

Nezkrigované pracovní kapitoly z knihy

I. Pospíšil: Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty). Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnavě, Filozofická fakulta, Trnava 2010. ISBN 978-80-8105-191-3. 275 s.

Genologie a literární žánry

a) „Rod“ a „žánr“, jejich vznik a smysl

S pojmy literární rod a žánr se setkáváme zcela běžně. Říkáme, že jsme četli román, povídku nebo bajku, Iliadu označujeme jako starořecký epos, Čekání na Godota je pro nás absurdní drama, libujeme si v starých báchách, tedy mýtech, dětem někdy ještě i dnes čteme pohádky a učíme je říkadla a hádanky. Ale nejde jen o literaturu: v tanečním umění od sebe odlišujeme valčík a tango, v malířství krajinomalbu a zátiší, v hudbě sonátu a symfonii. Druhy (rody, žánry) platí tedy s určitou specifikací pro celou oblast umění. Zůstaňme však zatím u literatury, kde je práce s žánry nejvíce vžita.

Počátky zájmu o žánry tkví v díle starořeckého filozofa Aristotela Poetika (4. stol. př. n. l.). České slovo "rod" odpovídá Aristotelovým pojmům *lyrika*, *epika* a *drama*. Aristotelova Poetika byla určitým návodem k tvorbě, ale především zárodkem literární kritiky (hodnotila některá dobová díla), literární historie (vytvářela skupiny blízkých, na sebe navazujících literárních děl) a literární teorie (šlo o stanovení obecných rysů, jimiž se jednotlivá díla od sebe odlišují a naopak znaků, které je sblížují). Právě v literárněteoretické oblasti byl také počátek myšlení o literárních druzích. U pramenů žánrového označování literárních děl bylo běžné pozorování v realitě: také předměty, lidé a zvířata se na základě podobnosti seskupují v určité skupiny, *typy*. Pojmenování bylo tedy nástrojem poznání a současně významným komunikačním prostředkem: pod pojmem *lyrika*, *epika* nebo *drama* si každý účastník komunikace ihned představil určité *typové znaky*.

Aristotelovi pokračovatelé, jako byli **Quintus Horatius Flaccus**, známý básník, ale také autor básnického listu *Ad Pisones* (1. stol. př. n. l., známější pod názvem *Ars poetica* nebo *De arte poetica*), **Galfridus de Vinsauf** (vlastně Geoffroi de Vinsauf), autor poetiky *Poetria nova*, poč. 13. stol.) nebo **J. C. Scaliger**, opakovali a jen mírně rozvíjeli Aristotelovy názory na literární rody. Nicméně již středověká, později však zejména renesanční literatura zásadně proměnila obraz literárních druhů: lyrika, epika a drama již nestačily, vznikala nová pojmenování, jako např. rytířský epos, šířily se žánry tzv. náboženské nebo církevní literatury, legendy čili životy svatých (hagiografie), kázání, básnické a povídkové cykly spojené rámcovou událostí (u Boccaccia v Dekameronu je to morová epidemie, nebo u G. Chaucera v Canterburyjských povídkách pouť do Canterbury k ostatkům sv. Tomáše Becketta). Nicméně Aristotelovo rámcové dělení se uchovalo. Vznikla však potřeba jeho detailizace: lyrika, epika a drama jako vrcholné pojmy byly nadřazeny konkrétním útvarům, jako byly satira, idyla, epos, veršovaná povídka apod. Utvořila se tak struktura, kterou známe dodnes a kterou vlastně dodržuje i v pořadí druhá a první moderní česká Poetika **Josefa Hrabáka**. Epika, lyrika a drama se dnes chápou spíše jako filozofické principy literárního útvaru: tradičně jim však stále říkáme *rody* (lat. genus = rod). Útvary, které jsou jim podřazeny a jsou podle tradice jejich součástí, se nazývají *druhy* nebo *žánry* (lat. genus, franc. genre [žánr] = rod, druh). U složitějších a rozmanitějších slovesných útvarů mluvíme také někdy o *žánrových typech* (třeba psychologický román).

Klasicismus přinesl nové dělení podle organizace textu (lat. textus = tkaný, sestavený, spojený) na *poezii* a *prózu*. Toto dělení šlo takřka napříč přizpůsobené a inovované aristotelovské klasifikace: próza může být nejen epikou, ale také lyrikou, naopak poezie může být i epická: jediné drama zůstalo oběma klasifikacím společné, neboť si uchovalo i specifickou textovou organizaci (jména jednajících osob a scénické pokyny). V klasicismu se také prosadilo tzv. **normativní pojetí žánrů** jako neměnných vzorů. Když **Nicolas Boileau** psal svou veršovanou poetiku *L'Art poétique* (Umění básnické, 1674), líčil literární žánry jako útvary, jejichž konstrukce se řídí určitými pravidly. Při jejich zachování lze vytvořit relativně dokonalé umělecké dílo.

Období romantismu přineslo v literárních žánrech skutečnou revoluci: vznikaly nové útvary, například byronská povídka (lyrickoepická báseň, v Rusku se jí říkalo a říká "poéma"), ale také se přehodnocovaly staré žánry. Například *óda* byla v klasicismu žánrem oslavujícím velké muže, vojevůdce a panovníky; v romantismu se její téma zásadně proměnilo: oslavovala například přírodní jevy, lásku apod. Již od 18. století dosáhl v žánrovém systému jednoznačné převahy *román*. V průběhu literárního vývoje se pojem „literární žánr“ ustálil: chápeme jej nyní jako soubor vlastností, které platí pro určitou skupinu literárních děl. Z tohoto hlediska se tedy každé literární dílo jeví jako produkt geneze, který má svůj genotyp (vlastnosti typické pro celý soubor děl) a fenotyp (individuální vlastnosti jednotlivých děl). Zatímco klasicistická poetika (N. Boileau) chápala žánry jako neměnné kategorie, zhruba od druhé poloviny 19. století se v souvislosti s prosazováním evoluční teorie v biologii literární žánry chápou jako produkt vývoje. V tomto smyslu se připodobňují živým organismům, které se rodí, rostou, dospívají, dosahují vrcholu, upadají a umírají. Takto je chápal francouzský literární historik **Ferdinand Brunetière** v sérii přednášek, které pronesl v école normale supérieure a vydal roku 1890. I když tato východiska byla z pozic strukturalismu zásadně odmítnuta například Reném Wellkem (v knize *Concepts of Criticism*, 1963), jejich vliv se tím oslabil jen málo. I když nelze najít přímé a bezprostřední analogie literárního žánru a biologického druhu, přesto nelze tuto myšlenku zcela odmítnout, neboť žánr je výtvořem živé, inteligentní bytosti a vývoj žánrů také ukazuje na jejich "vitalitu": bajka "žije" již několik tisíciletí, epos se však rozložil a ztratil své původní scelující poslání již v římské literatuře, jiné žánry existují jen v určité národní literatuře (Arbesovo "*romaneto*") nebo jsou omezeny dobou a prostředím (české obrozenecké *deklamovánky* nebo ruská *častuška*), některé žijí alespoň svými prvky v jiných žánrech (satira - původně báseň, balada, elegie, idyla, pikareskní román aj.).

Žánr je pojmenování, které odpovídá struktuře díla - tedy jeho genotypu a fenotypu - současně to však je „nálepka“

(angl. „label“), jejíž záměna může ve vnímání vyvolat žádoucí napětí a někdy i komický efekt (známé Nerudovy záměny romance za baladu a naopak).

V tradičních poetikách je nejpodstatnější žánrová systematika a terminologie, tedy pojmenování literárních žánrů. V tom se dosud většina autorů přidrží jen lehce inovovaného členění Aristotelova. Třem literárním rodům (lyrice, epice a dramatu) jsou podřízeny konkrétní literární žánry.

