RECENZE

Ani peklo, ani nebe

Lubomír Sůva: *Der tschechische Himmel liegt in der Hölle. Märchen von Božena Němcová und den Brüdern Grimm im Vergleich*. Weimar, Jonas Verlag 2021. 286 stran.

Titul knihy Lubomíra Sůvy oznamuje, že *České nebe leží v pekle*. Podtitul *Srovnání pohádek Boženy Němcové s pohádkami bratří Grimmů* sice ulamuje této znepokojivé informaci hrot, překvapení a zvědavost však nikterak neoslabuje. Naopak, neboť jak čtenář brzy zjistí, ani toto vymezení hlavního tématu knihy není tak docela přesné, a hlavně nezahrnuje jiné důležité aspekty, které nad deklarovaným komparativním přístupem postupně získávají převahu. Naznačuje to už samotné proporční rozvržení obsahu: výkladu o romantické koncepci pohádek bratří Grimmů a historickým okolnostem vzniku jejich sbírky *Kinder- und Hausmärchen* (dále KHM) je věnována zhruba jedna třetina knihy. Zbývající dvě třetiny patří podrobným rozborům pohádek Boženy Němcové, v nichž texty ze sbírky KHM figurují spíše jen jako příležitostné pozadí pro vyznačení motivických rozdílů či paralel mezi oběma díly. Skutečnou platformou pro srovnávání je zde autorův dosti obecně vymezený konstrukt, který Grimmům i Němcové přisuzuje stejná programová východiska a opírá se o tezi, že Němcová zaujímá v kontextu české tradice beletrizované lidové pohádky stejnou — tedy zakladatelskou — pozici jako Grimmové v rámci literatury německé, a lze ji proto označit za představitelku jejich romantické koncepce lidových pohádek u nás a za jejich následovnici. Jako hlavní zdroj argumentů pro tyto teze slouží autorův výklad obsahu vybraných pohádek Němcové, který je zarámován obecně známými fakty (literárně)historického kontextu první poloviny 19. století. Užitečnou nápovědu jak pro pochopení naznačeného přístupu, tak i onoho lehce matoucího názvu skýtá předmluva.

V tomto úvodním textu autor popisuje svoji osobní zkušenost s pohádkami, kterou získal při studiu dramaturgie na brněnské JAMU a posléze jako dramaturg při vlastní adaptaci pohádkových látek (nejen Němcové) pro divadlo. Tvůrčí činnost a zaujetí pro pohádky přivedly ho posléze k obecným otázkám, například — co vlastně značí pojem *lidová pohádka*, jak je to se stářím nebo s nadnárodním charakterem tohoto žánru. Odpovědi na tyto otázky lze poměrně snadno získat z rozsáhlé odborné literatury (zvláště německojazyčné), avšak Lubomíru Sůvovi šlo zřejmě o víc než o historické a teoretické poučení.

Jeho otázky — „kde se bere **duch** výtvorů Němcové, Erbena a bratří Grimmů, který ale v jiných textech nenachází, jak je možné pohádkám rozumět a co mu vlastně sdělují?“ (s. 9) — naznačují mnohem osobnější vztah k dané problematice a třeba i k možnostem jejího kreativního využití. Oba tyto aspekty se posléze propojily ve formulaci badatelského tématu, pro jehož zpracování do podoby dizertační práce a rovněž pro vydání v nakladatelství Jonas autorovi poskytl příznivé podmínky jeho studijní pobyt Göttinkách.

