
NEPŘESVĚDČIVÉ ZAVRŠENÍ TRILOGIE

DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica III. Fikční světy protomoderní české prózy*, Praha: Karolinum 2018.

DOMINIK BÁLAN

Když Lubomír Doležel svou publikaci *Heterocosmica II* označil za „poslední díl mé ‚trilogie‘ o možných světech, jejímž prvním dílem byla *Heterocosmica* a druhým *Fikce a historie* [v období postmoderny – jak zní plný český název]“, ⁽¹⁾ zdálo se, že je jeho práce na téma fikčních světů dokončena. A možná vskutku dokončena byla, jelikož přestože i poslední Doleželova kniha nese název odkazující k proslulému spisu, v němž byla badatelova teorie fikčních světů poprvé důkladně podána, nedočkáme se v ní úvah, jež by pozměňovaly, doplňovaly či ilustrovaly Doleželovy dřívější teze. Autor si je této problematiky nepochybně vědom, když v předmluvě recenzovaného díla tvrdí, že jde o „příspěvek k poznání moderní české prózy“ (s. 7). Více než kterákoliv jiná badatelova kniha je tak *Heterocosmica III* spíše rozvíjením a doplňováním úvah, které byly shromážděny v Doleželově první publikaci *O stylu moderní české prózy* (1960) a následně v *Narativních způsobech v české literatuře* (anglický originál 1973, česky 1993). ⁽²⁾ K první knize *Heterocosmica* sice přímo odkazuje podtitul *Fikční světy protomoderní české prózy*, avšak více než k teorii fikčních světů (která byla v titulu *Heterocosmica II* výrazně využita při analýze prózy postmoderní) zde Doležel odkazuje právě na své úvahy o typech a prolínání narativních promluv.

Doležel si v recenzovaném díle nekladl za úkol podat syntetický a systematický vhled do prózy české literatury v období, jež označuje za protomoderní,

1 Doležel, L., *Heterocosmica II* (Praha: Karolinum 2014), s. 8.

2 Stranou není možné nechat ani *Studie z české literatury a poetiky* (2008), ty však – jak již název svědčí – nejsou snahou o ucelené pojednání určitého problémového okruhu, nelze je tedy chápat primárně jako „příspěvek k poznání moderní české prózy“.

vystačuje si s analýzami vybraných děl těch autorů, které považuje za „reprezentativní protomodernisty“ (s. 8). Prózu protomoderního období, které vymezuje lety 1890 a 1918 (s. 11), podle něj dosud česká literární věda zpracovala nedostatečně. Doležel proto chce „identifikovat a popsat ty narativní struktury, techniky a postupy, které se v tomto období vynořují a testují a po válce podnítí mohutnou syntézu – moderní českou uměleckou prózu“ (s. 11).

Na rozdíl od dílu předcházejícího zde nejsou kapitoly řazeny do vyšších tematických celků, každá kapitola se jednoduše zabývá vybranou tvorbou konkrétního prozaika. V první kapitole je podána obecná charakteristika (proto)modernismu a jednotlivých uměleckých stylů, které Doležel k protomodernismu řadí. V následujících devíti kapitolách je pohled zaměřen vždy (s výjimkou kapitoly čapkovské) na jednoho prozaika, dočkáme se tak delších či kratších analýz textů Julia Zeyera, Viléma Mrštíka, Fráni Šrámka, Jiřího Karáska ze Lvovic, Antonína Sovy, Růženy Svobodové, bratří Čapků, Františka Langera a Ivana Olbrachta. Za sedmi z deseti kapitol je připojena i krátká „pojmoslovná poznámka“, v níž autor stručně vysvětluje některé z užívaných pojmů (např. téma, konstrukce duše, typologie fikčních světů, text). Shrnující závěr v díle přítomen není.