Žánrová systematika a terminologie

Lyrika

Podle některých autorů (Josef Hrabák: Poetika, 1973, 1977) je lyrika nesyžetový (tj. nepříběhový) literární rod vyjadřující vztah ke světu, pocity a ideje, mezi nimiž nedomínuje kauzální (příčinný) vztah. Běžnou výrazovou formou lyriky je verš; lyrické prvky však obsahuje i epika (vzniká tak například přelomový útvar lyrickoepické básnické povídky, tzv. byronské povídky či poémy) a drama (například lyrické drama A. P. Čechova). Na druhé straně však nelze opomíjet, že i lyrika obsahuje vlastně "malé příběhy", které jsou však spíše produktem lidského uvažování a pocitování než líčení vnějších událostí. Tuto syžetovost (přítomnost příběhu) bychom mohli označit za *vnitřní* (interní). Pro *vnější* (externí, epickou) a *vnitřní* (interní, lyrickou) příběhovitost je společná existence určitého algoritmu, zřetěženého souboru prvků (jevů, událostí, prožitků, pocitů, idejí).

V antice byla typickým lyrickým žánrem **óda** (píseň, zpěv či chvalo zpěv), která oslavovala bohy, panovníky a vojevůdce. Někdy ústila až v **hymnus**, **dithyramb** nebo **paján** (z řec. io Paian - Sláva, Apollón), tedy nadsazenou, "přehnanou" oslavu (slovo "paján" má dnes již vysloveně pejorativní charakter).

Naopak **elegie** („elégú“ = třtinová flétna; řec. elegické distichon = dvojverší) se z původního politického žánru stala žánrem intimním, který líčí žal a nenahraditelnou ztrátu, později také nelitostné plynutí času a nenávratnost lidí a událostí. Takto vyznívají smutné úvahy římského básníka **Publia Ovidia Nasona**, který byl r. 8 n. l. poslán z Říma do vyhnanství do Tomidy u Černého moře (dnešní Constanța v Rumunsku): jde o *Žalozpěvy* (Tristia; vlastně Smutky) a *Listy z Pontu* (Epistulae ex Ponto; vlastně Listy od Černého moře). Stejně tak mohou být vnímány žalozpěvy anglického preromantika **Edwarda Younga** (*Nárek aneb Noční rozjímání o životě, smrti a nesmrtelnosti*, 1741-1745) nebo **Thomase Graye** (*Elegie napsaná na vesnickém hřbitově*, čes. obrozenský překlad Jungmannův: Elegie na hrobkách veských).

Elegii je blízký **žalm** (řec. psalmos), žalostný a kající zpěv, který hojně najdeme ve Starém zákoně jako projev starohebrejské lyriky. Zvláštním případem jsou **jeremiády** (podle starozákonního proroka Jeremiáše) a **lamentace** (nářky). Jde původně o folklórní útvary (viz např. východoslovanské „plače“, například „plač“ Jaroslavny ve Slovu o pluku Igorově).

Přelomem ve vývoji lyrických žánrů je tzv. trubadúrská (v jižní Francii, Provincii) a truvérská (v severní Francii) poezie, líčící ve formě milostné písně dvorný (kurtoazní) vztah rytíře a vdané ženy a využívající poprvé ve světové poezii rýmu jako zvukové shody hlásek (slabik) na konci (vnější rým) nebo uprostřed veršů (vnitřní rým). Nejznámějším žánrem trubadúrské lyriky jsou tzv. **svítáníčka** (alba) popisující ranní loučení milenců. V Německu byli nositeli kurtoazní tradice vyznávající „službu dámě“ (Damendienst) minnesängeréi.

V průběhu středověku se lyrika obohatila o **žakovskou lyriku** (satirickou, obhrouble erotickou), jejímiž nositeli byli potulní, žebraví studenti (vaganti). Renesance a později rokoko a klasicismus rozvinuly tzv. **galantní** (milostné vztahy v pastýřském prostředí) a **anakreontskou lyriku** (podle řeckého básníka Anakreonta, 6. stol. př. n. l.), opěvující životní radovánky (jídlo, pití, milování).

Jistou protívahou žalozpěvu (elegie) je **idyla** (řec. eidyllion = obrázek) dotýkající se galantní poezie bukolické (pastýřské). Zatímco idyly řeckého básníka **Theokrita** (3. stol. př. n. l.) líčí „zlatý věk“ pastýřů a pastýřek a jejich hry v lůně přírody, **Vergiliovy Bukoliky** (42-39 př. n. l.) již pod „pastýřským“ povrchem tají politické narážky. Idyla - stejně jako elegie - se objevuje jen v určitých obdobích literárního vývoje: původně sice líčí idylický (nekonfliktní) život, později je však využívána zejména ke kritice moderní civilizace devastující původní přírodní a lidské hodnoty (například u anglického viktoriánského básníka **Alfreda Tennysona**, který hledá inspiraci v artušovských legendách, nebo u našeho **Svatopluka Čecha**, který nad městskou civilizací staví patriarchální vesnickou pospolitost).

K lyrickým žánrům patří i **politický popěvek**, **Brechtův song**, jakýkoli **písňový text** a **ohlasy** (odezva lidové písně). Na pomezí lyriky a epiky stojí **balada**, jejíž lidová podoba je založena na líčení pochmurných událostí (např. nenávisť mezi sourozenci, žárlivost, vražda, boj o moc). Její kořeny tkví ve skandinávské a anglo-skotské ústní (orální) tradici; moderní podobou je tzv. **sociální balada** (**Jan Neruda**, **Jiří Wolker**).

K drobným lyrickým útvarům patří **epigram**, původně nápis na budově nebo náhrobku, který vysvětloval jejich význam, později stručný postřeh (např. u F. L. Čelakovského), často satirického zaměření (v Polsku se jim říká „fraszka“). Výstižnost, vtípnost, věcnost spojuje epigram s **gnómou** (řec. gnómé = výrok, názor). Ve folklóru má „nápisový“ epigram obdobu v **průpovědi** a **příslově** („Všude dobře, doma nejlépe“), v moderní literatuře v **aforismu**, krátké větě s překvapivým vyvrcholením (pointou).

Samostatnou skupinou žánrů na pomezí lyriky, epiky a dramatu jsou **básnické poslání** (básnický list), které založilo tradici epistolární (dopisové) literatury, **dialog** (například filozofický dialog pěstovaný ve starém Řecku Sókratovou školou) a **řečnické (rétorické) žánry**, jako **panegyrika** (oslavný řečnický projev) a **filipika** (kritický, útočný proslov).

Epika

Epika (výpravná, narativní literatura) je syžetovým útvarem, který je souborem kauzálně (příčinně) spojených prvků.

Líčí spíše "vnější" události (s dějem, příběh jako záznam události).

Z kvantitativního hlediska se dělí na **velkou, střední a malou (drobnou)**.

Velká epika je v nejstarších dochovaných záznamech reprezentována **hrdinským eposem** (řec. epos = vyprávění). Hlavními postavami jsou významní lidé (hrdinové, heroové), do jejichž životů zasahují mytologické bytosti. V tomto smyslu je epos fragmentem (pozůstatkem) **mýtů**, tj. grafických nebo orálních (ústních) souborů poznatků a instrukcí, které se týkají vzniku vesmíru, země a člověka (kosmogonické mýty), života a fungování vesmíru (kosmologické mýty) a praktického života, chování a jednání lidí (etologické mýty). Původní epos byl zpíván; eposy připisované slepému pěvci Homérovi (8. stol. př. n. l.) vznikly spojením několika kratších útvarů (**Ílias, Odysseia**). Zatímco ve starém Řecku epos, byť podával zprávy o krátkém časovém výseku (několika desítek dní), odrážel bytí tehdejších lidí v celku, v totalitě (úplnosti celistvosti), pozdější eposy již tuto schopnost mít nemohly, protože ztrácely kontakt se svými mytickými kořeny. Po **Homérovi** funguje epos spíše jako literární, umělá forma atraktivního vyprávění (**Publius Vergilius Marro: Aeneis**, 1. stol. př. n. l.). Již v Řecku byl epos parodován (Batrachomyomachie, tj. Žabomyší válka).