První část knihy („Das Märchen, das Volksmärchen, die Brüder Grimm und die Romantik“) začíná přehledem pojmosloví a různých způsobů definování pohádky, počínaje rozdělením na kategorie podle látek (Aarne Thompson) přes Proppovo vymezení strukturního modelu pohádkových funkcí a jeho kritických ohlasů (C. Lévi-Strauss, A. Gremais, C. Bremond aj.) až k poetologickým kritériím M. Lütheho a ontologicko-antropologické teorii *jednoduchých forem* A. Jollese. Autor si je dobře vědom toho, že žádné z těchto vymezení nevystihuje žánr pohádky bezezbytku, nicméně naznačuje, že právě Jollesova teorie ho přivedla k důležitým bodům, na které se chce soustředit. V této souvislosti zmiňuje pojem *společný duch*, který je odlišujícím znakem pohádek a „propůjčuje tomuto žánru nezaměnitelné kouzlo“ (s. 19). Těžko však říci, co tím má autor na mysli a jak vlastně pochopil Jollesovo určení pohádky jako „jednoduché formy“, když se hned vzápětí ptá, „zda je tento »duch« pohádce **imanentní**, nebo jestli snad patří k poetickému ztvárnění a může u různých vypravěčů nabývat různých podob“ (s. 19). Na vysvětlenou: Jolles se nezabývá nějakým vnějším (poetickým) atributem pohádky s vágním označením *duch*, používá však pojem *duševní aktivita* (*Geistesbeschäftigung*) pro označení *principu* pohádky, z něhož vychází specifický způsob vyjádření — *jazykové gesto* (*Sprachgebärde*). Pohádka jakožto jednoduchá forma je model, jehož vnitřní konstitutivní součástí jsou oba uvedené pojmy. Pro metodologické využití této teorie v úvahách, v nichž je třeba se vyrovnat s dichotomií *umělého* a *přírodního* básnictví právě v případě pohádek, jsou neméně podstatné závěry, které Jolles vyvodil z korespondenční diskuze mezi Jacobem Grimmem a Arnimem právě k tomuto tématu („Pohádka“, in *Slovo a smysl* 33, s. 335–338)

V následujícím výkladu však už autor zmíněné otázky opouští a vydává se cestou spíše informativních přehledů o výskytu pohádkových látek v literárních dílech od středověku až po období romantismu, k nimž připojil i zmínky o různých představách o původu a významu tohoto specifického žánru. Oporou mu zde jsou vybraná díla německé (a švýcarské) literární historiografie, např. H. Baussingera, M. Lütheho, L. Röhricha, H. Rölleckeho aj. Jinak tomu není ani v kapitole „Zrození lidových pohádek“ („Das Geburt des Volksmärchens: Märchen und die Romantik“), v níž autor prezentuje romantismus jako zlomové období v staleté symbióze literatury se žánry (ústní) lidové slovesnosti. Najdeme zde souhrn všech relevantních poznatků, potřebných pro vytvoření si představy o romantismu jakožto esteticko-filozofickém hnutí.

Nechybějí ani poukazy na historický kontext velkých společensko-politických změn na počátku 19. století, jež přispívaly k pocitům odcizení. Letmo se zde potkáme s Kantem a vzápětí i s Fichtem, který vyřeší Kantův paradox, přičemž jeho *Řeči k národu*, jež přímo podporují romantický historismus a rozvíjení národní kultury, na tomto místě nezazní. Mihnou se tu i představitelé Výmarské klasiky, avšak bez povšimnutí Schillerovy stati *O naivním a sentimentálním básnictví* z roku 1800, s mnoha podněty pro pozdější úvahy Grimmů, Arnima a Brentana. Nemůže chybět Friedrich Schlegel s „univerzální poezií" a „romantickou ironií", zazní i Novalisův výkřik, že „svět musí být romantizován". A mezitím se už na scénu sune „lid" a „lidové pohádky", zatímco Herder, který s představami o básnických hodnotách lidové slovesnosti už před desítkami let začal, zůstává napolo skryt kdesi za scénou.

S trochou nadsázky lze říci, že se v těchto kapitolkách dovídáme všechno podstatné — a dohromady vlastně velmi málo. Nic na tom nemění ani skutečnost, že notnou dávku ještě dalších relevantních informací poskytuje průběžný poznámkový aparát, který není (jak bývá časté) jen formální okrasou odborného textu, ale naopak svědčí o autorově důkladném studiu sekundární i primární literatury. Problém spočívá v tom, že této úctyhodné sumě prezentovaných poznatků schází **otázka**, která by je hierarchizovala a vyznačila mezi nimi nové souvislosti, otázka otvírající **novou cestu** k poznání. Místo toho autor předkládá směs už hotových odpovědí vyvozených z předchozího bádání, k nimž v podobě zkratkovitých dílčích závěrů připojuje vlastní představy. V této souvislosti nelze přehlédnout autorovu posedlost „duchem" pohádek, který je postupně identifikován jako „poetické tvoření, které je vyjádřeno romantickým konceptem jednoty" a jehož původ je shledán „v duchu německé romantiky" (s. 30). Ponecháme-li stranou, že zde opět dochází k hrubému zkreslení Jollesovy teorie, podstatné je, že tato tvrzení nemají oporu v předcházejícím výkladu, v němž se žádná ucelená poetologická, natož pak koncepční analýza romantismu nevyskytuje.