Těžiště knihy zcela pochopitelně leží v devíti analytických kapitolách. Doležel sám v předmluvě přiznává, že jeho kniha nesplňuje literárněhistorické standardy (s. 7–8); jeho prohlášení však dozajista nemůže vést k tomu, aby dvacet stran (tedy více než 10 % textu knihy) dlouhá úvodní kapitola byla posuzována snad o něco mírněji. Nejprve v ní Doležel připomíná terminologické nesnáze při vymezování pojmu modernismus, sám chápe modernu především jako opozici vůči realistickému typu psaní. Tím hlavním, co (proto)moderna do české literatury přinesla, bylo jednak překonání realismu, jednak a především pak „utvrzení autonomie uměleckého díla vůči skutečnosti“ (s. 17). Samotnou moderní českou literaturu člení Doležel na tři dílčí období: první z nich, protomoderna, začíná „Manifestem České moderny“, tedy rokem 1895, a končí *Almanachem na rok 1914*.⁽³⁾

3 Povšimněme si odlišného časového vymezení, než s jakým je pracováno v průběhu celé Doleželovy práce, tj. 1895–1913 kontra 1890–1918.

„Válečný výbuch byl tak mocný, že uměleckou protomodernu zničil“ (s. 15), roku 1918 tak mohla podle badatele začít již skutečná moderna, která byla ukončena počátkem druhé světové války. Následovala postmoderna, která výtvarné moderny využila, proto je její další fází. Celý vývoj české prózy 20. století je tedy podle autora „rozčleněný, ale kontinuální: protomoderna – meziválečná moderna – postmoderna. Vynucená restaurace realismu za totalitního režimu je neorganický a pomíjivý zásah do vývoje české literatury“ (s. 16). Nabízí se otázka, jak by se Doležel vyrovnal s českou prózou 60. let, která tuto „restauraci realismu“ také výrazně narušovala, ale která má do postmoderny ještě daleko.

Je třeba položit si otázku, z čeho Doleželovo vnitřní členění jednotlivých fází moderny vychází. V závěru svého díla *Heterocosmica II* Doležel přesně definuje tři typy narativu: typ klasický, moderní a postmoderní. Jejich vzájemná odlišnost spočívá v rozdílné práci s binární opozicí subjektivní/objektivní a s aleatorickou povahou textu.⁽⁴⁾ Vymezení jednotlivých typů je tak především strukturní: z rysů samotného textu lze posoudit, o jaký typ narativu se jedná. V posuzovaném díle se výkladu o rozdílu mezi typem protomoderním a moderním nedočkáme, jediným demarkačním kritériem, o kterém Doležel píše, je doba vydání textu. V kapitole o Františku Langerovi čteme: „První Langerova sbírka povídek *Zlatá Venuše* (1910) vyšla v časovém období protomoderny, druhá, *Snílci a vrahové*, již za jeho hranicemi (1921). Při bližším pohledu však zjišťujeme, že sbírka knižně vyšla opožděně, její vznik spadá do let 1906–14. Nemusíme tedy váhat a zařadíme ji do dobového intervalu protomoderny“ (s. 163). Obdobnou zmínku najdeme i jinde: „I když *Tělo* svým datem publikace (1919) patří již za hranici protomoderní české prózy, svým datem vzniku do ní časově náleží“ (s. 78). Opravdu je pro jednoho z našich nejvýznačnějších strukturalistických myslitelů jeden jediný rok zásadním předělem mezi modernismem a protomodernismem? Nechceme Doleželovi podsouvat tento názor, v knize se však s jiným vymezením nepracuje. Nakonec se zdá, že v distinkci mezi modernismem a jeho „proto“ fází jde pouze o (velice vág-

4 Srov. Doležel, L., *Heterocosmica II* (Praha: Karolinum 2014), s. 160–165.

ně pojatou) „míru“ přítomnosti prvků moderního vyprávění,⁽⁵⁾ přičemž se jaksi automaticky předpokládá, že v protomoderním období bylo těchto prvků méně než v období moderním. Jsou to (mimo jiné) právě tyto definiční problémy, které vedou současné literární vědce k prosazování teorií dlouhé moderny.

