jeho ženou. Je třeba vyzdvihnout, že tato scéna je ze Svidrigajlovy pozice velmi manipulativní a násilná, zamkne se při ní s Duňou v Sonině světničce a odmítá ji pustit ven, dokud se nerozhodne. Duňa, po mnoha prosbách o propuštění, nakonec sáhne po revolveru a pokusí se Svidrigajlova zastřelit. Dívčino odmítnutí je pro Svidrigajlova krutou ranou. Přestože v dialogické přestrelce muž tvrdí, že sám kvůli ní otrávil vlastní manželku a že pro ni udělá vše, tvrdě naráží na Duninu nezlomnou odolnost, která hluboce otřese celým jeho nitrem. Poté, co se vypravěč na chvíli přesune do perspektivy Svidrigajlova, zjišťujeme o jeho povaze více, ocitáme se ve změti jeho myšlenek, v nichž si náhle, po zásahu Duni, uvědomuje vlastní vinu a neadekvátnost svého chování. Aby svou chybu alespoň částečně napravil, rozhodne se věnovat peníze sirotkům po Katěrině Ivanovně. Sám se sebou ale už nedokáže žít a spáchá sebevraždu tímtež revolverem, kterým na něj prve mířila Duňa. Ve Svidrigajlovi tak můžeme vidět další typ zločince, milostného intrikána, páchajícího zločin ve jménu lásky. Jeho přímá konfrontace s Duňou je velmi podobná Raskolnikovově návštěvě Soni. V obou těchto andělských ženských postavách jako by třímala naděje a odpuštění, po kterém touží jak Raskolnikov, tak Svidrigajlov. Zatímco mezi Soňou a Raskolnikovem proběhne určité porozumění, jež dává ústřednímu zločinci šanci na odčinění hříchu a odpuštění, mezi Duňou a Svidrigajlovem k ničemu podobnému nedochází. Ve chvíli, kdy Duňa jeho lásku zavrhne, vše pro něj ztrácí smysl, rekapituluje svůj život a brzy ho také dobrovolně ukončí střelou z revolveru. V případě Soni se však její nepokrytá láska k Raskolnikovovi stane cestou pro jeho vykoupení. Motiv odpuštění tak Dostojevský v samotném závěru spojuje nejen se soudním procesem, ale především se silou lásky, která jako jediná dokáže plně uzdravit lidskou zločiny obtěžkanou duši. V tomto ohledu se nám může zdát závěrečný epilog románu velmi poetický. Nedozvíme se z něj sice, zda se Raskolnikov skutečně ze

spáchání zločinu vykoupí, vidíme však vypravěčem lehce nastíněnou cestu, která k tomuto důležitému kroku vede a jehož středobodem je Soňa. Z narativního hlediska je navíc na tomto epilogu zajímavé, že v něm dostává více prostoru právě promluva autorského vypravěče. Vyprávění nám tak zprostředkovává shrnující závěr dějových linek dalších postav, z nichž je pravděpodobně nejdůležitější svatba Razumichina s Duňou. Razumichin po celou dobu finálních scén plní nadále to, co jako věrný přítel slíbil Raskolnikovovi. Starostlivě dohlíží na Duňu s Pulcherijou Alexandrovnou a jeho láska k Raskolnikovově sestře se stále prohlubuje. Nakonec se stává jejím manželem, společně udržují styky se Soňou, jejímž prostřednictvím zůstávají nepřímo v kontaktu i s Raskolnikovem. I přes komplexnost děje a násilným, mnohdy až naturalistickým scénám tak z posledních odstavců *Zločinu a trestu* dýchá určitá naděje, víra v lepší život a v lásku. Jedině pak může člověk dojít skutečného odpuštění.

Informace plynoucí ze závěrečného rozboru postav Dostojevského románu opět doplníme do již známé tabulky. Stejně jako u *Kalibova zločinu* definitivně odhalila závěrečná část *Zločinu a trestu* skryté vlastnosti a záměry postav, můžeme tak už s jistotou tvrdit, že každou z nich dokážeme přesně přiřadit ke konkrétní narativní funkci a stanovit její vývojovou typologii.

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Raskolnikov	hrdina	dynamická postava
Marmeladov	odesílatel	statická postava
Katěrina Ivanovna	nepravý hrdina	statická postava
Soňa	pomocník	dynamická postava
Pulcherija Alexandrovna	pomocník	statická postava
Duňa	pomocník	dynamická postava
Lužin	škůdce	statická postava
Svidrigajlov	škůdce	dynamická postava
Razumichin	pomocník	dynamická postava

Tabulka č. 8: *Funkce a typologie postav – třetí zkoumaný úsek – Zločin a trest*

Ze závěrečné analýzy lze usoudit, že v narativech románů *Kalibův zločin* a *Zločin a trest* můžeme najít celou řadu paralel odkazujících k realistickému způsobu vyprávění. Oba vypravěči výrazně pracují se složkou dialogickou, sami vstupují na scénu pouze pro uvedení kulis, detailů vnějšího vzhledu postav či shrnutí klíčových událostí. Dramatičnost a dynamika těchto dvou zkoumaných románů se tak odvíjí především od silné role

dialogů, případně vnitřních monologů, které umožňují čtenáři nahlédnout hluboko do nitra postav. Rozdíly můžeme pozorovat především na přístupu vypravěčů k popisům prostoru. Raisův text přikládá prostoru (především vnějšimu) specifickou funkci, používá k jeho popisu poetických obrazných pojmenování, propojuje ho s nitrem hlavní postavy, až s ní nakonec zcela splývá, stejně jako činí i sám objektivní vypravěč, který se v ději postupně subjektivizuje do perspektivy Vojty Kaliby. Dostojevského román pracuje naopak s detailním realistickým popisem, jenž však nehraje v příběhu žádné postavy význačnou roli, ale vytváří uvěřitelné kulisy pro děj. Rais i Dostojevský dokazují mistrnou schopnost zobrazit a podrobně analyzovat myšlení a zdeptané nitro zločince, ačkoliv každý z nich nahlíží na zločin, na cestu k němu a jeho provedení jinak.

ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo s pomocí vybraného korpusu kanonických děl načrtnout obecný model vývoje tematiky zločinu ve světové literatuře a české literatuře 90. let 19. století, a posléze se zaměřit na žánr krásné prózy, jenž byl charakterizován na příkladu románu Karla Václava Raise *Kalibův zločin*. Na heuristický výzkum kritického přijetí tohoto textu dále navázala komparační analýza demonstrující různorodost poetik literatury zločinu 19. století, která byla prezentována prostřednictvím srovnání zmiňovaného Raisova románu s dílem Fjodora Michajloviče Dostojevského *Zločin a trest*.

Úvodní část práce pojednala o historické roli motivu zločinu v dějinách světové literatury. Na základě lexikonu Elizabeth Frenzelové jsme sestavili korpus vybraných kanonických literárních děl, které v různých časových etapách specifickým způsobem zpracovávaly tematiku zločinu, a následně jsme se z něj pokusili vyvodit nejčastější literárně-druhové a žánrové tendence, v rámci kterých se látka zločinu aktualizovala. Narazili jsme tak na široké spektrum různorodých typů textů – od antických tragédií spojujících motiv zločinu s mytologickou tradicí (Aischylova *Oresteia*, Euripidův *Kresphontes*) a textů Starého zákona, přes středověkou epiku (motiv ženy mstitelky v *Písni o Nibelunzích* a *Tristanovi a Isoldě*, ale také zobrazování krvavé msty v textech tehdejší literatury španělské a islandské), divadelní scény renesančního divadla (*Gorboduc* Thomase Sackvilla, *Španělská tragédie* Thomase Kyda, *Hamlet* Willama Shakespeara, z nichž vycházela další dramata o zločinu 17. století), dále přes dramatickou tvorbu německého hnutí Sturm und Drang (Friedrich Maxmillian von Klinger a Friedrich Schiller), až po žánrové rozrůžňování v 19. století, ve kterém se motiv zločinu začíná čím dál častěji objevovat v oblasti prozaické tvorby. Figuruje pak nejen v prózách čistě historických (*Taras Bulba* Nikolaje Vasiljeviče Gogola, historické novely Conrada Ferdinanda Meyera), ale i ve zcela nově se konstituujících prozaických útvarech, jakým byla detektivní povídka a novela (*Vraždy v ulici Morgue* Edgara Allana Poa, *Studie v Šarlatové* Arthura Conana Doylea). Nadto začíná v průběhu druhé poloviny 19. století motiv zločinu pronikat i do oblasti rozvíjející se soudobé románové tvorby (*Hrabě Monte Christo* Alexandra Dumase, *Bídníci* Victora Huga, *Zločin a trest* Fjodora Michajloviče Dostojevského). Zvýšený výskyt motivu zločinu v rámci prozaické produkce lze zaznamenat i v české literatuře téhož období, například v dílech Karla Václava Raise (*Kalibův zločin*), Ignáta Hermanna (*U snědeného krámu*), či v novelách Julia Zeyera

(*Dům U Tonoucí hvězdy*). Nezapomněli jsme však poukázat ani na významnou roli postavy zločince pro romantickou veršovanou tradici, jež se projevila u George Gordona Byrona, Karla Hynka Máchy a Karla Jaromíra Erbena. Výsledná výseč těchto vybraných textů nám blíže odhalila, jakým způsobem motiv zločinu postupně pronikl do oblastí všech literárních druhů a jak se významně podílel na konstituování nově vznikajících nezávislých literárních žánrů. V rámci vývoje tohoto motivu přitom hrála velkou roli nejen obměna kompoziční struktury textu, ale také specifická funkce této látky v daném historickém kontextu či proměna čtenářské základny, na jejímž rozšiřování se ve druhé polovině 19. století podílela celá řada faktorů (zmínili jsme například kvalitnější způsob distribuce textů, nebo lepší dostupnost knih v knihovnách).

Na tuto přehledovou část pohlížející na motiv zločinu z hlediska diachronního poté navázal průzkum synchronní, ve kterém jsme se zaměřili na žánrovou diferenciaci textů s motivem zločinu vydaných v Čechách mezi léty 1890–1900. Narazili jsme v něm na výrazný podíl žánrů zábavné literatury, jako jsou prózy s tajemstvím a prózy detektivní. Ve jmenovaném období u nás vychází celá řada detektivních povídek a novel. Jako významného zástupce české prozaické detektivní scény 90. let 19. století můžeme jmenovat Františka Rutha (detektivní povídky *Vražda v balonu*, *Vražda v Nové ulici*). Objevují se však i překlady textů zahraničních, jakým byla například povídka *Zločin z pověry* španělské prozaičky Emilie Pardo-Bazánové, nebo detektivní novely Angličanky Mary Wilkinsové. Zároveň je důležité zmínit i soubor detektivních novel vydaný roku 1894, v němž byla společně s prózami řady evropských autorů otištěna i povídka Edgara Allana Poa *Vraždy v ulici Morgue*. Zločin vystupoval jako klíčový motiv hojně i v oblasti tvorby románové, u které lze opět připomenout nejen autory domácí, ale i zahraniční (*Kalibův zločin* Karla Václava Raise, *Zločin a láska* Alphonse Daudeta a *Zločin a trest* Fjodora Michajloviče Dostojevského). Kromě prozaických žánrů průzkum odhalil i rozsáhlou oblast vydaných veršovaných kramářských písní, které prostou lidovou formou dokumentovaly skutečné zločiny. Budeme-li chtít obecně nahlédnout žánrovou různorodost motivu zločinu v české kultuře 90. let 19. století, budeme se pohybovat především na škále zábavné povídkové četby (detektivní povídky a novely, hrůzostrašné historie), přes umělecky závažné realistické romány (psychologický román F. M. Dostojevského), až po pololidovou produkci veršovaných skladeb v podobě kramářských písní.