Teprve v závěrečných kapitolách první části knihy, které jsou věnovány Grimmům a jejich KHM, dostává výklad konkrétní zaměření, které naznačuje podtitulek: „Jak německý lid získal svoji tvářnost, svůj hlas a svůj repertoár jakožto vypravěč pohádek". Autor zde popisuje různé zdroje, z nichž Grimmové čerpali, objasňuje jejich přístup k látkám a metodu zpracování, u níž vyzdvihuje snahu, aby skrze pohádky promlouval „hlas lidu". Za důležitý charakteristický rys grimmovského podání považuje úsilí překlenout rozmanitost zdrojů (často literárních) vytvořením idealizujícího portrétu reprezentantky „lidu" v postavě vypravěčky Dorothy Viehmannové. Dobře podaný je i výklad o způsobu úprav pohádkových látek formou rekonstrukce, o hledání hypotetického „optimálního variantu" a o snaze vytvořit specifický poetický styl pohádek evokující lidový tón vyprávění. V rámci této kapitoly jsou rovněž stručně zmíněna základní biografická data obou bratrů týkající se jejich

profesního zaměření a badatelské činnosti, která zahrnuje úctyhodně široký okruh témat od německé mytologie přes gramatiku a lexikografii až k starému německému právu. Autor si nad těmito aktivitami obou bratrů klade otázku, co vlastně vypovídají nejen o nich, ale také o době, v níž žili. V souladu se studiemi předních německých literárních historiků a specialistů na Grimmy (Rölleke, Kremer, Denecke) formuluje závěr, že „grimmovský projekt" nebyl zaměřen jen na minulost, nýbrž na budoucnost, na podporu a sjednocení německého národa. Zároveň však také zdůrazňuje, že k tomuto aktuálnímu „politickému" záměru se pojilo i přesvědčení o hlubším významu dějin, který mimo jiné spočívá v uchovávání „básnické aktivity" (s. 34) vycházející z hlubin „duše národa", jež by měla být pro přítomnost příkladem, jak se znovu dobrat ztraceného pocitu jednoty a celistvosti. Z těchto ideových východisek pro vědeckou, sběratelskou a uměleckou činnost bratří Grimmů L. Sůva vyvozuje, že „Grimmové nechtěli přítomnosti prostřednictvím minulosti pouze sloužit, nýbrž pomocí umění chtěli svět také měnit" (ibid.), což také odpovídá programovým představám o sjednocení a sebezdokonalování německého národa v první třetině 19. století. K tomu se však pojí i otázka, kterou si už ale autor nepoložil: do jaké míry byl právě tento koncept kompatibilní s potřebami a cíli českého obrodného hnutí, aby bylo možné předpokládat jeho přenos do české literatury tak přímočaře, jak se zde tvrdí.

V závěrečném shrnutí této, jinak vcelku vydařené kapitoly, nelze ale minout některá tvrzení podstatná pro další výklad, která jsou — mírně řečeno — překvapivá. Autor se sice až dosud vymezením pojmu pohádky hlouběji nezabýval, přesto zde dospěl k vylepšení dosavadních určení s poněkud kryptickým odůvodněním, které se ani tentokrát bez „ducha" neobejde: „Definice pohádky jsou relevantní pouze tehdy, jsou-li dostatečně otevřené, aby rozpoznaly romantického ducha »lidových pohádek« jako své produktivní jádro, nebo dokonce jako svůj zdroj" (s. 58). Opomenout však nelze ani opakovaně připomínané přesvědčení o vykonstruovanosti pohádek Grimmů. Tentokrát je formulováno ve zkratce, podle níž je grimmovská pohádka „nově vytvořený útvar starého národního umění moderny" (ibid.), který se „sám sobě stal vzorem, stanovil si vlastní měřítka a založil některé tradice" (ibid.).