V následujícím stručném výkladu jednotlivých uměleckých stylů se vyskytuje příliš mnoho nepřesných tvrzení. Dozvíme se tak například, že „termín ‚moderna‘ vstoupil do užívání, stejně jako jiné termíny pro umělecké a literární dobové styly, aktem ‚křtu‘, tedy jako vlastní jméno. Ti, kdo tento termín ‚vynalezli‘, tj. navrhli, obdařili jej určitým postulovaným významem, v našem případě výkladem obsaženým v „Manifestu České moderny“ 1895. Tak jako dítě při křtu má i nový směr jen málo vlastností, a navíc mnohé ještě nejsou zrozeny v umělecké praxi“ (s. 18). Tyto věty jsou o to více zarážející, uvědomíme-li si, že o tři stránky zpět Doležel cituje ze stěžejní Pešatovy studie „Česká moderna“, která přesně ukazuje spletitý vývoj české literatury počátku 90. let 19. století a rozhodně z ní neplyne závěr, že by rok 1895 byl „pohodlným“ (s. 14) mezníkem, jímž začíná moderní česká literatura. Česká moderna sice skutečně byla prvním českým uskupením, které si pojem „moderna“ včlenila do svého názvu, avšak zaprvé tak učinila v návaznosti na negativní užití tohoto pojmu Jaroslavem Vrchlickým⁽⁶⁾ a zadruhé: pojem „moderní“ koluje v české literatuře již minimálně od počátku 19. století, v první polovině devadesátých let se objevuje nejen u mladé generace (jako pars pro toto uveďme název časopisu *Moderní revue* z roku 1894), ale i u generace starší (Vrchlický vydává roku 1891 *Breviář moderního člověka*, Ferdinand Schulz roku 1892 *Moderní novelly* atd.). Posun mezi pojmem „moderní“, jak byl užit okruhem okolo *Moderní revue* a „moderna“ u signatářů „Manifestu České moderny“ není tak značný, abychom mohli mluvit o „křtu“ a „vynalezení jeho významu“. Co

5 Ani hranice mezi narativem klasickým a moderním již není chápána čistě na základě narušování rozhraní mezi pásmem vyprávěče a pásmem postav; rovněž samotné zavádění erotických motivů do díla je pro Doležela rysem (proto)moderního textu.

6 Vrchlický, J., „K našim posledním bojům literárním“; *Lumír* XXIII, 1894/1895, č. 5, 10. 11., s. 59. Pro reakci srov. „Sursum!“, *Rozhledy časopisecké*; *Naše doba* II, 1894/1895, č. 2, 20. 11., s. 173.

je ještě důležitější: třebaže sám pojem „moderna“ v období let 1891–1894 u mladé generace neznal, jeho obsah se v řadách polemik tohoto období natolik precizoval, že v žádném případě nelze tvrdit, že během „křtu“ měl „jen málo vlastností“.

U výkladu o syntetismu se setkáváme s tvrzením, že „termín nám dodal Šalda, i když jemu šlo především o spoje mezi druhy umění, zejména mezi poezií a výtvarnictvím“ (s. 20). Nutno zdůraznit, že Doležel v úvodu tvrdí, že jeho práce nevyhovuje literárněhistorickým požadavkům i z toho důvodu, že z dobových kritiků se zajímá jen o F. V. Krejčího a F. X. Šalda; o to více nepochopitelné jeho zavádějící, ba přímo chybné tvrzení o Šaldově syntetismu je: Šaldův syntetismus je především syntézou analytického rozumu a intuice, objektivního a subjektivního či naturalismu a symbolismu, nikoliv „zejména [!] poezi[e] a výtvarnictv[í]“. Obdobně zarazí tvrzení z pasáže o dekadenci, konkrétně o Juliu Zeyerovi, v němž je František Götz označen za „dobového kritika“ (s. 24). Není třeba připomínat, že Zeyer umírá roku 1901 a Götz publikuje své první stati až po první světové válce. Svůj přehled stylů Doležel zakončuje kubismem; absence futurismu či expresionismu není nijak vysvětlena.

