

finski kulturni krog ter balkanski kulturni krog. V drugem delu poglavja jo zanimajo stiki nekaterih evropskih intelektualcev iz drugih evropskih dežel s slovenskimi intelektualci, ki so se ukvarjali s slovstveno folkloristiko. Tu podobno obdela germanski, slovanski, romanski in ugrofinski kulturni krog. Tudi tukaj na koncu navaja več možnosti raziskav še neraziskanih problemov, kot na primer pomen Jerneja Kopitarja, Frana Miklošiča, Gregorja Kreka in Ivana Grafenauerja v širšem, evropskem kontekstu.

V poglavju Svetovna književnost in Slovenska slovstvena folkloristika Marija Stanonik med drugim skuša predstaviti na Slovenskem neznano teorijo Maxa Lüthija, ki vabi k odpiranju med vedama (znano je na primer njegovo raziskovanje pregovorov pri Shakespearu). Tudi avtorica pozikuaša analizirati tri jedra svetovne književnosti, katerih motive je mogoče najti tudi v ljudskem slovstvu: zanima jo starogrška epika in tragedija, Giovanni Boccaccio in njegov Decameron, Fjodor M. Dostojevski in njegovi Bratje Karamazovi.

V zadnjem poglavju Slovstvena folkloristika v slovenskem izobraževalnem procesu avtorica rešuje praktične probleme: o življenju slovstvene folkloristike na univerzitetni in srednješolski ravni.

Poglavitni dosežki te knjige so prav v strogi zastavitvi znanstvene metodologije tudi na področju slovstvene folkore in poskusu točnega definiranja predmeta in terminološkega aparata. Posebno važno je tudi poglavje o skupnih temah, ki se na tem področju odpirajo v slavistični folkloristiki in ki bi zahtevale povezovanja v evropski in slavistični skupnosti. Nasploh Marija Stanonik ne analizira samo gradiva, ampak skoraj povsod podaja tudi možnosti in probleme, ki se odpirajo slovstveni folkloristiki kot znanstveni vedi v prihodnosti. Predvsem za slovensko ozemlje je s praktičnega vidika pomembna opredelitev stanja na področju slovstvene folkloristike v znanstvenih centrih, visokih šolah in tudi drugod ter razmišljanje o njenih razvojnih možnostih v prihodnosti.

*Alenka Jensterle-Doležalová*

## PO KALLIOPÉ I MÚZA MELETÉ

**František Všetička:** *Možnosti Meleté. O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století*, Votobia, Olomouc 2005, 304 s.

Literární historik a teoretik **František Všetička**, emeritní docent Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, jeden z mála českých vědců, kteří se systematicky věnují české literatuře jako celku, tzn. od nejstarších dob do po dnešek, obrátil v posledních publikacích pozornost k zajímavým postavám antického světa – po nejstarší dceři boha Dia Kalliopé se nyní zaměřil na múzu vynalézavosti Meleté. Samozřejmě: Všetička se pohybuje v rovině symbolů, takže o zřejmém – po knihách *Podoby prózy* (Votobia, Olomouc 1997), *Tektonika textu* (Votobia, Olomouc 2001) a *Kroky Kalliopé* (Votobia, Olomouc 2003) přichází s publikací *Možnosti Meleté. O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století*.

Navážu na poslední z Všetičkových odborných knih (autor totiž rovněž vydává prózu a překládá), na texty z hájemství Diovy dcery Kalliopé. Ta byla věnována kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let. Autor se tedy vrátil na začátek minulého století a podíval se na prozaiky, jejichž dílo v daném období vrcholilo, rozvíjelo se i začínalo. Předchozí publikace věnovala z celkem 288 stran rozboru děl autorů 147 stran. Poslední Všetičkova kniha, zřejmě pro velký úspěch, ale spíše z nedostatku podobných textů a také vzhledem ke stále klesající erudici studentů, kromě 154 stran o autorech znovu přetiskuje autorovu studii Co je kompoziční výstavba (s. 163–270) a soupis české literatury o kompoziční výstavbě (s. 272–87), bohužel stále jenom do roku 1980, což je jistě škoda a autora takové „opakování“ mělo vyprovokovat k dotažení dané bibliografie do dnešních dnů.