Nejde však jen o jednotlivé formulace. Problematický je celý způsob uvažování vedený jen autorovou vlastní apriorní představou, která nezahrnuje reflexi podstatných souvislostí historického vývoje vztahů mezi literaturou a pohádkami. Jeho soudy o grimmovské pohádce obcházejí klíčovou otázku specifičnosti tohoto žánru z hlediska narativní struktury a dalších znaků formy, kterou lze (hlavně díky Jollesovi) chápat jako jedinečný způsob vyjádření určité představy o světě. Romantici heidelberského okruhu tuto její specifičnost tušili hlavně v ústních podáních a v intencích své historizující interpretace ji chápali jako hodnotu, která patří do základů německé národní literatury. Se zřetelem k těmto souvislostem lze proti Sůvově konstruktivistické tezi

namítnout, že romantické ideje samy o sobě pohádku nestvořily, nicméně ustavily axiologický **účel** pro to, aby i tomuto žánru, stejně jako už před tím lidovým písním, začala být věnována jinak zaměřená pozornost, než tomu bylo dosud. V tomto smyslu by bylo na místě chápat grimmovskou pohádku nikoli jako umělý romantický konstrukt, ale spíše jako **objev** žánru, který se až dosud, jakoby jen volně, potuloval literaturou. Jestliže Grimmové založili svoji rekonstrukci pohádky na předpokladu její původní podoby, kterou spojovali s venkovským prostředím a ústním podáním, potom pozdější výzkumy pohádky, zejména narativní struktury a historických kořenů (V. J. Propp, J. M. Meletinskij) a antropologické poetiky (A. Jolles), správnost tohoto předpokladu také potvrdily. Jakkoli nelze zpochybnit, že zásluhou Grimmů se pohádka stala určitým fenoménem kultury 19. století, dokazování přímých vazeb romantického „grimmovského projektu" **mimo** tuto folkloristicky zaměřenou linii je jiná a podstatně složitější otázka, kterou nelze řešit bez reflexe zásadních odlišností v procesech národního sebeuvědomění německé a české literatury na počátku 19. století.

Nicméně Lubomír Sůva se tímto směrem vydal s pevným přesvědčením, že právě onen diskutabilní konstrukt „grimmovské lidové pohádky" se stal „vzorem také pro českou literaturu 19. století", a to prostřednictvím *Národních báchorek a pověstí* Boženy Němcové, kterou už předem označil za „vynalézavou a nezávislou následnicí Grimmů" (s. 58). Za hlavní zdroj argumentů pro tuto tezi zvolil rozbory vybraných pohádek Němcové, kterými chce dokázat, že „»žánr Grimm« a české romantické »lidové pohádky« lze považovat za dva různé projevy náležející k jednomu druhu" (s. 65). Autor tento cíl nahlíží nejprve v kontextu dosavadních folkloristických výzkumů pohádky a dějin literatury 19. století. Svoji pozici vidí v návaznosti na předválečné práce především V. Tilleho, J. Polívky, J. Horáka a hlásí se též k mladší generaci folkloristů, kteří se mimo jiné zajímali též o Grimmy (J. Jech) a o folklorní pohádku ve vztahu k literatuře (D. Klímová). Naproti tomu ve Vodičkově studii „Včleňování folklorní pohádky do literatury" (in *Cesty a cíle obrozenské literatury*, 1958) nenachází žádnou oporu pro svou představu, že Němcová vytvořila „nový žánr" romantické pohádky. Vodičkův názor, že Němcová lidové pohádky adaptovala (*literarizovala*), připisuje ideologickému tlaku a politickému režimu, který velel zaměřit se na lid a lidovou kulturu jako základ komunistické společnosti (s. 63). Z celkové situace v tomto oboru od 19. století do současnosti L. Sůva vyvozuje, že zájem o pohádky ve vztahu k literatuře, zejména německé a konkrétně k dílu Grimmů, není dostatečný. Jeho kniha, kterou prezentuje jako „první práci tohoto druhu vůbec", by měla neutěšený stav změnit (s. 65).