V úvodu k dílu *Heterocosmica II* Doležel píše, že práce na něm byla časově velmi náročná i proto, že se autor seznamoval s „novějšími příspěvky českých literárních badatelů a badatelek, jakož i předních teoretiků historie“⁽⁷⁾ o postmoderně. Podobnou práci, přestože by měla být samozřejmou, autor zjevně před psaním recenzovaného díla neučinil. Výklady o symbolismu a impresionismu jsou téměř celé odkázány na Svozilova díla z období normalizace, v pasážích o dekadenci nenajdeme vůbec jméno Luboše Merhauta, pasáže o secesi jsou postaveny na studii Mukařovského z roku 1941. Při úvahách o modernismu Doležel zcela ignoruje současné zásadní publikace. *Dějiny nové moderny* sice figurují v závěrečné bibliografii, ale využívá je pouze v jediném odstavci na straně 29, kde sleduje užívání pojmu „téma“ v současné odborné literatuře. Významné práce Daniela Vojtěcha či Petra Mála o českém modernismu zůstávají Doleželovi skryty. Stejně jako

7 Doležel, L., *Heterocosmica II*, s. 7.

ve zbytku práce, i v této úvodní kapitole platí, že nejsilnější je Doležel tam, kde se opírá o výsledky své analýzy, ne o práci se sekundární literaturou. Jmenuje-li u jednotlivých literárních směrů, čím přispěly k obohacení narativní struktury české prózy, jde o informace mnohem přínosnější než pokusy o sumarizaci několika postarších literárněhistorických prací.

Obrátíme-li konečně pozornost k analýzám samotným, povšimneme si především jedné věci: Lubomír Doležel je nesmírně pečlivý čtenář. Jeho analýzy jsou vše, jen ne nepromyšlené, nedbalé či povrchní, co do interpretační stránky s nimi nelze nesouhlasit. Zároveň vychází natolik vstřícně čtenářům své práce, že nijak nepředpokládá znalost analyzovaného textu, všechny aspekty, jichž si všímá a na něž klade důraz, ilustruje množstvím rozsáhlých citací. Délka kapitol je tak sice poněkud nastavována, na druhou stranu vše slouží čtenářskému komfortu.

Zásadní otázka, vyplývající z Doleželem deklarovaného cíle práce, zní: nakolik podrobné analýzy vybraných prozaických textů vedou k lepšímu pochopení české protomoderní prózy? Odpověď nemůže být jednoznačná. Vezměme jako reprezentativní například kapitolu o Šrámkovi, v níž je na patnácti stranách řeč o románu *Křižovatky* a tři strany jsou věnovány románu *Tělo*. Badatel pečlivě zkoumá prostředky konstrukce vnitřního monologu v *Křižovatkách*, sleduje formální výstavbu promluv postav i promluv vypravěče, vyhledává v textu příklady užití polopřímých vět jako projevů subjektivizace vyprávění, hledá rysy impresionismu v znejistění slovního významu (tím je oslabena autentifikační síla vyprávění), zamýšlí se nad místem Šrámkovy prózy v kontextu vývoje českého psychologického románu, upozorňuje na rozrušování lineární struktury fabule a také na pozoruhodné změny vypravěčského způsobu v závěrečné části románu. Všechny tyto prvky narušují klasický typ narativu a naznačují rozvoj narativu moderního. Obdobně cenné analýzy Doležel nabízí i u románů *Pohádka máje* a *Santa Lucia* Viléma Mrštíka, u *Ivova románu* Antonína Sovy či u *Milenek* Růženy Svobodové. Pasáže o *Ivově románu* jsou vůbec zajímavé svou strukturou. Doležel postupuje po konkrétních dílčích okruzích: nejprve věnuje prostor výstavbě textu (zjišťuje „zrušení stylistického protikladu mezi plánem vypravěče a plánem postav“ [s. 108], zásadní rozšíření polopřímé

řeči), poté psychologii postav (ve srovnání s Olbrachtem ji nenachází moderně dynamickou), exteriérům, pojetí přírody, společenskému a ideovému plánu (konstatuje zde nečekanou přítomnost ideového plánu, kterou dává do souvislosti s prózami Milana Kundery). Po dočtení příslušných pasáží je zcela jasné, v čem spočívá (proto)modernost příslušného Sovova textu.