Všetička soubor svých sedmnácti studií o autorech otevřel rozbohem historického románu **Aloise Jirásk**a (1851–1930) *Temno* (1915) a z kompozičních principů si všiml zejména autorovy konfrontační metody-principu (prostředí, postav, kulturního pozadí, motivů ad.), tedy prostředku, jež čeští spisovatelé užívali ne tak často a který přispěl k tomu, že spisovatel, jenž do literatury vstupoval

v osmdesátých letech 19. století, svůj opus z doby pobělohorské, tedy z období baroka, zpracoval kompozičně přitažlivě, mj. právě konfrontací dílčích záběrů.

Dvě studie věnoval Všeťečka **Karlu Klostermannovi** (1848–1923), spisovateli, který své literární práce publikoval od roku 1870. Vyzdvihl předně povídku *Kaplanův Štědrý večer* ze sbírky *Odyssea soudního sluhy* (1910), jeho už osmnácté knihy, konkrétně tradiční (od antiky) princip cesty, v tomto případě putování Šumavou; na okraji si neodpusťil poznámky o srovnání Klostermannova díla s pracemi Adalberta Stiftera, který se rovněž věnoval šumavské tematice. Druhou spisovatelovou knihou, již si olomoucký literární vědec všiml, je román *Ecce homo* (1915), text o manželské krizi, vedený paralelně s modelem Kristova velkopátečního utrpení (ne nadarmo Všeťečka připomněl drama Zmoudření dona Quijota V. Dyka). Autorovi šlo v tomto případě o ozřejnění faktu, jak rozvlekle vedený děj může zachránit umná kompozice, zejména četné paralelismy, psychologické sondy do nitra hrdinů (především mladé manželské dvojice) a ztvárnění přírodní katastrofy, navzdory zdoluhavým dialogům.

Z obsáhlého a – stejně jako u Klostermanna – populárního díla prozaika, sběratele folklóru a autora pohádek z Chodska **Jindřicha Šimona Baara** (1869–1925) si Všeťečka vybral novelu *Kohouti* (časopisecky 1901, knižně 1912, druhý díl Farských historek), práci vystavěnou na kontrastním principu – v tomto případě sakrálního a profánního, tedy na přích faráře a učitele. Novela má však i rámcový charakter a spisovatel (na rozdíl od často rozvleklých románů z téhož období, např. Jan Cimbur) dokázal zkomponovat dílo sevřené, žánrově vycházející z malých prozaických forem.

Spíše v náčrtech než podrobným rozbořem se Všeťečka věnoval dalším třem spisovatelům. Z díla **Vojtěcha Martínka** (1887–1960), spisovatele a literárního historika (např. doktorskou práci z roku 1916 věnoval vztahu V. Hála k polskému romantismu) si vybral novelu *Proud* z povídkového (spíše novelistického) souboru dvou prací *Pluh života* (1911), tedy práci z období překonávání naturalismu a konvenčnosti reflexí života, na níž mj. vyzdvihl rámcovost a paralelismus výstavby textu. Sakrálnost titulu, motivů, symbolů, kompozičních prvků a podtextů, ale rovněž temporálnost narace autor vyzdvihl v románu *Boží mlýny* (1919), díla, které se stalo součástí tzv. chodské trilogie (Dolina, 1917, *Boží mlýny* a Jan Martin Šanda, 1920), spisovatele kdysi oblíbených próz s přírodní tematikou **Jana Vrby** (1889–1961). A konečně – z prací dnes nepřilíží známého prozaika (ale i dramatika a fejetonisty), který si všiml moravské historie od devátého do devatenáctého století, **Josefa Františka Karase** (1876–1931) Všeťečka vybral román pro mládež *Na Žižkově válečném voze* (1919), který (stejně jako některé práce další) vyvrací představu o Karasovi-lidovém spisovateli, často nazývaném „moravský Jirásek“. A soustředil se na kontrastní princip kompozice díla, ale rovněž na úlohu snu, závěrečného Žižkova monologu a postavy Tůmy z Kolče, rámuující text.