Evropský středověký epos vzniká také z orální (ústní) epiky u Germánů, Románů a Slovanů (jižních a východních). Nejznámějším germánským eposem je anglosaský **Beowulf** (poč. 8. stol.), jehož rukopis je uložen v Britském muzeu v Londýně, dlouhá báseň odehrávající se na území dnešního Švédska a složená tzv. aliteracním veršem (veršem, jehož zvukový půdorys je založen na opakování stejných nebo podobných hláskových skupin na počátcích slov). Ve starofrancouzské literatuře byl vytvořen cyklus hrdinských písní známý pod společným názvem **chansons de geste** (píseň o hrdinských činech) koncentrovaný kolem postavy Karla Velikého (Charlemagne). **Píseň o Rolandovi** (Chanson de Roland) je asi z 10. století. Hrdinská epika středověká byla přednášena podobně jako ve starém Řecku, pravděpodobně se zpěvnou intonací za doprovodu strunného hudebního nástroje. Ústní charakter má nesmírně produktivní bylinný verše, jímž jsou psány východoslovanské **byliny**, tj. popisy minulých dějů (o tom, co bylo) vyskytující se v zásadě ve dvou cyklech (starším kyjevském a mladším novgorodském) s ústřední postavou Ilji Muromce a bohatýrů soustředěných při dvoře kyjevského knížete Vladimíra. Germánské kmeny na evropském kontinentě vytvořily **Píseň o Nibelunzích** (poč. 13. stol.), Islandané jsou tvůrci tzv. **Eddy starší a Eddy mladší** (9.-12. stol., zapsáno ve 13. stol.). Kromě této evropské nebo spíše středomořské tradice zde také jsou epické příběhy židovského Starého zákona (shromážděno kolem roku 1000 př. n. l.) a pozdějšího Nového zákona, ještě starší **epos o Gilgamešovi** zapsaný starými Sumery snad kolem roku 3000 př. n. l. a slavné indické eposy **Mahábhárata** (5. stol. př. n. l., má 90 000 veršů) a mladší **Rámájana** (2. stol. n.l.). Jelikož všechny eposy mají mytické předobrazy, nejsme s to ani zdaleka zjistit přesnou dataci jejich vzniku; zdá se však, že svými kořeny sahají k samým počátkům tohoto civilizačního okruhu a podávají zprávy i o konci předchozích civilizací, pravděpodobně mnohem starších, než jsme si dosud mysleli.

Hrdinský středověký epos se souběžně transformoval v tzv. **rytířský epos** (např. starofrancouzská **Alexandreis**, která se stala vzorem pro podobné skladby německé, české, polské, ruské a srbské. **Zvířecí epos** navazoval na nejstarší mytické modely, o nichž nemáme přesných zpráv; svým původem sahá hluboko do lidské minulosti a jeho fragmenty nacházíme ve **fantastických (kouzelných) pohádkách** reflektujících - podle některých - zvláštní lidskou a zvířecí realitu. Nejznámějším příkladem zvířecího eposu je jeho starofrancouzské zpracování **Román o Renardovi** (pův. vlastní jméno se stalo obecným označením lišky nebo lišáka; Roman de Renard).

Ani renesanční eposy nebyly schopny obnovit životnost tradici dlouhé epické básně (**T. Tasso: Osvobozený Jeruzalém; L. Ariosto: Zuřivý Roland**). Úspěšnější byl tzv. křesťanský (duchovní) epos, zejména **Božská komedie Danta Alighieriho** (poč. 14. stol.) a **Ztracený ráj Johna Miltona** (17. stol.). V romantismu se umělý epos již dlouho neudržel a přešel v individuální lyricko-epickou zpověď (konfesi) v **Byronově Childe-Haroldově pouti** (1812) nebo dokonce v pokus o veršovaný román (**A. Puškin: Evžen Oněgin**, 1825-1830). Epos jako kanonizovaný žánr velké epiky a jako dlouhou dobu uznávaný a neměnný vzor byl přirozeně parodován a travestován. Po starořecké Žabomyší válce tyto travestie (ital. travestire = převlékat se) pěstovali například **A. Pope, A. Tassoni, P. Scarron** (z jeho travestie Vergiliovy Aeneidy vycházel první ukrajinský básník **I. Kotljarevskij**), u nás **Š. Hněvkovský**.

Souběžně od starověku se spolu s vládnoucím eposem vyvíjel jakoby na okraji žánrového spektra **román**. Jeho název je ovšem mnohem pozdější a míří až k době raného středověku, kdy tak byla označována díla psaná v *sermo vulgaris* nebo *lingua romana* (nikoli lingua latina) čili lidové latině, jež se stala základem románských jazyků. Nejdříve šlo i o díla veršovaná (viz Román o Renardovi), později se slovem "román" označovalo výlučně dílo prozaické (Puškin jako autor *Evžena Oněgina* musel již dílo označit rozporným názvem "román ve verších"). Zatímco "román" se od 18. století stal synonymem pro dílo "ideální", líčící ideály hrdinství a lásky, díla faktografická líčící spíše drsnou realitu se nazývala "**historie**" nebo - pokud se zabývala časovou posloupností lidských a společenských dějů - se jim říkalo "**kroniky**" (řec. chronos = čas). Je nutno také brát v úvahu terminologické rozdíly v jednotlivých jazycích (franc. roman, něm. Roman, angl. novel kontrastující s pojmem romance = obvykle román s milostnou zápletkou nasycený dobrodružným dějem, rus. roman, pol. powieść). Román se od 18. století stal žánrem vládnoucím, dominantním, který si ostatní žánry podřizoval.

Názory na vznik a vývoj románu (podrobněji v samostatné části) nejsou zdaleka jednotné. Někteří (například Rus Vadim Kozinov) se domnívají, že je to žánr „buržoazní“, tedy že vzniká až v renesanci, kdy se do popředí dostává měšťanský stav, většina se však přiklání k tomu, že má svůj původ již v antice, v románech **Apuleia, Longa a Heliodora** a že musel v dalších obdobích jako by znovu vznikat a navazovat přetrženou vývojovou nit od antiky.

Nicméně renesance byla vskutku obdobím, kdy se tento žánr silně rozvinul a začal budovat své panství: šlo o tzv. **pikareskní román** (španělsky „pícaro“ = šibal, šejdiř, rošťák). První romány tohoto typu se objevují ve Španělsku

na přelomu 16. a 17. století jako výraz úpadku „říše, nad níž slunce nezapadá“), později ve Francii (Lesage), Flandrech, Německu a Rusku (spíše až na počátku 19. století).

Již v 18. století byl román parodován (což ukazuje na jeho popularitu v díle Angličana **L. Sterna**. Zároveň s romány rozvíjejícími extenzivní děj (dobrodružství, milostné příběhy) se objevují díla kultivující spíše lidskou psychologii, chování a jednání. V průběhu 19. století již existuje nepřehledné množství románových typů: **román rodinný** (domestic novel), „**černý**“ mající kořeny v angl. tzv. **Gothic Novel** („gotický“, strašidelný román), **psychologický** ústící do **románu tzv. kritického realismu**, v němž se lidské osudy spojují s vývojem společnosti (H. de Balzac).