Ne u všech děl probíhá analýza tímto způsobem; typickou je v tomto ohledu kupříkladu kapitola o Karáskově tvorbě. Šest stran je věnováno próze *Gotická duše*, šest stran *Románu Manfreda Macmillena* a sedm stran románu *Scarabeus*. Analýza *Gotické duše* je postavena na charakteristice hlavního hrdiny (autor dospívá k zjištění, že jde o typického dekadenta), analýza *Románu Manfreda Macmillena* má za výsledek pouhé (šestistránkové!) převyprávění děje, pasáž o *Scarabeovi* se zaměřuje na homoerotické prvky v Karáskově díle, až na posledních dvou stranách je v rychlosti uvedeno několik ukázek polopřímé řeči. Tím kapitola končí. O následné kapitole sovoské jsme již pochvalně mluvili ve spojitosti s *Ivovým románem* – pasáž o něm sice zabírá celých třináct stran z dvacetistránkové kapitoly, jenže oněch prvních sedm stran není naplněno ničím jiným než krátkým shrnutím děje jednotlivých povídek Sovovy sbírky *O milkování, lásce a zradě*.⁸⁾ Stejným neduhem trpí i další kapitoly, v nichž Doležel čte povídkové soubory. Tyto pasáže tak spíše připomínají zápisky do Doleželova čtenářského deníku než analýzy, které něčím přispívají k poznání začlenění konkrétního díla do oblasti protomoderní prózy. Aby nám bylo rozuměno dobře: kvalita těchto „čtenářských zápisků“ je na nebyvalé úrovni, mnohdy může suplovat samotné čtení díla, není však nijak jasné, proč si autor pro svou analýzu zvolil právě tato díla a nikoliv jiná. Z názvu Doleželovy knihy můžeme usuzovat, že kritériem selekce měla být jejich protomodernost; avšak jak se o tom máme přesvědčit, když protomoderní rysy některých titulů nejsou vůbec diskutovány?

8 Citujeme v plném znění pasáž o povídce *Rajka erotická*: „Povídka *Rajka erotická* se zaměřuje na období po rozluce, na dlouhé tesknění opuštěného muže; v pozadí zůstává žena, „erotická rajka, žena s chorobnou vášní“, která ho opustila, aby si užila vytoužené volné lásky. Muž, univerzitní profesor, se pozvolna zotavuje, hlavní útěchu mu poskytuje příroda a jeho patricijská zahrada. Nakonec se ze svých smutků uzdraví.“ (S. 104)

Určité pasáže si zasluhují větší množství pozornosti. Podstatnou část své analýzy děl Růženy Svobodové věnuje Doležel problému literární secese. Již v pasážích o secesi v úvodním přehledu protomoderních stylů badatel argumentuje v neprospěch užívání názvu tohoto směru pro potřeby literární vědy, odvolává se přitom na známou Mukařovského stať „Mezi poezií a výtvarnictvím“ z roku 1941. Jakkoliv ve skepticismu s nakládáním s pojmem secese v literatuře můžeme s Doleželem souhlasit, nelze souhlasit s takto omezeným výběrem sekundární literatury, k níž odkazuje. O literární secesi toho bylo v českém prostředí od roku 1941 (!) napsáno vícero: proč Doležel nebere v potaz stati, které se snaží o rehabilitování tohoto pojmu, proč neargumentuje proti nim?⁹ Mohlo by se říci, že Doleželvým úkolem není nastínit ve vši úplnosti debatu okolo určitého pojmu. Avšak téma secese se jako zásadní vrací při rozboru próz *Zamotaná vlákna*, *Marné lásky* a *Milenky*. Autor si zde bere za základ dílo Petra Wittliche o české secesi a snaží se najít paralely mezi secesí výtvarnou a literární, táže se na secesnost hlavní postavy, příběhu, přírody. Jde o velmi zajímavé pasáže, jimž však chybí to základní: zřetelná metoda. Chce-li Doležel analyzovat secesnost, očekávali bychom, že bude definovat secesní markery (ať už je za secesní považuje či nikoliv); namísto toho spojuje secesnost pouze s dekorativností. Není tak vůbec jasné, čím je právě secesní dekorativnost výjimečná, čím se liší od dekorativnosti parnasistní, případně impresionistické; není jasné, jaké argumenty vedou Doležela k tvrzení, že „tyto popisy ve mně budí dojem [!] portrétu secesního“ (s. 136)? Nenacházíme je, ledaže bychom rezignovali na argumentační strukturu a místo ní bychom postavili autoritu badatele.