Druhá část práce věnovala pozornost výzkumu vývoje recepce Raisova románu *Kalibův zločin*. Jak se ukázalo, česká literární kritika k němu zaujímalá mnohdy velmi

rozdílná stanoviska. Negativně byl přijat zejména dobovou kritikou spojenou s názory mladé literární generace. Její pohled na *Kalibův zločin* odráží stať Jindřicha Vodáka, která Raise – snad poněkud paradoxně – odsoudila za jeho nepodobnost některému z vůdčích zahraničních literárních směrů své doby. Navíc mu rovněž vytkla, že se jeho román nevěnuje aktuálním společenským a uměleckým otázkám a omezuje se pouze na primitivní témata. Postavu „hloupého dobráka“ Vojty Kaliby Vodák chápal s nelibostí jako emblém českého národa, hodnocení se tak nepokusilo vyrovnat se specifiky textu, ale poměřovalo jej národně společenskými stereotypy, či ještě lépe ideálními požadavky na podobu literárního obrazu národa. Táž kritika rovněž upozornila na Raisovu úspornou charakteristiku postav. Tuto kvalitu učinil podstatnou součástí hodnocení kritický článek v Literárních listech z roku 1895. Anonymní autor v něm označil Raisův způsob charakterizování vnitřního světa postav za nedostačující, postavy románu jsou dle něj příliš pevně vymezené a nemají se v příběhu kam vyvíjet. Pomiňme, že taková charakteristika nepřiléhá alespoň na titulního hrdinu. Kritika naopak vyzdvihla vypravěčovu práci s popisy vnějšího prostředí, kterým však podle kritika chybí uměleckost. I zde by se bylo třeba ptát, v čem by ona uměleckost vlastně spočívala: pokud by znamenala nedostatek osobité stylizace, což by nebylo s pohledem do textu možno bez problémů přijmout, pak by Raisův román naopak velmi dobře splňoval požadavky, vznesené na literární realismus třeba Émilem Zolou.

Diametrálně odlišný náhled na *Kalibův zločin* prezentovali ve svých statích Eduard Jelínek a Filip Jan Konečný. Oba zdůraznili jeho výraznou realistickou složku a objektivní způsob vyprávění. Jelínek na rozdíl od kritik mladé generace ocenil Raisovu prezentaci postav, která je z velké části založena na dialozích a podporuje tak dynamickou dramatičnost celého textu. Jelínkův článek se rovněž pokusil Raisův jedinečný vyprávěcí styl bránit před výpady dalších soudobých negativních reakcí, které jeho román odsuzovaly pro nedostatek psychologické analýzy postav. Jelínek proto upozornil na skutečnost, že detailní psychoanalýza může dílu i uškodit, a proto nelze v rámci moderní literatury přikazovat autorům, jakým způsobem mají ve svých románech postavy zobrazovat. Jelínkova stať naopak zavrhl Raisovy popisy prostoru, které dle něj postrádají umělecký charakter. I přesto však byla kritika Eduarda Jelínka na svou dobu velmi progresivní a snažila se prosadit svobodu uměleckého vyjádření v oblasti moderní literatury.

Článek Filipa Jana Konečného zase prostřednictvím kritiky vysoké ceny výtisku poukázal na klíčovou čtenářskou základnu *Kalibova zločinu*, již měli být obyčejní lidé,

nepříliš odlišní od Raisových postav. Dobové hodnocení románu se tak lišilo především ve vnímání Raisova zobrazování postav, které bylo pro tradiční kritiku v rámci postupů psychologického románu nepřijatelné. Recepce posteriorní se již jednohlasně shodují v tom, že nejzásadnějším prvkem *Kalibova zločinu* jsou právě ony charakteristiky postav, které vypravěč podává prostřednictvím dialogů. Tento způsob vyprávění dle nich úzce souvisí jednak s celkovou dramatickostí příběhu, jednak s objektivní pozicí realistického vypravěče. Posteriorní kritické reakce proto hodnotí kladně především Raisovu příslušnost k realistickému vesnickému románu, jehož kritickým zpracováním se blíží narativním technikám ruských autorů velkých společenských románů. Někteří autoři stále považují Raise spíše za realistického kronikáře než za psychologa a přikládají *Kalibovu zločinu* především funkce národně a mravně výchovné (Arne Novák, Josef Štefánek), jiní naopak vyzdvihují jeho psychologickou přesnost a plasticitu postav (Jan Hanuš Máchal, Jaroslava Janáčková, Otruba-Homolová, Milan Pávek, Radko Šťastný, Hana Voisine-Jechova). Někteří pak v Raisově kritické tendenci *Kalibova zločinu* spatřovali dokonce překročení hranic realistického románu a směřování k románu naturalistickému (Josef Štefánek, Milan Pávek, kolektiv autorů okolo Josefa Hrabáka, Josef Polák, Josef Galík, Lubomír Machala). Výzkum posteriorní recepce tak ukázal, že s odstupem času se začalo na *Kalibův zločin* pohlížet především z hlediska jeho význačnosti v rámci vývojové řady českého realisticko-naturalisticko-psychologického románu.

Heuristický výzkum recepce jsme doplnili tabulkovým přehledem jednotlivých vydání *Kalibova zločinu*. Tento průřez četností vydaných výtisků nám může poskytnout různé možnosti interpretace a podněty k celé řadě otázek. Můžeme na něm například sledovat Raisovu postupnou cestu ke čtenářské popularitě. K výraznějšímu nárůstu počtu vydání došlo až ve 20. letech 20. století, do širšího literárního povědomí se tak *Kalibův zločin* začal dostávat až na samém sklonku autorova života. Poté román vycházel spíše sporadicky, z 80.–90. let minulého století nemáme dokonce vydání žádné, nakladatelský zájem se oživil až po dlouhé odmlce v letech 2010 a 2011. O velké popularitě *Kalibova zločinu* v první polovině 20. století svědčí i údaje získané při srovnání četnosti recepce tohoto Raisova románu a Dostojevského *Zločinu a trestu* v rámci české literární kritiky. Ve své době byl totiž mnohem častěji hodnocen a rozebírán právě *Kalibův zločin*, *Zločin a trest* zůstal naopak podstatně upozaděn – pouze malá část zkoumaných recepčních článků pojednávala o vlastní podobě románu, většinou šlo o stručné informace spjaté s jeho dramaturgií (inscenace Jana Bora, poprvé roku 1928), nebo o pouhou zmínku o novém vydání Dostojevského románu v českém prostředí. Přestože dnes je situace jiná –