Podle výstavby se romány dělí na **dramatický (balzakovský) román**, který má podobnou strukturu jako drama (prolog, rozvíjení děje, krize, katarze, epilog), **román publicistický a politický**, v němž je potlačena estetická funkce umění, **kronikový román (román-kronika)**. Později se romány rozlišují podle „konzumentů“ (**ženské, dívčí** apod.) a podle prostředí, které je zde líčeno (**zálesácké, sportovní**). Mluvíme pak o tzv. **typologii románu** (dělení románu podle jednotlivých typů). Nejnosnější typologie je založená na tvaru, struktuře, skladbě románu (dramatický, kronikový apod.); na druhé straně v běžné komunikaci jsou obvyklejší jiné typologie srozumitelnější masovému čtenáři (sportovní, dívčí, ženský román apod.). V poslední době se zvyrazňují typy románu s obnovenou funkcí mýtu: mluvíme pak o **mytologickém románu**. Jemu je blízký tzv. **román zasvěcení** (termín D. Hodrové) neboli **inciační román** vycházející z dávných zasvěcovacích mystérií, která uváděla mladé lidi do života (zejména sexuálního) a seznamovala adepta s tajnými naukami.

Román jako nejkomunikabilnější a nejpobulárnější žánr má také odrůdy tzv. **triviálního románu** (čtení pro paní a dívky, harlekýnky, rodokapsy), který je však s esteticky hodnotným románem úzce spojen a někdy v něj dokonce přechází: na druhé straně může např. psychologický román zdegenerovat v triviální, esteticky méně hodnotné dílo. Jako dominantní žánr světové literatury je román středem pozornosti literárních historiků a teoretiků: součástí teorie literatury je zvláštní disciplína - **teorie románu**, kterou ve 20. století pěstují mj. M. Bachtin, G. Lukács, P. Lubbock, E. M. Forster, u nás např. D. Hodrová.

Střední epika zahrnuje méně rozsáhlá epická díla, zejména **novelu** (ital. novella = novinka). Tvůrcem novely je italský renesanční literát **Giovanni Boccaccio**, autor cyklu novel *Dekameron* z let 1348-1353: jde o sto příběhů, které si vyprávějí mladí lidé, jimž se podařilo uprchnout z Florencie před epidemií moru. Hlavním tvarovým rysem novely je atraktivita, zajímavost, rychlý spád děje a překvapivé zakončení (pointa). Po Boccacciově vzoru pěstoval novelu také anglický prerenesanční básník Geoffrey Chaucer v *Canterburských povídkách* (14. stol.). Českým typem novel je tzv. **romaneto** (Nerudův termín pro tajuplné prózy **Jakuba Arbesa**).

Pro kratší epický útvar se v angličtině ustálil termín „**short story**“, kterého se používá i mezinárodně: povídka je obvykle stručnější než novela, vystupuje zde omezený počet postav, které se zpravidla nevyvíjejí, příběh je jednodušší, dílko staví spíše na detailech a popisech. K typům povídky patří **fejtonová povídka, arabeska** (kde převažuje popis a charakteristika). Mezi střední a velkou epikou není ovšem výrazná hranice: romány často vznikají cyklizací novel nebo povídek. K povídce patří také ruská vyprávěcí forma **skaz** (od rus. skazyvat' = vyprávět), rázovitě vyprávění v 1. osobě (ich-Erzählung), které charakterizuje postavu vypravěče (J. Hrabák používal pro „skaz“ či polskou „gawenda“ [gawęda]- pojmu „vyprávěnka“, K. Kardyni-Pelikánová mluví v jistých případech o „hospodské historce“, L. Štěpán navrhol pojem „naranda“).

Drobná epika vyrůstala z krátkých orálních (ústních) projevů. Nejmenší a stále produktivní útvar je **anekdota**, v jejímž názvu (řec. anekdotos = nevydaný) je již zašifrována její kritická, „ilegální“ podstata. Skládá se z drobného příběhu s překvapivou a vtípnou pointou. Také **bajka** nepřesahuje rozměry malé (drobné) epiky: za krátkým příběhem, kde obvykle místo lidí vystupují zvířata, následuje didaktické poučení (indické bajky, řecké bajky Aisópy, francouzské bajky, které psal Lafontaine, v 19. století ruské bajky Krylovovy). K drobné epice řadíme také **pohádku** (obvykle se dělí na fantastickou, kouzelnou, tedy skutečnou pohádku, kde vystupují nadpřirozené, mytické bytosti, a novelistickou pohádku, vlastně světskou povídku, kde se vztahy zauzlují spíše vtípem a nečekaným jednáním postav), **fabliaux** (vlastně malá fabula, tedy bajka), žertovná, mnohdy obscénní a erotická vyprávění, jejichž vlastní byla středověká a renesanční Francie. K drobné epice patří také některé **legandy** (životy svatých, hagiografie).

Drama

Drama je syžetový (příběhový) literární rod, který se - na rozdíl od epiky - předvádí (Může se však i číst jako text; zejména v období romantismu vznikalo drama určené ke čtení - **knižní drama**. Šlo o drobné, komorní, uzavřené, většinou kratší útvary - viz některá dramata Byronova nebo Lermontovova stojící již na pomezí tzv. **dramatické básně**). Tématem dramatu je obvykle konflikt nebo vyprávění minulých událostí: více či méně jde o syntézu lyrických a epických prvků.

Drama se dělí na **jednání** (akty; končí zatažením opony), **scény** (kdy se vymění všechny jednající osoby) a **výstupy** (na scénu přichází nebo scénu opouští jedna postava). Již Aristoteles v *Poetice* vystihl na materiálu starořeckého dramatu jeho stavbu: **prolog (úvod), rozvíjení děje, kolize, krize, peripetie, katarze, epilog**. Katarzi definoval jako očistění duše od nečistých hnutí, tedy jako prohlédnutí, nové uzření reality. Řešení krize je možné zásahem zvenčí (*deus ex machina*) nebo pro triviální divadlo příznačným „šťastným koncem“ (angl. happy end). Konstrukčním principem dramatu byla proklamována **jednota místa, času a děje**.

Drama chápeme jako text, resp. soubor jazykových prostředků, a to verše nebo prózy (verš byl častý zejména v renesanci a klasicismu, ale také v romantismu a novoromantismu, tj. v obdobích velkého tlaku poezie na prózu). Již v

antice se objevuje jako výrazný typ dramatu **tragédie** (tragos = kozel, oedíá = píseň), která se ve starém Řecku pěstovala jako součást tzv. dionýsií, tj. oslav boha vegetace, vína a plodnosti Dionýsa (v Římě se mu říkalo Bacchus). Původně šlo o kolektivní (chórické) zpěvy, později jednotliví herci předváděli část děje sami a svým vydělením z chóru dali vznik dialogu. Tragédie ve starém Řecku pěstovali **Aischylos** (první polovina 5. stol. př. n. l.), **Sofokles** (poč. 5. stol. př. n. l.) a **Euripides** (5. stol. př. n. l.). Hybatelem děje byla předurčenost (predestinace) lidských životů osudem, který určují bohové.

Komedie (doslova „píseň kómu“, tj. skupiny lidí, která při orgiastické hostině zpívala veselé nebo posměšné písně) je dramatickým žánrem, který exponuje humorné a komické funkce. Představitelem tzv. **staré komedie**, která byla nasyčena politickými motivy (hlavní postava většinou měnila stávající společenské uspořádání) byl **Aristofanes** (přelom 5. - 4. stol. př. n. l.). **Střední komedie** byla zaměřena spíše nepoliticky a **nová komedie** (Menandros, asi 4.-3. stol. př. n. l.) byla orientována na domácí krb a rodinu. V Římě kultivovali komedie **Plautus** a **Terentius**.