Zdá se ale, že těch prvenství bude víc. Pozoruhodné je například vysvětlení, jak se z Němcové stala romantička grimmovského typu, což je jedna z opěrných tezí celé knihy. Podle Sůvy jí k tomu pomohl „přirozený talent",

který se sice sama snažila kultivovat vzděláváním a „dalším rozvíjením po stránce lidské i literární" (s. 89). Jelikož ale právě „jednoduchost a přirozenost" byly vlastnosti, kterých si romantici obzvlášť cenili, Němcová udělala z nevýhody své „naivity" přednost, a touto romantickou optikou objevila v sobě — jak říká Sůva — „garantku propojení s pravým základem moderní české literatury, s českou přírodní poezií" (s. 89), čímž vlastně sama sebe konstruovala jako romantičku. K této poněkud cimrmanovské dedukci stačilo už jen dodat, že „její dílo je zrozené z idejí romantismu, že základní gesto jejího díla je romantické" a že „bez vztahu k romantickému programu ho nelze interpretovat" (s. 91). Důkazy by měla přinést následující analýza pohádky „Alabastrová ručička" a srovnání díla Němcové s Erbenovým.

Citované formulace nelze přejít bez povšimnutí. Vzdáleně, ale přece, zaznívá z nich echo známých úvah Šaldových a V. Černého o romantických rysech v uměleckém typu Němcové. Zatímco oba kritici vedou své úvahy se zřetelem na více podob evropských romantismů, srovnávají a argumentují, pro L. Sůvu připadá v úvahu pouze jeden, a to historizující nacionálně zaměřený romantismus, jemuž se dařilo zejména v německých zemích v období napoleonských válek. Nejde jen o to, že Němcová vstupovala do literatury o tři desítky let později. Ani v počátcích 19. století, kdy generace V. Hanky, F. L. Čelakovského a Kollára „objevovala" lidové — „přírodní" — básnictví, nebyla německá romantika hlavním zdrojem tohoto zájmu. Jeho nejsilnější inspirací — ostatně stejně jako pro německý romantický historismus — byly osvícenské ideje Herderovy, které ale zároveň, ve svém důrazu na národní individualitu jednotlivých kultur, posilovaly emancipační tendence a snahu vymezovat se vůči potenciálnímu ohrožení těchto snah. Právě tyto pozice zaujala česká o svoji identitu zápasící kultura vůči programům literatury německé, byť předmět jejich zájmu — lidové písně a pohádky — byly stejné. Vztah české literatury k podnětům z německé literatury byl **ambivalentní**, což přinejmenším problematizuje představy o přímočarých vlivech či paralelních situacích, vyvozené z prvoplánových reflexí vnějších podobností.

S tím úzce souvisí další důvod, proč v pohádkách Němcové nevstoupíme do romantické „mytologické vesnice Grimmů", jak se o to L. Sůva snaží v rozboru „Alabastrové ručičky" (a dalších pohádek). Jde o to, že česká vize o „duši národa" (v lidových písních, pohádkách, zvycích a ritualizovaném stylu života atd.) byla orientována především k slovanskému světu, který se od toho germánského lišil, jak se lze dočíst např. u Kollára, Štúra, Šafaříka. Slovanský mýtus byl sice romantickým historismem aktivován, ale v rámci kulturně-společenského diskurzu restauračního období splynul s biedermeierovským pojetím hodnot v životě i umění. Zakotvení předbřeznové společnosti v ideovém rozvrhu biedermeieru a jeho nacionálních aspektech nevylučovalo kontakty s německou vědou (Erben, Palacký, Nebeský aj.), ale ani dotyky s jinými typy evropského romantismu. S ohledem na tyto souvislosti by bylo možné

hovořit o „generické příbuznosti" pohádek Grimmů a Němcové pouze v případě, že se zcela oprostíme od uvedených (a mnoha dalších) faktů a pomineme i dost podstatnou skutečnost, že Němcová sice byla poučenou a velmi zaujatou sběratelkou, nicméně jejímu přístupu k pohádkám scházel onen zpředmětňující badatelský aspekt, který se promítl do uměleckého ztvárnění Grimmů, Erbena, Kuldy a dalších sběratelů. Autor knihy si právě takovou svobodu dopřál s tím, že relevanci argumentů a významotvorných vazeb vyvodil z hypotetického konstruktu, který stojí na apriorní tezi o Němcové jako romantičce grimmovského ražení a o jejích pohádkách, jež by měly v české literatuře plnit totéž poslání jako sbírka KHM, tedy — jak tvrdí autor — „dát skrze Ur-poezii impulz k poetické obnově moderního světa, který je odcizený a vzdálený přirozenosti" (s. 248). Výkladová šablona slouží však hlavně jako univerzální interpretační klíč při rozborech pohádek, které začínají v druhé části „Božena Němcová: Die Märchendichtung der wahrer Liebe" (Pohádková báseň pravé lásky [s. 80–134]) a vrcholí v závěrečné nejrozsáhlejší části knihy „Märchenanalysen" (s. 135–246).