Kalibův zločin svou pozici v průběhu své literární existence ztratil a *Zločin a trest* se naopak stal stabilní součástí evropského literárního kánonu – je vhodné si na příkladu přijetí těchto dvou textů v české kultuře připomenout, jak dlouhou cestu literární dílo musí urazit, aby bylo čtenářskou obcí přijato přiměřeně své umělecké hodnotě. Do hry o jeho další osud pak vstupuje celá řada vnějších faktorů, jako například proměnlivý historický horizont, vliv nově vznikajících literárních směrů a vyprávěcích postupů, vývoj a preference čtenářské základny, nebo i proměny ideologické, které reinterpetují texty pomocí předepsaných šablon. Přes všechna tato úskalí zůstal jak *Kalibův zločin*, tak *Zločin a trest* v našem čtenářském povědomí dodnes, přestože se jejich významový poměr v rámci české i světové literatury výrazně obrátil.

Poslední část této diplomové práce provedla komparační analýzu dvou naposledy zmiňovaných románů, tedy Raisova *Kalibova zločinu* a Dostojevského *Zločinu a trestu*, které bezpochyby představovaly pro aktualizaci a rozvoj motivu zločinu v literatuře významné milníky. Rozbor vycházel z vybraných naratologických příruček a byl koncipován na základě hlediska čtenářské optiky, která nám umožnila sledovat postupný vývoj příběhu a jeho dynamiky v procesu čtení. Východiskem analýzy se stal společný motiv zločinu, na nějž navázalo detailní zkoumání obou textů, které jsme si pro potřeby rozboru rozdělili do tří úseků. V každém z nich jsme pak zhodnotili prezentaci a proměnu tří nejdůležitějších naratologických kategorií – prostoru, postav a vypravěče. Nejvíce proměnlivou složkou byla kategorie postav, ke které oba romány přistupují s velkou precizností. V zobrazování postav jsou si dokonce velmi podobné – jak Rais, tak Dostojevský využívají často dialogických (případně vnitřně monologických) scén ve snaze poskytnout čtenáři detailní obraz vnitřního světa hrdiny. Nadto jejich vypravěči nepopisují, ale spíše ukazují, jak postavy v rámci fikčního světa jednají a tím opět dávají prostor čtenářům a jejich čtenářské intuici. Tato dialogičnost navíc působí i jako výrazný dramatický prvek, který zvyšuje dynamiku děje. Je to především prostřednictvím dialogů, v nichž se příběh stupňuje, zvolňuje, přiosťruje, nebo nabírá rychlý spád. Druhou zkoumanou složkou byla kategorie prostoru, jehož funkce se v románech poněkud liší. Zatímco u Dostojevského zůstává prostor po celou dobu realistickou kulisou, která pouze v některých případech doplňuje charakteristiku postavy, u Raise se fikční prostor jasně člení na prostor interiérů a prostor přírody, jež se od sebe v průběhu děje postupně separují, podobně jako se mladý Kaliba odtrhává od napjaté situace mezi ním a Karlou uvnitř chalupy. Prvek přírody tak zde působí mnohdy až romanticky laděnou funkcí utěšitelky. V závěrečných scénách ale přírodní motiv zcela splývá s Kalibovou ztrápenou

duší a finální konflikt mezi ním a Karlou je čtenáři prezentován jako střet těchto dvou oddělených prostorů. Nejméně proměnlivou složkou se ukázala kategorie vypravěče, který si v obou zkoumaných textech udržuje odstup od postav i od děje, většinou pouze uvádí čtenáře do probíhající situace, shrnuje pro něj klíčové události či poskytuje detailnější popis prostoru či vnějšího vzhledu postav. V případě Dostojevského jsme hovořili o roli vypravěče-reflektora, který se subjektivizuje do jedné z postav a příběh tak čtenáři předkládá z její vlastní perspektivy. Raisův vypravěč-pozorovatel striktně dodržuje objektivní odstup od scény a nechává promlouvat samotné postavy. Přesto však můžeme v jeho přístupu zaznamenat určitou proměnu, která se projevuje postupnou perspektivizací příběhu očima Kaliby. Děje se tak však zcela nenápadně, skrytě, společně s plynulou gradací děje, až v závěrečných scénách vypravěč definitivně splyne s hlavní postavou a podstatu Kalibova zločinu už čtenář pozoruje očima samotného Vojty Kaliby, nikoliv očima vnějšího vypravěče-pozorovatele.

Závěrem je potřeba připomenout, že jsme srovnáním Raisova a Dostojevského románu zdaleka nevyčerpali pestrost a mnohotvárnost spektra textů, které aktualizují motiv zločinu pomocí různých žánrových struktur. Pokud bychom nahlíželi nejen na oblast společenského psychologického románu, ale i například na genezi detektivní novely či kramářské písně, pravděpodobně bychom odhalili řadu dalších způsobů narativního zobrazování motivu zločinu. Jak ukázal diachronní výzkum vybraných kanonických děl, na literaturu zločinu můžeme nahlížet jako na rozsáhlou žánrovou krajinu, tematický literární diskurz, který zahrnuje rozmanitou škálu nejrůznějších kompozičních a vyprávěcích technik. Tato diplomová práce se zaměřila pouze na jeden konkrétní ekosystém této krajiny, a to psychologický román, jehož specifika představila na komparaci dvou konkrétních textů. Je však zřejmé, že vzhledem k velké vnitřní diferencovanosti literárního zpracování motivu zločinu jsme v rámci našich výzkumů a naratologického srovnání nedosáhli žádné konečné a obecné definice. Charakter žánrové krajiny literárního zločinu tak nadále zůstává z velké části zahalen tajemstvím a volá po dalším komplexním zkoumání, jehož nepatrný zlomek ve svých výzkumných metodách prezentovala i tato práce.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič, *Zločin a trest*, Praha, Odeon, 1972.