Ve středověku zachycovalo drama nejprve výjevy ze Starého a Nového zákona, oblíbené byly hry o Kristově umučení (pašije). Populární byla tzv. **mysteria** (scény ze Starého zákona) a **miráky** (hry o svatých s klíčovým motivem zázraku, lat. miraculum, franc. a angl. miracle). Za humanismu vznikaly **školské hry** předváděné většinou žáky (studenty), které zpracovávaly antické motivy, **interludia** (frašky vkládané mezi akty vážných her) a **intermedia**. V humanisticko-barokním období patřili k největším alžbětínští dramatici v Anglii, mezi nimi **William Shakespeare**, ve Španělsku **Lope de Vega** a **Calderón de la Barca**. Ze Španělska pochází také **hry pláště a dýky** s náměty dvorských intrik, sexuální promiskuity a úkladných vražd. **Shakespearevské drama** zrušilo jednotu místa, času a děje: hry mají své dějiště často ve vzdálených oblastech, odehrávají se i během několika let. Je psáno nerýmovaným pětistopým jambem (jambickým pentametrem - blankversem, franc. = bílý, prázdný, nerýmovaný verš).

V klasicismu se postupně obnovují antická pravidla v hrách **Molièrových, Racinových a Corneillových**, které se vracejí k lidské morálce a k lidským typům: hlavním konfliktem klasicistické tragédie je svár citu a povinnosti. V romantickém dramatu (**V. Hugo, A. de Vigny, A. Gribojedov**) se často proplétají komické a tragické prvky; někdy jsou pozorovatelné návraty k osudovosti starořecké tragédie (tzv. **Schicksalstragödie**). Populární bylo již zmíněné **čtené drama**. V průběhu 19. století se objevuje **psychologické (lyrické) drama** (**H. Ibsen, A. P. Čechov**), převažují však **konverzační dramata** (**O. Wilde**) vtipně komentující život vyšší společnosti. Silně na vývoj dramatu působí poetika jednotlivých literárních směrů tzv. moderny (**symbolistické drama - M. Maeterlinck, expresionistické drama, secesní drama** apod.) Od časů romantismu se průběžně rozvíjí fraškovitý **vaudeville**, komická hra často muzikálového typu. Sám **muzikál** (angl. musical) se vyvinul ve velkých centrech v USA. Rozklad epického prvku v dramatu v období moderny vedl ke snahám o obnovu epičnosti - vzniká **epické (brechtovské) a antiiluzivní drama** (**B. Brecht, L. Pirandello**). Druhá polovina 20. století je ve znamení **absurdního dramatu**, které pod vlivem existenciální filozofie a absurdní literatury vůbec (F. Kafka) líčí neschopnost komunikace člověka v moderním světě a podstatu lidského bytí jako soubor nepochopitelných protismyslů (**E. Ionesco, S. Beckett, u nás V. Havel**). Předchůdcem tohoto typu dramatiky byl ruský autor, na něhož se často zapomíná - **A. Suchovo-Kobylin**. V USA dosáhlo ve 20. století drama vrcholu v tvorbě **Arthura Millera** a **Eugena O'Neill**.

Nejfrekventovanější a nejčtenější žánr: světový román

Pojem „román“ je sám o sobě tak trochu tajemný. Pochází z franc. „roman“ = pův. lit. dílo psané lidovým jazykem, tzv. lingua romana, na rozdíl od lingua latina. Nyní se chápe prozaický žánr velké epiky směřující k totálnímu (úplnému, celistvému, celostnímu) obrazu člověka a světa. Teoretikové románu se shodují na některých dalších rysech žánru, které jej definují: relativně volná struktura, větší počet postav, jevů a událostí, vývoj líčeného prostředí a charakterů, tvarová různorodost, schopnost integrovat jiné celistvé žánry nebo jejich prvky (drama, lyrika, elegie, balada apod.). G. W. F. Hegel definoval román jako „buržoazní epos“, čímž naznačil další dvě vlastnosti žánru: 1. jeho dominantní úlohu v rámci literatury podobnou té, kterou hrál ve starověkých kulturách + epos; 2. sepětí strukturální „volnosti“ románu s vývojem měšťanstva jako nového společenského hegemonu; 3. jeho velkou noetickou (poznávací) schopnost. Vzhledem k strukturální rozmanitosti a schopnosti vstřebat heterogenní materiál může román výrazněji než jiné žánry plnit nejrůznější funkce (estetickou, ale také didaktickou, filozofickou, publicistickou aj.). Základním znakem románu je permanentní syntéza: za neustávající integrace nových motivů, žánrových prvků a celých žánrových vrstev prochází román řetězcem tvarových proměn, které vrcholí v uzlových vývojových bodech (např. rytířský román syntetizuje prvky antické literatury včetně antického románu, pikareskní román k nim ještě připojuje motivy světské literatury apod.). Permanentní žánrová syntéza je doprovázena parodickými nebo pseudoparodickými postupy, které vyvolávají dojem nadřazenosti r. nad ostatními žánry, toho, že si román ostatní žánry podřizuje (Michail Bachtin).

Na genezi románu jsou dva protikladné názory: 1. Román vznikl v starověkých kulturách (jeho stopy nacházíme již ve starém Egyptě, rozvinul se však až v helénském období); 2. Román vznikl jako měšťanský žánr, jeho počátky jsou spjaty se vznikem a rozvojem buržoazie (Hegelova „buržoazní epos“). Díky objevům nových papyrových zlomků i novým interpretacím již známých děl převládá nyní přesvědčení, že škála antického, konkrétně starořeckého románu je pestřejší, než se doposud soudilo, a že román byl již tehdy rozšířeným literárním žánrem s poměrně sociologicky rozsáhlým čtenářským zájmem. Velkou úlohu v utváření starořeckého románu sehrál vzrůstající význam měšťské kultury helénského světa a postupný rozvoj gramotnosti.

I když samo slovo pochází z raného středověku, žádná teorie nespíná počátky románu výslovně se středověkem. Kvantitativní teorie románu vymezují žánr počtem stran nebo slov (E. M. Forster) a někdy dokonce

odmítají užívat obecného pojmu román, neboť jednotlivé slovesné struktury se prý od sebe podstatně liší. Nejschůdnější cestou k překonání těchto protikladů je pojetí kontinuálně diskontinuálního (přetržitě nepřetržitého) vývoje románu: román vzniká ve starověku, pak se jeho vývoj přerušuje, pokračuje znovu ve středověku, většinou ve veršové podobě, znovu navazuje v renesanci (pikareskní román), baroku, rokoku, klasicismu atd. Jde vždy o svého druhu nový počátek, současně však „paměť žánru“ navazující na předchozí vývojové etapy.

Román má své kořeny v epickém vyprávění veršovém nebo prozaickém: jeho žánrovým podložím jsou tedy mýty, eposy a drobná prozaická vyprávění s těmito náměty nebo příběhy z všedního života člověka sdělující nějakou zkušenost nebo poskytující - často v náboženské podobě - životní ponaučení a životní pravidla. Slovesné útvary připomínající r. se objevily v Číně za dynastie Chan (206 př. n. l. - 221 n. l.), kdy se utvářel jednotný spisovný jazyk a kdy kolem roku 100 n. l. byl vynalezen papír (Wang Čchung: Lung-cheng, čes. Kritické úvahy). V Indii ve 3.-5. stol. n. l. vznikl soubor prozaických příběhů o lidech a zvířatech Paňčatantra (čes. Kniha o pěti částech). Orientální r. pak rozvíjel vlastní paradigma a od 19. století do značné míry navázal na evropský r.