Poměrně velký prostor poskytl Všeťečka pohledu do dílny jednoho z nejosobitějších tvůrců českého realistického a naturalistického románu **Karla Matěje Čapka Choda** (1860–1927). Vybral si pro to román *Turbína* (1916), který je typický pro spisovatelovo tíhnutí ke katastrofickému a grotesknímu prizmatu reflexe lidských osudů, konkrétně na příkladu společenského úpadku rodiny z vyšší podnikatelské vrstvy. Autora ovšem zajímal kompoziční princip, který je v díle prioritní – paradox, a sice ve všech užitých formách, ale dále také různě variováný princip motivický, dále rovněž paralelní a v neposlední řadě stavební princip rámování díla a variantní kompoziční postupy temporální. A dospěl k závěru, že ať Čapek Chod užil jakéhokoliv typu kompozice, vždy tak činil plánovaně, bez improvizací, a důsledně.

Stejně důsledně jako K. M. Čapek Chod, analyzovala ve stejné době s pronikavostí a důsledností různé vrstvy tehdejší společnosti i **Anna Marie Tilschová** (1873–1957), představitelka mladší vlny české realistické prózy, která – jako někteří další její současníci – se soustředila mj. na úpadek a morální rozklad „starých dobrých“ rodin. Všeťečka si jako model pro svůj rozbor vzal její románovou dialogii *Stará rodina* (1916) a *Synové* (1918), líčící budování (otcem) a promrhání (syny) rodinného jmění podnikatelské rodiny Kučerů. A na rozdíl od třeba F. X. Šaldy, podle nějž „román není komponován“ a pouze jde ve šlépějích Flaubertových, Maupassantových a bratří Goncourtů, naopak tvrdí, že dialogie má soustředěné rozvržení románového materiálu a přesnou architektiku. Vyzdvihl zejména konfrontační princip a symetričnost jeho užívání, jakož i rámuující tendence, barevný princip a kontrastní posloupnost postav.

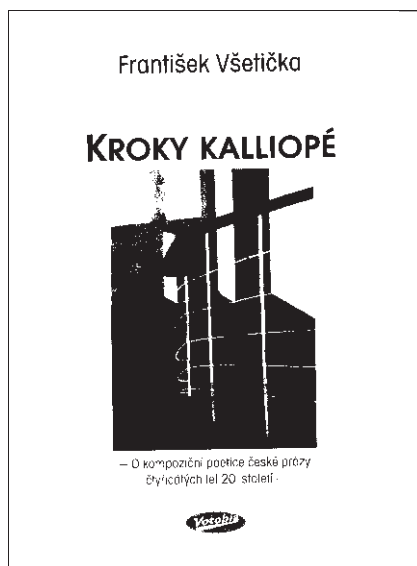
Z hlediska hlavních proudů vývoje prózy počátku dvacátého století stojí prozaické texty básníka Antonína Sovy a kritika F. X. Šaldy na okraji a jsou spíše literárněvědnými událostmi, i když ne nezajímavými. Prózy představitele literární generace 90. let devatenáctého století a významného českého symbolistního a impresionistického lyrika **Antonína Sovy** (1864–1928) se – stejně jako jeho poezie – snažila vyjádřit široké spektrum pocitů člověka zápasícího o životní harmonii. Byť k asi nejčastěji zmiňovaným novátorským pokusům patří *Ivův román* (1902), Všeticka označil za nejlepší díla román *Tóma Bojar* a novelu *Pankrác Budecius kantor* (1916), již také věnuje svou pozornost. Příběh o venkovském učiteli-muzikantu z konce 18. století zbavil Sova podle autora všech novoklasicistních výstřelků a klišé a symetrickou kompozicí text vyvážil, s důrazem na středovou šestou kapitolu. Svůj požadavek, že román musí být komponován s nadřazováním a podřazováním skladebních prvků, si vyzkoušel ve svém díle i literární kritik, ale rovněž básník, prozaik a dramatik **František Xaver Šalda** (1867–1937). Tato vůdčí osobnost literární generace 90. let devatenáctého století kromě malých prozaických forem (dvě sbírky povídek) napsala i svůj jediný román *Loutky a dělníci boží* (1917), obraz cesty umělce z individualistického bludného kruhu. Z hlediska kompozičního v něm Všeticka podtrhl hlavně skupinovou konfiguraci postav a úlohu jiných žánrů v románovém textu – deníkových zápisků Kašpara Vamberka a různých úvah (v deníku, autorském textu, monolozích atd.).