RAIS, Václav Karel, *Kalibův zločin*, Praha, Česká grafická Unie, 1939.

Sekundární literatura

ARISTOTELÉS, *Poetika*, Praha, Gryf, 1993.

BAUER, Alois, *Čeština na dlani*, Olomouc, Rubico, 2007³.

ČENKOV, Emanuel, *Žák*, Čas roč. 5, 1891, č. 17, s. 266–268.

ČERVENKA, Miroslav, *Obléhání zevnitř*, Praha, Torst, 1996.

ČERVINKA, Vincenc, *Memnon Petrovič Petrovskij*, Zlatá Praha roč. 29, 1911–1912, č. 35, s. 424.

DOLEŽEL, Lubomír, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha, Český spisovatel, 1993.

FEDROVÁ, Stanislava, *Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele*, in: JEDLIČKOVÁ, Alice (ed.), *O popisu*, Praha, Akropolis, 2014, s. 94-108.

FOŘT, Bohumil, *Fikční světy české realistické prózy*, Praha, Akropolis, 2014.

FOŘT, Bohumil, *Literární postava, Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 2008.

FOŘT, Bohumil, *Logika vyprávění*, in: JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (edd.), *Vyprávění v kontextu*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

FRENZELOVÁ, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur, ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999.

GALÍK, Josef – PETRŮ, Eduard – MACHALA, Lubomír (edd.), *Panorama české literatury*, Olomouc, Rubico, 1994.

HOMOLOVÁ, Květa – OTRUBA, Mojmir (edd.), *Čeští spisovatelé 19. století*, Praha, Československý spisovatel, 1971.

HRABÁK, Josef – JEŘÁBEK, Dušan – TICHÁ, Zdeňka (edd.), *Průvodce po dějinách české literatury*, Praha, Orbis, 1976.

CHALOUPKA, Otakar, *Příruční slovník české literatury*, Praha, Levné knihy, 2007².

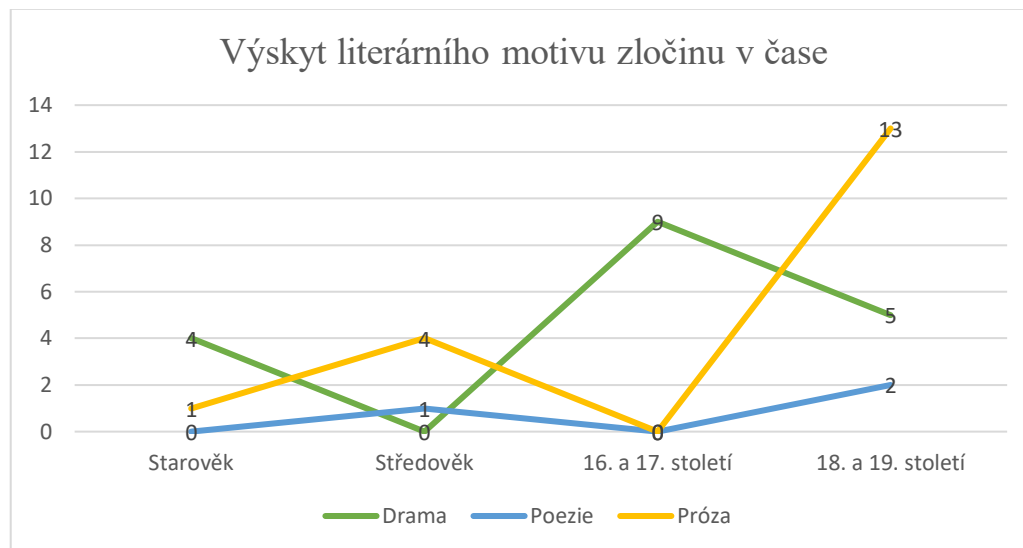
JANÁČKOVÁ, Jaroslava, *Česká literatura 19. století, Od Máchy k Březinovi*, Praha, Scientia, 1994.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava, *Český román na sklonku 19. století*, Praha, Academia, 1967.

- JELÍNEK, Eduard, *Měsíční přehledy*, Naše doba roč. 3, 1895–1896, č. 4, s. 366–369.
- K. V. Rais: *Kalibův zločin*, Literární listy roč. 17, 1895–1896, č. 10, s. 171.
- KONEČNÝ, Filip Jan, *Kalibův zločin, Obraz z podhoří*, Vlast' roč. 13, 1896–1897, s. 1084.
- KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A. (edd.), *Naratologie, Strukturální analýza vyprávění*, Praha, Dauphin, 2013.
- Lopota, Kalibův zločin*, Věstník české akademie věd a umění roč. 6, 1897, č. 1, s. 45–46.
- MACHALA, Lubomír, *Panorama české literatury, Díl první, Do roku 1989*, Praha, Knižní klub, 2015.
- MÁCHAL, Jan Hanuš, *O českém románu novodobém*, Praha, Josef Springer, 1930.
- Mnozí v Čechách toužili po tom*, Zvon roč. 20, 1919–1920, č. 31, s. 433.
- NOVÁK, Arne, *Stručné dějiny literatury české*, Olomouc, Promberger, 1946.
- OPELÍK, Jiří a kol., *Lexikon české literatury, Osobnosti, díla, instituce, Svazek druhý, P – Ř*, Praha, Academia, 2000.
- POLÁK, Josef, *Česká literatura 19. století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1990.
- PROPP, Vladimír, *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, H & H, 1999.
- RAIS, Karel Václav, *Kalibův zločin*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 206–209 (doslov Josefa Štefánka).
- RAIS, Karel Václav, *Kalibův zločin*, Praha, Československý spisovatel, 1974, nečíslováno (předmluva Milana Pávka).
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith, *Poetika vyprávění*, Brno, Host, 2001.
- SEDMIDUBSKÝ, Miloš – ČERVENKA, Miroslav – VÍZDALOVÁ, Ivana (edd.), *Čtenář jako výzva, Výbor z prací Kostnické školy recepční estetiky*, Brno, Host, 2001.
- STANZEL, Franz Karl, *Teorie vyprávění*, Praha, Odeon, 1988.
- ŠIDÁK, Pavel, *Úvod do studia genologie, Teorie literárního žánru a žánrová krajina*, Praha, Akropolis, 2013.
- ŠŤASTNÝ, Radko, *Čeští spisovatelé deseti století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1974.
- VODÁK, Jindřich, *Z naší nové beletrie*, Rozhledy roč. 5, 1895–1896, s. 590–595.
- VOISINE-JECHOVA, Hana, *Dějiny české literatury*, Jinočany, H&H, 2005.
- ZOLA, Émile, *O románu*, Praha, Alois Hynek, 1911.
- Zvon roč. 27, 1926–1927, č. 10, s. 140.