Díky objevům nových papyrových zlomků i novým interpretacím známých děl se dnes badatelé stále více přesvědčují o tom, že starší členění řecké románové tvorby pouze na eroticko-dobrodružné a historické romány je překonáno a že jejich škála byla daleko pestřejší. Romány se staly oblíbeným zdrojem zábavy, který přitahoval své čtenáře. Ať už však byly literární hodnoty antického románu jakékoliv, nesporným faktem zůstává, že jisté - a to nikoliv nepoččetně - vrstvy obyvatelstva četly romány s velkým potěšením a požitkem. Pokud jde o dobu, kdy vznikl řecký román a kdy se tedy rodil i zájem o něj, dnes jednoznačně převládá názor, že počátky antického románu je třeba klást již do období helénistického, a to na konec 2. a na začátek 1. stol. př. n. l., nikoliv až do období římského.

Velkou úlohu při formování řeckého románu sehrál vzrůstající význam jednotlivých měst helénistického světa, především ve východním Středomoří a v Malé Asii. Je překonána hypotéza, že řecký román měl své kořeny v náboženských mystériích, neuznává se již ani převažující podíl druhé sofistiky na jeho vzniku, avšak stále více bývá zdůrazňován vliv společenského pozadí na utváření tohoto nového literárního druhu. Zatímco nová komedie - vesměs omezená na větší městská centra - byla přece jen více poznamenána sofistikou, byl antický román určen i čtenářům z menších obcí. Zpočátku asi romány četli předčitatelé, ale nešlo již o profesionální vypravěče v tom smyslu, jak tomu bylo např. u hérojské poezie, nýbrž asi o nejrůznější administrativně správní pracovníky na malých městech anebo na venkovských statcích.

I když starší rozdělení řeckých románů na romány eroticko-dobrodružné a historické (či pseudohistorické) se dnes jeví jako příliš schematické (D. Bartoňková ukazuje, že při jejich formování sehrálo důležitou úlohu prosimetrum), pět celkem dobře dochovaných eroticko-dobrodružných řeckých románů zůstává ovšem i nadále jádrem řecké románové tvorby. Patří k nim následující díla: Charitón z Afrodísiady, Chaireás a Kallirhoé (1. stol. př. n. l.); Xenofón z Efesu, Efesiaka (1. polovina 2. stol. n. l.); Achilleus Tatios, Leukippé a Kleitofón (2. polovina 2. stol. n. l.); Longos, Dafnis a Chloé (cca 200 n. l.); Héliodóros, Aithiopia (3. stol. n. l.). Do protikladu k těmto dílům bývalo stavěno vypravování o Alexandru Velikém od tzv. Pseudokallisthena (jde buď o román, nebo o historiografický útvar); podobná neshoda panuje např. i o literárnědruhovém zařazení latinských spisů Daréta Fryžského a Diktya z Kréty o válce trojské. Nicméně právě zcela nejnovější objevy papyrových zlomků románů jasně ukazují, že literární tvorba v oblasti zábavné prózy byla v raných stoletích našeho letopočtu daleko rozmanitější, než se dříve předpokládalo (románové fragmenty, mj. román o Ninovi z 1. stol. př. n. l., román o Métiochovi a Parthenopé rovněž z 1. stol. př. n. l., o egyptském králi a dobyvateli Sesonchósisovi, zlomky Lolliánova románu Foiníkika z 2. poloviny 2. stol. n. l., román o Ioláovi z 2. stol. n. l. aj.).

Přestože se v řecké narativní tvorbě helénistického období objevovaly satirické rysy, a to v milostných povídkách Milésiaka od Aristeida z Milétu (konec 2. stol. př. n. l.), přímo v antickém románu nejsou satirické prvky doloženy před Petroniem. Z těchto důvodů se dříve zdůrazňovalo, že je to rys typický pouze pro římskou románovou tvorbu, speciálně pro Petroniův spis Satyricon a pro Apuleiovy Proměny (Metamorphoses), později označované Zlatý osel. Úspěšné interpretaci vztahů mezi „Ioláem“ a Petroniem může napomoci i analýza prozimetrických pasáží.

Z helénské tematiky vychází také román středověký (z té doby také nese své jméno) představující veršovanou velkou epiku a ve své erbovní skladbě Alexandreis, která původně vznikla z latinské předlohy od Iulia Valeria (4. stol. n. l.), líčí dobrodružství Alexandra Makedonského prezentovaná v pozdějších národních variantách (francouzské, německé, české, polské, srbské, ruské) jako příběhy středověkého rytíře. První dílo, které nese název román, je Roman de Brut snad z roku 1155. Středověký román vznikl cyklizací tematických okruhů antických a raně středověkých (cyklus artušovský, karolinský aj.). Prozaickou variantu rytířského r. představuje Amadis Waleský od G. Ordóñeze de Montalva (16. stol.). Tematická vývojová linie antického a pseudoantického románu se táhne až do 17. stol. a má podobu r. galantního, pastýřského a preciózního (Madelaine de Scudéry, 1607-1701, autorka románu Velký Kyros).

V renesančním období se přerývaný vývojová linie románu štěpí na extenzivní a intenzivní typ. Extenzivní typ je spojen s šibalským románem (pikareskní román), intenzivní s počátky psychologického románu (Madame de Lafayette: Kněžna de Clèves, 1678). Konkrétní románová díla, například Gargantua a Pantagruel (1533-1535) od Francois Rabelaise a Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha (1605) od Miguela Cervantese syntetizují v parodické a pseudoparodické formě podněty rytířského, pastýřského a pikareskního románu.

Vývoj románu se zintenzivnil v 18. století, přičemž jeho šíření mělo nestejněmýrný ráz. Vůdčí úlohu v tom měla francouzská a anglická literatura. Například v italském prostředí se román objevuje teprve na začátku 19. století. Reaguje na podněty přicházející z jiných literatur a rozvíjí je svébytným způsobem: Poslední dopisy Jacopa Ortise (1802) Uga Foscola je epistolární „wertherovský“ román obohacený o vlasteneckou tematiku; ve Snoubencích (1840)

Alessandra Manzoniho se ústojně propojují prvky románu historického, gotického i společenského. Pro rozvoj jeho vyprávěcí techniky měli velký význam autoři 17. století, např. Paul Scarron (1610-1660), autor Komického románu (1651), nebo Hans Jakob Christoffel von Grimmelhausen (1621 n. 1622-1676), autor barokního pikareskního románu Dobrodružný Simplicius Simplicissimus (1669). Zatímco r. Henryho Fieldinga (Tom Jones, historie nalezení, 1749) nebo F. R. Lesage (Gil Blas, 1749) spojují pikareskní příběh s mravoličným líčením, Denis Diderot (1713-1784) a Voltaire (1694-1778) vytvářejí filozofický román s psychologickou introspekci. Do vývoje r. pronikavě zasáhla doba sentimentalismu: jednak v zdůraznění introspektivní, intenzivní, emocionální problematiky (J. W. Goethe, S. Richardson, J. J. Rousseau), jednak v parodickém utváření nového typu románu v díle Laurence Sterna (1713-1768, Tristram Shandy, 1760-1767). Objevují se nové druhy románu, které využívají stavebních postupů jiných žánrů - cestopisu a dopisu: vzniká cestopisný a epistolární román. Na sklonku 18. století se prohlubuje integrace fantastických a kronikových prvků a v období preromatismu a romantismu pak vrcholí v typech černého, gotického, fantastického a konfesního (zpovědního) románu (Horace Walpole: Otrantský zámek, 1765; Anne Radcliffová: Záhady Udolpha, 1794; E. T. A. Hoffmann: Ďáblové elixýry, 1815-1816; Benjamin Constant: Adolphe, 1816). V průběhu 19. století se z různých pramenů (povídka, novela) cyklizací nebo experimentováním s fabulí (M. J. Lermontov: Hrdina naší doby, 1840) vytvářejí různé typy románu, v nichž se rozvíjí sociální, psychologická a filozofická dimenze. Převažující typ sociálně psychologického románu, jak jej pěstují Stendhal (1783-1842), Honoré de Balzac (1789-1850), Victor Hugo (1802-1885), Gustave Flaubert (1821-1880), Ivan Sergejevič Turgeněv (1818-1883), Charles Dickens (1812-1870), William Makepeace Thackeray (1811-1863) a další, ústí v epejový román Vojna a mír (1865-1869) Lva Nikolajeviče Tolstého a polyfonní (mnohohlasý) román (pojem M. Bachtina) Fjodora Michailoviče Dostojevského (např. Zločin a trest, 1866, Idiot, 1868, Bratři Karamazovovi, 1879-1881), který již předjímá některé postupy moderního románu.