Inovativním prvkem, o nějž se posuzovaná kniha pokouší, je nahrazení pojmu novoklasicismus pojmem konstruktivismus. Za novoklasicistní, v návaznosti na známé studie Evy Štědroňové, označuje ty prózy, pro něž je typická „tvarová kázeň, formová ekonomie, zjednodušení vypravěčské techniky, [...] věcný a přehledný styl vyprávění a úsporné, jednodu-

9 Zmíňme třeba Kudrnáčovu stať „Úvod do české secesní literatury“. Jiné Kudrnáčovy články přitom Doležel ve své bibliografii má zařazeny.

ché jazykové prostředky“ (s. 27), uvádí, že za novoklasicistní považuje Štědroňová „bratry Čapky a Františka Langeru, zmiňuje však také malíře a teoretiky Bohumila Kubištu, Emila Fillu a další“ (ibid.). Doleželovi se však termín nezdá příliš vhodný, protože „je příliš zatížený a nepřístusný. S ohledem na výsledky rozboru děl vybraných prozaiků chci navrhnout nový termín, lépe vystihující povahu směru, tj. radikální prosazování tvořivosti literatury – konstruktivismus. Jeho představitelé podnikli a pěstovali experimentální tvorbu zejména v oblasti fikčního narativu“ (ibid.). Znovu se s pojmem „(narativní) konstruktivismus“ setkáme v kapitole o rané tvorbě bratrů Čapků: „Ukázňenost klasicismu, která je často vykládána jako návrat k tradici, je v rozporu s experimentálním tvořením, které je výsledkem ‚neposedné fantazie‘ bratrů Čapků“ (s. 148). Stejně tak je za „důležitý přínos narativnímu konstruktivismu“ (s. 173) označena raná tvorba Františka Langeru zejména pro „stupňující se radikalizaci narativní techniky“ (s. 170): konkrétně to znamená, že Langer ve *Zlaté Venuši* a ve *Snílcích a vrahách* využívá například kolektivní vyprávění, zavádí do beletristického textu poznámku pod čarou, opravuje svá tvrzení v konstrukci fikčního světa atd. Zdá se tedy, že podstatou narativního konstruktivismu je realizace nezvyklé narativní techniky nejčastěji na malém prostoru, do popředí nevstupuje příběh (fabule), ale syžet. Takto obecné vymezení literárního směru přirozeně vzbuzuje řadu otázek: je tento (narativní) konstruktivismus směrem ryze českým, nebo světovým? Vyčerpává se jeho vliv koncem desátých let dvacátého století? Je možno jej vztáhnout na jakoukoliv experimentální literaturu (a pokud ne, jaké jsou jeho specifické dílčí charakteristiky)? Tyto otázky si Doležel vůbec neklade. Navíc, budeme-li číst studii Evy Štědroňové skutečně pozorně, objevíme v ní tuto pasáž: „[v díle *Snílci a vrahy*] se setkáváme s jednoznačnými projevy poetiky novoklasicismu, akcentující problematiku tvořivosti uměleckého díla (právě takto byly příslušníky předválečné moderny novoklasicistické podněty přijímány, kdežto k aspektům ideovým se od počátku vyjadřovali rezervovaně, polemicky a posléze i záporně).“⁽¹⁰⁾ Doleželovo „objevení“ konstruktivismu tedy není

10 Štědroňová, E., „Novoklasicismus“, in Janáčková, J. (ed.) et. al., *Česká literatura na přelomu*

ničím novým; jak ukazuje Štědroňová, v dobových diskuzích byly experimenty s formou díla projevem novoklasicismu. Co je zásadní: problematiku novoklasicismu vůbec nelze vyčerpat prózami bratří Čapků a Františka Langera. Sama Štědroňová (jejíž studii bere Doležel jako základní!) poukazuje na novoklasicistní rysy u Viktora Dyka, Boženy Benešové, Růženy Svobodové či F. X. Šaldy; nahrazení pojmu novoklasicismus konstruktivismem by v těchto případech nebylo možné: to jsou však případy, které Doležel nebere v potaz, i proto se jeho návrh jeví jako velmi pohodlný a neproblematický. Již nemusí být nijak zdůrazňováno, že termín „novoklasicismus“, na rozdíl od „narativního konstruktivismu“, byl též součástí dobové řeči nebo že termín „konstruktivismus“ je významově zatížený myšlením poválečné avantgardy.⁽¹¹⁾