Dostatečně výmluvný příklad tohoto postupu najdeme již v první pohádce „Alabastrová ručička", kde se autor snaží ukázat, jak Němcová naplňuje „romantický program". Po obšírném popisu motivů, jednotlivých situací a postav přichází závěr, že Němcová zde dosáhla grimmovské „syntézy minulosti a budoucnosti" (s. 97). Nejsilnější důkaz pro toto tvrzení je vložen na bedra hlavní postavy, venkovské dívky Zuzanky. Její záliba prodlévat v ruinách starého hradu a schopnost komunikovat na tomto místě s elfy představuje kontakt s minulostí, z čehož pro ni vzejde šťastná budoucnost v podobě bohatství a lásky. A nezůstane jen u toho: v intencích interpretačního schématu je Zuzanka pasována na „generickou příbuznou personifikovaného německého lidu" (s. 98), který je vypravěčem v pohádkách Grimmů (v zastoupení paní Viehmannové). Jinou, neméně pozoruhodnou interpretaci nabízí rozbor pohádky „Jak Jaromil k štěstí přišel", v níž má hlavní postava funkci symbolu se speciálním posláním: „Jaromil, jako pilný zahradník, je ztělesněním českých buditelů, kteří se (stejně jako Grimmové, B. Němcová a další romantici) upsali péči o domácí jazyk a tradice" (s. 197). Do třetice uveďme příklad bezbřehosti autorových interpretačních fantazií v rozboru pohádky „O Marišce". Ani zde není hlavní postava dívky jen aktérkou v logickém řetězu pohádkových situací, ale je považována za „reprezentantku »obecného lidu«, který »babička« jako představitelka vládnoucí třídy […] udržuje v temnotě" (s. 159). Opět můžeme v uvedených citátech zaslechnout echo dávných výkladů díla B. Němcové, tentokrát ale v duchu marxistické ideologie v podání Z. Nejedlého.

Podle Güntera Figala je „interpretování […] nalézání smyslu […], a je to zároveň vynalézání, kterému při veškeré volnosti nechybí závaznost" (*O mlčení textů*, 1994, s. 7). Sůvovým interpretacím jakákoli „závaznost", s výjimkou věr-

nosti předem dané šabloně, chybí. To, co má Figal na mysli, je „závaznost" ve smyslu respektu před výsledky analytického popisu významové výstavby textu, která by měla být korektivem a ochranou před vnášením nesourodých vnětextových prvků do díla, a zároveň jistou zárukou interpretace směřující k objektivitě poznání. Autor se však s těmito standardními nároky míjí nejen kvůli apriorní šabloně „romantického programu", ale také proto, že k pohádce přistupuje jako k povídce či novele. Důvody, proč není možné tyto dva žánry zaměňovat, vysvětlil A. Jolles, když pohádku lidového původu (bez ohledu na její literární zpracování) definoval jako *jednoduchou formu*. Připomeňme, že tento pojem je označením pro specificky konstruovaný děj, který se neřídí podle pravidel (etických, psychologických, logických) reálného světa, ale podle přání a očekávání, která jsou v souladu s jakousi rudimentární lidskou představou „spravedlivého světa" (*Slovo a smysl* 33, s. 345–346). Pohádka svého čtenáře/posluchače do tohoto světa vtahuje, umožňuje mu akceptovat jeho „naivní morálku", nahlédnout svět v jiném rozvrhu, než jaký nabízejí umělé prozaické žánry. „Jakmile vstoupíme do pohádky, negujeme svět skutečnosti, pociťovaný jako nemorální," říká Jolles (ibid., s. 347). L. Sůva jako interpret dělá ale pravý opak, když pohádkové postavy vyvazuje z jejich rolí v systému funkcí, jimiž je definována pohádka. Tím, že jejich jednání nahlíží v intencích románového příběhu či dokonce politické agitky, zbavuje je závislosti na významotvorných vztazích nastolených pohádkou a vydává je napospas pokřiveným zrcadlům karikatury. Tento deformující přístup, který stírá hranice mezi pohádkou a umělou literaturou, je patrný ve všech Sůvových rozborech, ale nejvíce a s nejvýraznějšími důsledky se tak děje v poslední skupině pohádek s postavami čertů. Zde se můžeme setkat „s osamocenými bojovníky proti celému světu" (s. 249), „s mluvčími utlačovaného lidu" (s. 215), dokonce i „s třídním bojem" (s. 212). V pohádce „Čertův švagr" je v hlavní postavě vojáka rozpoznán „tragikomický hrdina, jenž marně touží po ideálu romanticko-pohádkové idyly venkovského života, které ale nemůže dosáhnout […]". Nakonec se ale zjistí, že „tento existencialistický smutně-pozitivní hrdina patří k největším zásluhám pohádkové tvorby Němcové" (s. 222). Významové vykloubení prvků pohádkové struktury (zde jde o funkci pomocníka) stojí ostatně i za výkladem záměny pekla a nebe (s. 218), kterou autor použil dokonce v názvu knihy. Pohádkou „Čertův švagr", která v kompozici celé knihy tvoří jakýsi pandán k „Alabastrové ručičce", graduje — a zároveň selhává — autorovo úsilí ukázat, jak se Němcové podařilo rozvinout potenciál romantického programu Grimmů a „orientovat české písemnictví na moderní trendy evropské literatury" (s. 195).