Dvě studie věnoval olomoucký literární vědec významnému meziválečnému prozaikovi a publicistovi **Ivanu Olbrachtovi** (1882–1952). Nejprve si všiml brilantní novely *Žak*, resp. její přepracované verze *Bratr Žak* (1938) z prozaického triptychu (dvou povídek a novely) *O zlých samotářích* (1913), zabývajícího se společenskými vydědenci. Zejména její motivické složky a také sjednocujícího tzv. konvergentního principu kompozice, který spočívá v úbytku postav z komediantské pospolitosti v důsledku proměny zdanlivě povahově a vývojově stálých hlavních postav. Druhým Všetickovým pohledem do spisovatelovy dílny je analýza kompozice širokodechého společenského románu *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919), který bývá označován jako pokus o ideový (ale i herecký) román a permanentní konfrontaci charakterového vývoje dvou herců. Autora zajímalo jednak zarámování díla představením Shakespearova Hamleta a Kupce benátského, jednak princip dvojnického rozvíjení děje (tzv. dyadický princip); ale rovněž osudové motivy (Gabriely, Jesenia).

K dyadickému principu kompozice prózy se Všeticka vrátil v úvahách nad novelou *Krysař* (1915) významného básníka, prozaika a dramatika **Viktora Dyka** (1877–1931), příslušníka mladší vlny literární generace 90. let devatenáctého století. Tvrdí, že východiskem díla byla sice (a spojnic vidí víc) stejnojmenná balada J. W. Goetha, ale prozaická kompozice že je založena na důsledném uplatňování dvojnického rozvíjení děje – vždy dvojicí postav, ale rovněž snů, kdy každá kapitola je takto uzavřena a vnitřně rozčleněna.

František Všeticka blok studií o literatuře desátých let 20. století posunul k závěru dvěma studii o autorovi, který do české poezie a prózy vstupoval na počátku tohoto století – o **Fráňu Šrámkovi** (1877–1952). Nejprve se zaměřil na ústřední román spisovatelovy prózy, na impresionisticky laděný *Stříbrný vítr* (1910, přepracovaná verze 1921), jenž je příběhem o okouzleném mládí objevujícím svět. Nesoustředil se na princip volného řazení drobných epizod ze života hlavního hrdiny Jeníka Ratkina, ale na kompozici rozvíjenou na motivickém základu, na úlohu lyrizace textu a posléze na funkci retardačních epizod v hlavním románovém proudu. Důležitým prvkem jsou podle autora i triádově komponované postavy (a rovněž místa) v rozvíjení děje. Skládání celku z odlišných kompozičních jednotek dal nakonec do souvislosti s principem, jež užil později v Lešanských jesličkách básník František Hrubín. Druhým Všetickovým zastavením u Šrámka je jeho chronologicky další, trojdílný román *Křížovatky* (1913), v němž se básník vrátil k tematice milostných deziluzí, životních proher a citového osamění. Z triádové kompozice vyšel ve svých úvahách i Všeticka, když poukázal na otevírání a koncovky jednotlivých epizod a na jejich temporální určení a na kategorii času vůbec.