Ve 20. století román zintenzivňuje svůj vývoj jak směrem k vnější expanzi, tj. ke vzniku obrovských tradicionalistických narativních celků (roman-fleuve [román-řeka], románová sága, již zmíněný epejový román, generační, románová kronika), např. v dílech Thomase Manna (1875-1955), Romaina Rollanda (1866-1944), Maxima Gorkého (1868-1936), Michaila Šolochova (1905-1984), Johna Galsworthyho (1867-1933) a dalších, nebo k vnitřní restrukturaci žánru a k experimentálnímu románu. Těmito novátory byli mj. Rus Andrej Bělýj (1880-1934), autor románu Petrohrad (1909-1916) nebo Stříbrný holub (1910), Francouz Marcel Proust (1871-1922), autor románového projektu Hledání ztraceného času (1913-1927) a anglicky píšící Ir James Joyce (1882-1941), autor Odyssea (1922). Metatextové prvky („román o románu“) a nové existenciální využití románové fabule včetně techniky tzv. vnitřního monologu (monologue interieure a proudu vědomí (stream of consciousness) dávají vznik novému typu románu (Robert Musil: Muž bez vlastností, 1930-1943; Virginia Woolfová: K majáku, 1927; John Dos Passos: Manhattanská přestupní stanice, 1925; William Faulkner: Když jsme umírala, 1930; Gertruda Steinová: Jak se rodí Američané, 1925; Ernest Hemingway: Sbohem, armádo, 1929). Souběžně s nimi nabývá na síle mytologický román snažící se spojit mýtus a moderní mýtotoformné tendence (Thomas Mann, Michail Bulgakov, nositel Nobelovy ceny za literaturu Gabriel García Márquez). Zvláštní místo v románových typech zaujímá iniciační román (román zasvěcení), který často skrytě prochází různými románovými typy: je založen na mystériích spjatých se zasvěcovacím (iniciačním) rituálem.

Od 50. let 20. století se začíná - jako už poněkoli káté - hovořit o krizi románu, která je spojena s „vyčerpaností“ starých postupů založených především na psychologizaci. Proti tomu stojí snaha depsychologizovat a obnažit román jako umělou konstrukci, která nemá schopnost podat „objektivní“ zprávu o světě a spíše působí jako reflexe bloudění, hledání a nepoznávání (francouzský nový román/ nouveau roman reprezentovaný různými autory s různou poetikou, jako jsou např. Alain Robbe-Grillet, 1922, Michel Butor, 1926 či Robert Pinget, 1922).

Nové postoje ke světu se promítly do postmoderního románu v jeho sémantické ambivalenci, metatextovosti, intertextovosti a syžetové hravosti, jak to předvádí např. Umberto Eco (1932) v Jméne růže (1980), Foucaultovu kyvadlu (1988) a Ostrovu včerejšího dne (1994), nebo například do britského tzv. univerzitního románu (campus novel) vycházejícího sice z realistických tradic, ale vedoucího v podstatě postmoderní a dekonstruktivistický diskurs, či italského románu chápaného jako metanarační kombinační mechanismus (Italo Calvino).

Specifickou podobu nabyla postmoderna v poetice školy OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle – Dílna potenciální literatury), jejímiž představiteli v románové tvorbě jsou Raymond Queneau (1903-1976) a Georges Perec (1936-1982). Tvůrčí postup – hra využívající herní kód odvozený z exaktních matematických postupů je tu povýšena na generativní zdroj významů a vyžaduje od čtenáře interaktivní spolupráci. Touto experimentální metodou jsou napsány například Queneauovy Modré květy (1965) a Perecův Život návod k použití (1978) a Kabinet sběratele (1979).

Složitost žánrové podoby r. se projevuje v typologii r. Může být tematická (dobrodružný, detektivní, sportovní r.), metodická (psychologický, historický r.) nebo konzumentská (r. pro ženy, dívky, chlapce, děti, „pro celou rodinu“ apod.). Teoretikové r. se několikrát pokusili o obecnější typologii založenou povětšinou na výstavbových zásadách (román obrazný, charakterový, deskriptivní, kronikový, časový, prostorový, extenzivní, intenzivní, dostředivý, odstředivý), nicméně tato typologie se běžně neujala.

Morfologie a typologie r. se neustále proměňuje, navazuje kontakty s jinými druhy umění (kinoromán, comics), ve věku nových reprodukčních technik uvolňuje své spojení s knihou, transponuje svůj příběh do jiných médií (televize, video) a jiných zobrazovacích metod, které mohou měnit a zásadně modelovat vnímání člověka a lidské existence (virtuální realita). Nadále však zůstává - ve své esteticky hodnotné i triviální podobě (červená knihovna, krimiromán, harlekýnky apod.) prostředkem hromadné literární komunikace a v tomto smyslu nejkomunikativnějším literárním žánrem.

Novinářské a vědecké žánry

V moderní době každodenního tlaku masmédií vzrůstá význam žurnalistiky, publicistiky a vědecké literatury. Již v 19. století se rozvíjel **fejton** a **causerie** (atraktivní úvaha), **sloupek** (kurzíva = pojmenování podle druhu písma - kratší úvaha nebo poznámka k nějakému jevu), **referát**, **recenze** (kritické posouzení nějaké činnosti, nejčastěji uměleckého díla), **reportáž**, ale také **vědecká stat'** či **studie** a **esej**, útvar na pomezí krásné (esteticky hodnotné) a věcné (informativní) literatury.

Co je to genologie a jak dál s literárními žánry

I když přemýšlení o literárních žánrech provázelo evropské a také asijské myšlení od samého počátku jejich existence, jako vědecký obor se věda o žánrech konstitovala až ve 20.- 30. letech 20. století. Stalo se to konkrétně v sedmistránkovém článku francouzského literárního historika Paula van Tieghema, jenž novou vědu pojmenoval genologie. Zejména filozofická fenomenologie přála zkoumání literárních žánrů a jejich teorii (takto se v Polsku prosadil Roman Ingarden a Juliusz Kleiner). Vůdčí vědeckou tribunou genologie byla před druhou světovou válkou mezinárodní revue *Helicon*, kde publikovaly evropské a americké literárněvědné veličiny (mezi jinými Oskar Walzel, Jean Hankiss, Arturo Farinelli). Na sklonku 50. let vychází v Polsku první číslo genologického časopisu *Zagadnienia rodzajów literackich*, jehož hlavními osobnostmi byli Stefania Skwarczyńska a Jan Trzynadlowski. Od 70. let vychází na univerzitách v USA periodikum *Genre*, které se zabývá podobnou problematikou.