Na druhé straně je však třeba říci, že Němcová sama vychází takovým výkladům vstříc tím, že do světa pohádky vnesla nejrůznější prvky světa skutečného, počínaje realistickým popisem prostředí, novelistickou charakteristikou postav, psychologizací a konče určitou společenskou kritikou. I když jde v souhrnu o typ aktualizace, která působí proti principům a žánrovým specifi-

kům pohádky, stále u většiny jejích podání zůstává zachován rozvrh děje, který odpovídá pohádce v její původní formě, podřízenému „duševnímu gestu" „naivní morálky" a spravedlnosti v duchu přání, „jak by to mělo na světě být" (Jolles, s. 345). Zdá se, že na zachování této základní pohádkové premisy má rozhodující podíl její vlastní umělecký naturel, v němž už F. X. Šalda vystihl sklon k pohádkovému řešení konfliktů mezi dobrem a zlem a k prosazení harmonického souznění, které mnohem více než realitě odpovídá pohádkovému popírání jejích pravidel, její „tragičnosti" (Jolles, viz výše). Zjednodušeně lze říci, že zatímco ve zpracování pohádkových látek se Němcová často posunovala až na samu hranici, která odděluje pohádky od povídek, ve svých povídkách (včetně *Babičky*) nechávala vždy určitý prostor světu pohádky, což její tvorbě podle Šaldy dodává „ráz dobrodějně pohádkový, teple vděčný […] a snově naivní" („Božena Němcová", *Duše a dílo*, 1922, s. 102–103). To však neznamená, že lze tyto dva žánry s jejich odlišnými „světy", volně zaměňovat jako právě činí autor knihy.

S uvedenými názory i staršími přístupy lze samozřejmě polemizovat, doplňovat je či vyvracet. Stejně tak je nanejvýš potřebné umět se na staré známé věci ptát nově a vynalézavě. Nikoli však způsobem, který ve své knize prezentuje Lubomír Sůva. Ostatně ne každé prvenství znamená i výhru.

Hana Šmahelová

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs.

O poetice kompozice: klasifikace a problém hodnocení

František Všetička: *Rázovité refugium. O kompoziční poetice české prózy 19. století*. Jinočany, H & H 2021. 294 strany.

V úvodní poznámce k jedné ze svých nejnovějších knih o české narativní próze František Všetička uvádí: „mou utkvělou snahou je dokončit panoramatický obraz české prózy 20. století. Snad zbývající čtyři dekády dostanou jednou reálnou podobu" (s. 7). Kniha *Rázovité refugium* tím vstupuje do řady dříve vydaných autorových publikací, jež zpracovávají obdobným způsobem poetiku kompozice české prózy vždy po dekádách od nultých do padesátých