Problematičnost pasáží o secesi či o novoklasicismu souvisí s již uvedeným neduhem, totiž se způsobem nakládání s relevantní sekundární literaturou. Z jiných Doleželových diskutabilních či nepřesných tvrzení vybíráme tato: „Četné obrazy a panoramata Prahy jsou mistrovské kusy Mrštíkovy impresionismu. F. V. Krejčí je kdesi [!] přirovnal k pražským obrazům Schikanedrovým“ (s. 50). „Antonín Sova, druhý nejvýznamnější básník české protomoderny, se na rozdíl od básníka prvního, Otokara Březiny, předčasně neodmlčel [...]“ (s. 101) – čím je dáno pořadí dvou básníků (odkazu na sekundární literaturu se nedočkáme)? Sovův soubor povídek *O mlkování, lásce a zradě* Doležel označuje za „Sovovy rané prózy“ (s. 107), přestože vyšly až v letech 1908 a 1909 (a nešlo o přepracování povídek starších jako například soubor *Povídky a menší črty* z roku 1903). V souvislosti s *Ivovým románem* se dočteme, že Sova dokázal skvěle a jako jeden z prvních postihnout složitost duševních stavů, „myslím však, že chronologicky mu v tom ohledu konkuruje Fráňa Šrámek“ (s. 108). *Ivův román* vychází roku 1901, Šrámkův *Stříbrný vítr* 1910, Doleželem tolik vyzdvihované *Křižovatky* až 1913 – kde se tedy nachází ona chronologická konkurence? Ve Šrámkových *Křižovatkách*

století (Jinočany: H&H 2001), s. 250.

11 Konstruktivismus není jediný Doleželem „založený“ směr. *Podivné přátelství herce Jesenia* je podle něj dílem neo-realistním (s. 180).

nachází Doležel „počátky psychoanalýzy v české fikci“ (s. 65), aby vzápětí dodal, že jde o odlišnou psychoanalýzu od „psychoanalýzy Freudovy“ (s. 66) – chce snad autor přepisovat učebnice dějin psychologie?

Doleželův způsob psaní je místy výrazně esejistický, mnohdy až na samotné hranici únosnosti v odborném stylu. Když se v úvodu Doležel snaží vystihnout charakteristické rysy modernismu, seznamuje nás s procesem svého bádání: „Seznámení se širší společenskou situací v době této krize napomáhá jistě k identifikaci a interpretaci některých rysů literární proměny. Proto jsem se rozhlédl po takových širších výzkumech, jako je kniha Tomáše Vlčka *Praha 1900* nebo Bernarda Michela *Praha město evropské avantgardy*“ (s. 13). Obdobný pohled do zákulisí autorovy práce najdeme i v kapitole o Karáskovi: „I když se v této knize nevěnuji genetickému studiu, nemohu opomenout pro jejich důkladnost a přesnost rozboru dvě studie Karla Kolaříka [...]. Zejména druhá z nich je pro mne poučná, Kolařík v ní podrobuje rozboru ranou prózu Karáskovu, překvapivě bohatou“ (s. 83). Neznáme odpověď na otázku, proč má být čtenář obeznámen s tím, co Doležela překvapilo a co ne, proč Doležel vypráví, do jakých knih se podíval (nebylo by dostačující uvést bibliografický odkaz?). Proč je nám sdělováno, že „Karla Čapka považuji za tvůrce hybridního světa v české narativní fikci, ale pozoruhodnou náhodou [!] jsem objevil, že ve stejné době vytváří hybridní svět Franz Kafka ve své *Proměně* [...] i v jiných (nedokončených) textech z desátých let [...]“ (s. 159). V čem měla spočívat ona „pozoruhodná náhoda“; snad ne v tom, že si Doležel přečetl Kafkovy texty? Nestačilo by napsat, že badatel nachází paralely mezi Langerem a Huysmansem, opravdu je třeba psát: „vzpomněl jsem si na Des Esseintes, prototyp dekadentního hrdiny Huysmansova z románu *Naruby* [...]“ (s. 166)? Již za hranicí odborného stylu se na nachází tvrzení, že „dnes se jeho [Mrštíkovy] obrazy bohaté, živé přírody, plné rostlin a ptactva, ale i ticha mohou číst v hodinách ekologie jako obrazy minulého světa, který je navždy zničen stupidní civilizací“ (s. 46).