Studie uzavírají úvahy o povídkách dnes světoznámého autora, který vzešel z generace, jež se formovala v důsledku evropských modernistických hnutí, **Karla Čapka** (1890–1938). Jde o texty seřazené do knihy *Boží muka* (1917) – a právě v řazení podle symetrického principu, jehož středem je povídka Hora, spatřuje Všeticka hlavní kompoziční východisko knihy (kromě hlavního členění



na dvě části – na epicky laděný oddíl první a lyricky zaměřený oddíl druhý). Z něj pak odvodil symetrie další – tematickou, architektonickou ad., s nimiž souvisí rytmus kompozice textů.

Blok uzavírá syntetická studie *Česká próza desátých let 20. století z hlediska kompoziční poetiky*, v níž se Všeňka znovu vrátil ke studiím předchozím a utřídil své dosavadní parciální soudy. Také zmínil jistě paralely se soudobou poezií a ještě významnější souvislosti s tvorbou dramatickou. Tehdejší prozaickou produkci pak rozčlenil do tří vrstev (podle uplatňování či neuplatňování morfologických principů a postupů). A zdůraznil přítomnost kulturního kontextu česko-rakousko-uherského při formování této etapy vývoje české prózy – mj. zmínil práce rakouských autorů J. Wassermanna, A. Schnitzlera, H. Bahra a samozřejmě R. Musila a L. Perutze.

Ludvík Štěpán

## ROMANTICKÁ IRONIE V RUSKÉ LITERATUŘE

**A. С. Смирнов:** *Романтическая ирония в русской литературе XIX века и творчество Н. В. Гоголя*. Гродненский Государственный Университет, Гродно 2004.

Dílo, které se navenek deklaruje jako učební pomůcka (пособие) pro studenty se specializací rusistika a bělorusistika, je ovšem výsostným vědeckým dílem, které vzešlo ze známé grodněnské poetologické školy, která je v Evropě i jinde známa – kromě edicí monografií a tematických sborníků – organizováním velkých mezinárodních konferencí soustřeďujících především slavistické i jiné badatele východoevropského areálu, ale také Poláky, Němce, Čechy a Slováky i jednotlivce ze zámoří, kteří se společně zamýšlejí nad lingvistickými, literárněvědnými a kulturologickými i jinými důsledky zájmu o rétoriku a poetiku, komparatistiku a její nové podoby a polohy a genologii i její varianty v různých národních společenstvích (I. Pospíšil: *Grodno kak novyj vostočnoslavjanskij centr teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki*. Russkij jazyk v centre Jevropy 3, Asociacija rusistov Slovakii, Banská Bystrica 2000, s. 51–53, 3–4).

Alexandr Semjonovič Smirnov patří k čelným představitelům této školy, jejíž spiritus agens je Tatjana Jevgeňjevna Avtuchovičová známá svými knihami a studii o rétorice a jiných tématech. Autor nemůže nepočítat s prostředím, které pojem „romantická ironie“ vypracovalo: tedy s německou romantickou filozofií (Fichte, Schelling), ale také s německou tvorbou, která k ní dávala popud (E. T. A. Hoffmann aj.). Co je hned zpočátku na této knížce pozitivní, je právě široký okruh materiálu, i když jádro zůstává v podstatě ruské. Romantickou ironii chápe Smirnov jako součást celé romantické kultury (1. kapitola: *Романтическая ирония как компонент культуры романтизма*), v podstatě jako projev mentální, duchovní převahy jedince nad společností. Zajímavým exkurzem jsou současné ruské koncepty romantické ironie a její teoretické reflexe a vývoj u F. Schlegela aj.

Když víme, že E. T. A. Hoffmann měl mezi východními Slovany, zejména Rusy a ruskými písařskými autory, řadu následovníků, takže se v Rusku i na Západě již dávno mluví o škole ruských hoffmanistů, je zřejmé, že i koncept romantické ironie logicky vyplývající ze Schlegelovy doktríny, našel v Rusku živnou půdu. K tomu bych poznamenal následující. I když je zřejmé, že romantická ironie vychází z nového romantického pojetí světa a jedince v něm, že je vetknuta do tkáně romantické poetiky a její poetologické reflexe, přece jen nemůže nebýt navázána na tradice v podstatě