SEZNAM PŘÍLOH

Graf č. 1: Výskyt literárního motivu zločinu v čase



Tabulka č. 1: Zločin v české literatuře 1892–1900

Název	Autor	Rok a místo vydání	Žánr, překlad, edice
<i>Otcův zločin</i>	Wilkie Collins	1893 (Praha, s. n.)	román (překlad z angličtiny)
<i>Tajemný zločin: román z novoyorského života</i>	William Henry Hudson	1893 (Praha, s. n.)	román (z angličtiny přeložil Antonín Koudelka)
<i>Za čest otcovu!</i>	Xavier de Montépin	1893 (Praha, Nár. listy)	román, 2. svazek <i>Zločin v hořícím domě</i>
<i>Novely (Carmen; Jinak hlava, jinak srdce; Vraždy v ulici Morgue; Studně a kyvadlo; V lávě; Bizarní smrti II.; Rozpitvaný;</i>	Michal Balucki (Jinak hlava, jinak srdce) Edgar Allan Poe Matilde Serao (V lávě) Jean Richepin (Nahý vrah)	1894 (Praha, F. Šimáček)	novela, edice Levné svazky novel (přeloženo z angličtiny, francouzštiny, italštiny a polštiny)

<i>Mistrný zločin; Nahý vrah; Stroj metafyziky)</i>			
<i>Zločin a láska</i>	Alphonse Daudet (Ernest Daudet?)	1894 (Praha, s. n.)	román (z francouzštiny přeložil Jaromír Borový)
<i>Zločin a trest</i>	Fjodor Michajlovič Dostojevskij	1894 (Praha, nákladem J. Otty)	román (přeložil Karel Štěpánek, překlad redigoval Jaromír Hrubý); 2 svazky, edice Ruská knihovna, Spisy F. M. Dostojevského, svazek 7 a 8
<i>Zločin z pověry</i>	Emilie Pardo- Bazánová	1894 (Praha, J. Otto)	povídka (ze španělštiny přeložil Hugo Kosterka)
<i>Kalibův zločin: obraz z podhoří</i>	Karel Václav Rais	1895 (Praha, F. Šimáček)	román
<i>Zločin z pověry</i>	Emilie Pardo- Bazánová	1895 (Praha, J. Otto)	povídka (ze španělštiny přeložil Hugo Kosterka)
<i>Zločin a trest, Část I</i>	F. M. Dostojevskij	1899 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek, překlad redigoval Jaromír Hrubý); edice Ruská knihovna, Spisy F. M. Dostojevského sv. 7
<i>Zločin a trest</i>	F. M. Dostojevskij	1899 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek); Spisy FMD, svazky 7 a 8
<i>Zločin a trest, Část II</i>	F. M. Dostojevskij	1900 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek); Spisy FMD, sv. 8
<i>Zločin a trest</i>	F. M. Dostojevskij	1900 (Praha, J. Otto)	román (přeložil Karel Štěpánek); Spisy FMD, svazky 7 a 8

<i>Zločin tajného oddělení: román vyděděnky z rodinného krbu</i>	Václav Čech (skutečným jménem Pavel Projsa)	1900 (Praha, Nár. tiskárna a nakladatelství)	román
<i>Žák (Le Disciple)</i>	Paul Bourget	1890 (Praha, Vydavatelstvo Nových Proudů)	román, edice Vzdělávací bibliotéka
<i>Žák</i>	Pavel Bourget	1890 (Praha, Časopis českého studentstva)	román (z francouzštiny přeložil a doslovem opatřil Emanuel Čenkov)
<i>Píseň o šestero krvavé vraždě, kterou spíchala Marie Kubišová na manželi, matce a na 4 dítkách v obci Bečově, blíže Nového Jičina na Moravě</i>	František Klán	1890 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Píseň o velké vraždě, kterou spáchali tři vrahové ve městě Vlasaticích</i>	-	1890? (nákladem A. Chládky, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Píseň o vraždě dvou zamilovaných, která se stala dne 25. prosince 1889</i>	Jan Hurt	1890 (Praha, Jan Hurt, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Smutná píseň o ukrutné čtveronásobné</i>	-	1890 (Praha, Jan Spurný); František Klán	kramářská píseň

<p><i>krvavé vraždě, kterou spáchal řeznický pomocník Vilém Pohl ve Skuhrově, blíže města Rychnova nad Kněžnou v Čechách</i></p>			
<p><i>Smutná píseň o vraždění dívek manželi Šnajdrovými v lesích u Neulengbachu nedaleko Vídně</i></p>	František Skotak	1890 (Znojmo, F. M. Lenka)	kramářská píseň
<p><i>Píseň o hrozně vraždě a samovraždě, kterou spáchal mladík pro zhrzenou lásku v obci Olbersdorfu v Horních Rakousích</i></p>	Leopold Hurt	1891 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<p><i>Pravdivá píseň o hrozně vraždě a samovraždě, kterou spáchal mladík pro zhrzenou lásku v obci Olbersdorfu v Horních Rakousích</i></p>	Leopold Hurt	1891 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň

<i>Truchlivá píseň o hrozném pateronásobném vraždě a samovraždě, kterou vykonal mladík pro zhrzenou lásku v Obersdorfu u Zwetlu v Dolních Rakousích</i>	Arnošt Chládek	1891 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Truchlivá píseň o přehrozném vraždě, která se stala v Uherské zemi blíže města Prešpurku</i>	Leopold Hurt	1891 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Nová a pravdivá píseň o přehrozném vraždě, která se stala v našem Polsku</i>	-	1892 (Valašské Meziříčí, nákladem Karla Pavliče, tisk v Jihlavě J. Rippl)	kramářská píseň
<i>Píseň o vraždě dvou zamilovaných, která se stala dne 25. prosince 1891</i>	Jan Hurt	1892 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Truchlivá píseň o příšerném vraždě v Zachrašťanech u Nového Bydžova, již spáchala Anna Loudová na své švakrové dne 22. října 1895</i>	-	1895 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň

<i>Truchlivá píseň o objednané vraždě, která spáchána byla nedaleko obce Mačkova u Blatné dne 11. března 1896</i>	-	1896 (nákladem Josefa Chládky, tiskem v Praze Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Truchlivá píseň o sedmeré vraždě, kterou spáchal zoufalý otec z velké bídy na svoji manželce a pěti dítkách, pak sám na sobě, v Londýnském předměstí Tontynku, dne 21. ledna roku 1896</i>	František Klán	1896 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Píseň o Anežce Hřízové a Marii Klímové, jež byly zavražděny v lese u Polné 23letým izraelitou Leop. Hilsnerem dvakrát odsouzeným k smrti provazem, nejprve v Kutné Hoře, a pak v písku</i>	L. Syfon	1899 (Praha, Jul. Janů)	kramářská píseň
<i>Kamenná nevěsta, aneb Vražda v jelením příkopě:</i>	-	1893 (Litomyšl, A. Augusta)	povídka

<i>Pravdivý příběh ze 17. století</i>			
<i>Sebevražda utopením nebo vražda?</i>	Josef Reinsberg	1893 (Praha, s. n.)	povídka
<i>Hrozná čtyřnásobná loupežná vražda spáchaná bratry Diveckými na rodině Šimona Löwyho ve Velké Skalici u Smiřic dne 3. ledna 1894</i>	-	1894 (Hradec Králové, s. n.)	-
<i>Vražda v balonu</i>	František Ruth	1894 (Praha, Rudolf Storch)	detektivní povídka; edice Storchova knihovna povídek z blízkých i dalekých krajů
<i>Dvě detektivní novely</i>	Mary E. Wilkins	1895 (Praha, F. Šimáček)	detektivní povídky (z angličtiny přeložil O. Vetti); edice Levné svazky novel
<i>Vražda v Nové ulici: ze zápisků kriminálního úředníka</i>	František Ruth	1899 (Praha, Rudolf Storch)	detektivní povídka; edice Storchova knihovna povídek z blízkých i dalekých krajů
<i>Vina: drama o třech dějstvích</i>	Jaroslav Hilbert	1896 (Praha, Bursík & Kohout)	drama
<i>Vina a žal</i>	Vlasta Pittnerová	1897 (Praha, Místodržitelská tiskárna)	odpolední příloha Pražského denníku

<i>Vina a smír</i>	Thomas Cobb	1898 (Praha, Národní tiskárna a nakladatelství)	román (přeložil Agathon)
--------------------	-------------	---	--------------------------

Tabulka č. 2: Přehled vydání Kalibova zločinu

Název	Rok vydání	Místo vydání	Nakladatel	Další informace
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1895	Praha	F. Šimáček	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1901	Praha	Nákladem České graf. akc. společnosti Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1909	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1914	Praha	Nákladem České grafické akc. společnosti Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1918	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1919	Praha	Unie	Ilustrace M. Aleš
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1919	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1923	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1924	Praha	Česká grafická Unie	-

<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1926	Praha	Nákladem České grafické Unie a. s.	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1927	Praha	Česká grafická unie	Ilustrace A. Kašpar
<i>Kalibov zločin: Obraz zo života podhorského ľudu</i>	1929	Košice	Vydavateľstvo Slovenského východu	do slovenštiny převodl V. Černovodský
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1929	Praha	Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1937	Praha	Československá grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z Podhoří</i>	1937	Praha	Československá grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1939	Praha	Česká grafická Unie	Ilustrace A. Kašpar
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1940	Praha	Česká grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1947	Praha	Česká grafická Unie a. s.	Ilustrace A. Kašpar
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1947	Praha	Česká grafická Unie	-
<i>Kalibův zločin: Obraz z podhoří</i>	1953	Praha	Vyšehrad	Ilustrace M. Aleš
<i>Kalibův zločin</i>	1958	Praha	Mladá fronta	-

<i>Kalibův zločin</i>	1958	Praha	Lidová demokracie	Ilustrace M. Aleš, grafická úprava J. Polák,
<i>Kalibův zločin</i>	1959	Praha	Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění	Ediční poznámka Ladislav Janský, doslov Josef Štefánek, ilustrace M. Aleš,
<i>Kalibův zločin</i>	1968	Praha	Lidová demokracie	-
<i>Kalibův zločin a jiné obrazy z podhoří</i>	1971	Praha	Odeon	Poznámka Ladislav Janský; obsahuje prózy <i>V tiché chalupě</i> , <i>Kalibův zločin</i> a <i>Když se připozdívá</i>
<i>Kalibův zločin</i>	1974	Praha	Československý spisovatel	Předmluva Milana Pávka
<i>Kalibův zločin</i>	2010	Brno	MOBA	-
<i>Kalibův zločin</i>	2011	Brno	Tribun EU	Ilustrace Z. Žilková

Tabulka č. 3: Funkce a typologie postav – první zkoumaný úsek – Kalibův zločin

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Vojta Kaliba	hrdina	(?)
Karla	hrdina (?)	(?)
Boučková	škůdce (?)	(?)
otec Kaliba	pomocník	(?)
Nedomlelka	pomocník/škůdce (?)	(?)
Smrž	pomocník/škůdce (?)	(?)
Karlin otec	nepravý hrdina (?)	(?)
Kukelka	pomocník	(?)