Nelze se nevyjádřit k chybám technického rázu, především v poznámkách pod čarou a v bibliografii; jejich množství je alarmující. Lze předpokládat, že vina zde neleží na autorovi textu, nýbrž na redakci nakladatelství Karolinum.

Na některé studie, o kterých je řeč, není odkázáno (viz např. s. 11, 19, 32 aj.). Ještě častější jsou případy, kdy studie, na které je odkazováno, absentují v bibliografii. Bez nároku na úplnost chybí bibliografické údaje u odkazů Wiendl 2013 (s. 14), Fryčer 2009 (s. 19), Štědroňová 1991 (s. 27), Palmer 2004 (s. 79), Lishaugen 2008 (s. 89), Doležel 2000 (s. 115), Wittlich 1986 (s. 130). U odkazu Doležel 2008 jsou v bibliografii uvedeny dvě knihy bez odlišení písmeny *a* a *b*, není proto jasné, na kterou z nich je zrovna odkazováno. Na straně 58 je prohozeno pořadí poznámek pod čarou 1 a 2. Na straně 72 je odkazováno na poznámku pod čarou 40, která neexistuje. Pojmoslovná poznámka na straně 146 je (až na pár vět v posledním odstavci) textově zcela shodná, jen zkrácená varianta pojmoslovné poznámky na straně 79.

Obraz protomoderní české prózy, který Doležel ve své knize podal, není v ničem objevený: opětovné konstatování impresionistických rysů u Viléma Mrštíka, nalézání známek dekadence u Jiřího Karáska ze Lvovic či připomenutí zásadnosti Olbrachtova *Žaláře nejtemnějšího* pro vývoj českého psychologického románu poučeného čtenáře nepřekvapí. Detailní analýzy prvků moderního vyprávění v jednotlivých dílech jistě svou užitečnost mají, mnohem více by jim však slušela podoba nerozsáhlé syntetické studie. Kritéria modernosti nejsou v díle přesně vymezena: třebaže by se dalo očekávat, že hlavní Doleželův zájem bude spočívat v hledání formálních prvků moderního narativního textu, mnohdy se spokojí jen se zdoluhavým výkladem děje díla. Zcela nejasný zůstává výběr autorů: stěžejní prozaiky své doby Doležel zcela jistě pokryl, avšak vysvětlení, že Šlejhar a Dyk „jsou zajisté kandidáty na začlenění do protomoderní české prózy a jejich absence je omluvitelná jen tím, že se nesnadno zařazují do zde uvažovaných protomoderních stylů“ (s. 9) v žádném případě neobstojí: při posuzování rysů modernosti musí stát na prvním místě text, stylové zařazení je až podružné, jak ostatně Doležel sám připomíná (s. 18). Zarazí především absence Richarda Weinera, jehož rané prózy do autorem definovaného období protomoderny spadají, ze zásadních textů je opomenuto rovněž Čapkovo *Lelio*. Knize výrazně chybí jakýkoliv závěr.⁽¹²⁾ Zůstává tak monografie čtivá,

12 Podle redakční poznámky (s. 192) celý text Doležel dodal nakladatelství ještě před svou smrtí,

přístupná i nepoučenému čtenáři, v mnoha ohledech nepřesná, v literárněhistorických pasážích nedomyšlená, v interpretacích spolehlivá, leč ve svých závěrech poněkud zbytečná.