Tabulka č. 4: Funkce a typologie postav – první zkoumaný úsek – Zločin a trest

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Raskolnikov	hrdina	(?)
Marmeladov	pomocník/odesílatel (?)	(?)
Katěrina Ivanovna	(?)	(?)
Soňa	(?)	(?)
Pulcherija Alexandrovna	pomocník	(?)
Duňa	pomocník	(?)
Lužin	škůdce (?)	(?)
Svidrigajlov	škůdce (?)	(?)
Razumichin	pomocník	(?)

Tabulka č. 5: Funkce a typologie postav – druhý zkoumaný úsek – Kalibův zločin

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Vojta Kaliba	hrdina	dynamická postava
Karla	hrdina (?)	dynamická postava
Boučková	škůdce	statická postava
otec Kaliba	pomocník	statická postava
Nedomlelka	pomocník	statická postava
Smrž	pomocník/škůdce	statická postava
Karlin otec	nepravý hrdina	statická postava

Kukelka	pomocník	statická postava
Konopáč	nepravý hrdina	dynamická postava

Tabulka č. 6: Funkce a typologie postav – druhý zkoumaný úsek – Zločin a trest

Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Raskolnikov	hrdina	dynamická postava
Marmeladov	odesílatel	statická postava
Katěrina Ivanovna	nepravý hrdina	(?)
Soňa	nepravý hrdina/pomocník (?)	(?)
Pulcherija Alexandrovna	pomocník	statická postava
Duňa	pomocník	(?)
Lužin	škůdce	(?)
Svidrigajlov	škůdce	(?)
Razumichin	pomocník	dynamická postava

Tabulka č. 7: Funkce a typologie postav – třetí zkoumaný úsek – Kalibův zločin

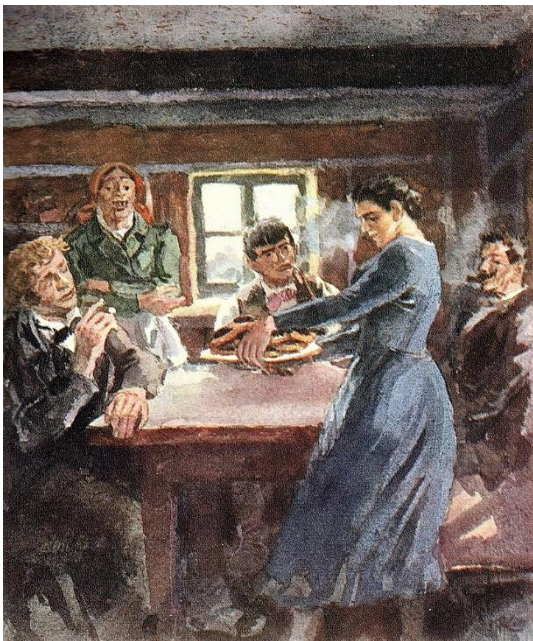
Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Vojta Kaliba	hrdina	dynamická postava
Karla	nepravý hrdina	dynamická postava
Boučková	škůdce	statická postava
otec Kaliba	pomocník	statická postava
Nedomlelka	pomocník	statická postava
Smrž	škůdce	statická postava
Karlin otec	nepravý hrdina	statická postava
Kukelka	pomocník	statická postava
Konopáč	nepravý hrdina	dynamická postava
Rachota	škůdce	statická postava

Tabulka č. 8: Funkce a typologie postav – třetí zkoumaný úsek – Zločin a trest

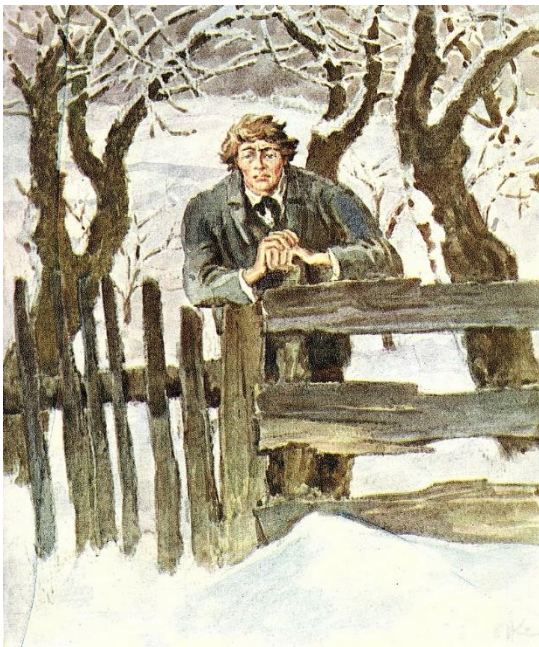
Jméno postavy	Narativní funkce	Vývojová typologie
Raskolnikov	hrdina	dynamická postava
Marmeladov	odesílatel	statická postava

Katěrina Ivanovna	nepravý hrdina	statická postava
Soňa	pomocník	dynamická postava
Pulcherija Alexandrovna	pomocník	statická postava
Duňa	pomocník	dynamická postava
Lužin	škůdce	statická postava
Svidrigajlov	škůdce	dynamická postava
Razumichin	pomocník	dynamická postava

Obrázek č. 1: Ilustrace Adolfa Kašpara, s. 25 (první setkání Vojty s Karlou)



Obrázek č. 2: Ilustrace Adolfa Kašpara, s. 87 (zrcadlení Vojtova trápení v zimní krajině)



Obrázek č. 3: Ilustrace Adolfa Kašpara, s. 149 (závěrečná scéna Vojtova návratu z vězení, odhalení Rachoty)