Středem pozornosti genologů je ovšem změna zastaralé aristotelovské systematiky, které jsme použili i v tomto přehledu (lyrika, epika, drama). Američan maďarského původu **Paul Hernadi** nahrazuje toto dělení jinými kategoriemi (podle jejich struktury mluví o tzv. ekumenických, kinetických a koncentrických žánrech). Britský literární vědec **Alastair Fowler** dělí žánrové spektrum na rod („kind“ - odpovídá Aristotelovým rodům), druh (subgenre: například román v epice) a modus (mode: směrová podoba žánru, např. romantický román). Rus V. Dněprov se již na počátku 60. let pokusil prosadit román za čtvrtý literární rod (obsahuje jak lyrické, tak epické a dramatické prvky), V. Pospělov odmítá genetickou souvislost rodů a žánrů a dělí žánry podle tzv. patosu a žánrového obsahu na mytologické, národně historické, mravoličné a románové, Němec W. V. Rutkowski rozšiřuje paletu rodů o tzv. artistní žánry (artistische oder publikumbezogene Gattungen - např. revoluční píseň, šanson aj.). Žádná z těchto reforem žánrové systematiky však dosud nebyla obecněji přijata.

Na sklonku 20. století se zdá, že „přírodovědné“ dělení literatury na rody a žánry již postrádá smyslu zejména proto, že již neexistuje normativní pojetí žánrů, jak je prezentoval např. Boileau v období klasicismu. Žánry se mísí, neexistují v čisté podobě. Přesto jejich význam zůstává nedotčen, neboť hrají nezastupitelnou roli v literární komunikaci: signalizují svou podobu, povahu, strukturu, zpětně jako „nálepky“ (labels) ovlivňují své přijetí (percepci) vnímateli (čtenáři, diváky). Do popředí se dostává pátrání po tzv. **žánrových hranicích** a zejména **transformace žánrů**, kterou v Evropě pěstuje Rus I. Smirnov. Transformačně evoluční pojetí literárních žánrů bylo typické i pro tzv. tartuskou školu dnes již zesnulého Jurije Lotmana. Průzkum čtenářského povědomí na našich základních, středních a vysokých školách prováděný v druhé polovině 80. let ukázal na závažnost žánrového určení, které se stává vodítkem v četbě a ohniskem celkové kulturní orientace.

c) „Nová genologie“

Souvislostí v epoše globalizace

O důležitosti genologie jako bádání o literárních žánrech jsem sice již dlouho přesvědčen a doložil jsem to třemi výslovně genologickými monografiemi¹, ale nepoznal jsem dosud přesvědčivějšího argumentu ve prospěch klíčivosti genologie v současné uměnovědné a estetické a snad i obecně filozofické reflexi literatury, než je pohled na žánrovou strukturu konventu MLAA (Modern Language Association of America) z prosinci 2002 v New Yorku: v samostatném čísle *Publications of the MLAA* je komunikační struktura tohoto setkání, jehož se zúčastní tisíce amerických filologů, obsažena na desítkách stran tohoto periodika: je tu vše od schůzí, schůzek, porad divizí, fora, zvláštního zasedání, shromáždění delegátů až k prodeji odznaků a triček: neznám snad ani žádné umělecké dílo, jehož žánrové tvary by byly bohatší než tento útvar, který vytvořili ti, kteří se žánry zabývají. Je to možná shoda okolností, ale je zřejmé, že myšlení v rodových kategoriích je patrně těm, kteří s typologií textových útvarů dnes a denně zacházejí, přece jen výrazněji rozvinuta než jinde. Smysl pro pociťování žánrovosti či druhovosti – vlastní jistě i biologům – se od časů evolucionistické módy stal vlastní i filologům.

Popřevratová doba ve střední a východní Evropě (Ostmitteleuropa) přeje však spíše sociálním vědám, zvláště sociologii, politologii, žurnalistice a masmediálním studiím, tedy oborům, jejichž předmět a metodologie se teprve hledají a závratně rychle vyvíjejí; naopak dosti stranou zůstávají tzv. klasické humanitní disciplíny, které svůj předmět definovaly již dávno a dnes se ocitají spíše pod tlakem nových skutečností, vlastního dynamického vývoje a zmíněných konjunkturálních disciplín a jejich metodologií. Specifické místo zaujímají mezi nimi právě filologické vědy. Zdálo by se, že jde o obory známé a dnes již nezajímavé, ztotožňované často s praktickou výukou cizích jazyků, se správností používání jazyka a s memorováním literárních přehledů. Tento názor někdy i mediálně vyslovovaný je však od počátku chybný. Jazyk a literatura, jimiž se jazykověda a literární věda tvořící dříve tzv. filologickou jednotu zabývají, vždy byly a jsou lakmusovým papírkem společenských procesů: jsou jednak jejich nástrojem a prostředkem, jednak zřetelnou reflexí; v jejich zrcadle se společenské procesy jeví jako obnažené, uvolněné, nahé mnohem více než po úspěšné práci investigativního žurnalisty, neboť jazyk a jeho produkty - ovšem kromě chování, jednání a mimoverbálních aktivit - jsou hlavním nástrojem politiky a společenských postojů. Řekni mi, jak a o čem mluvíš a píšeš, a já ti povím, jaký jsi člověk, jaké máš názory a jakou vytváříš politiku.

V této souvislosti jsou jazyk a literatura také prostředkem studia areálu, tedy v podstatě prostorových procesů integrace a globalizace. Ukazuje se - a právě jazyk a jeho produkty to prozrazují nejbezprostředněji - že proces scelování neprobíhá zdaleka jednosměrně, že akce budí reakci a že se sdružování a prostupování vyznačuje také jinými, často protikladnými paradigmaty, které lze označit jako dezintegraci, nekomunikaci, odcizení, disperzi a mizení. Když pomineme náznaky jevů, jež se objevují od počátku 90. let 20. století a k nimž patří konec bipolárního světa, vznik americké monopolarity doprovázené plejádou drobnějších multipolarit, v některých koncepcích i tzv. konec dějin, prohloubený rozpor Sever - Jih a tzv. střet civilizací, je zřejmé, že dominantním evropským problémem je drobná, složitá, často rozporuplná historie, multietnicita a multikulturnost kontinentu a to, čemu se říká civilizační a kulturní paměť. Pluralita, historická zvrásněnost a mnohvrstevnatost starého světadílu do značné míry také predestinuje postupy scelování. Jinak řečeno: technokratické a inženýrské grify politologů, kteří se snaží - poněkud aritmeticky a geometricky - zkoumat politické systémy a dokonce přímočaře aplikovat některé zkušenosti odjinud na evropské poměry (např. kanadské zkušenosti s národnostními menšinami) - mohou mít úspěch v čisté teorii a zpočátku možná i v institucionálně a mocensky řízené praxi, ale dlouhodobě vytvářejí nové problémy a nové konflikty. Situace je zpočátku klidná, posléze však historicky formované spory začínají vzlínat k povrchu, násilím potlačované jevy se opět s plnou silou, často i větší než kdy předtím, znovu objeví. Přísloví „The way to hell is paved with good intentions“ by mělo být častěji bráno za svědka různých procesů minulého i počátku tohoto století. Nelze popírat význam násilí v dějinách, jež zanechává trvalé stopy v společenské realitě a hlavně v společenském vědomí (revoluce a jejich důsledky, změny v průmyslu, dopravě a zemědělství, politické struktury, války aj.), ale

¹ Ruská románová kronika. Brno 1983. Labyrint kroniky, Brno 1986. Genologie a proměny literatury. Brno 1998. Výrazné genologické aspekty mají však i knížky Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi (Brno 1992), Rozpětí žánru (Brno 1992), o níž polský historik a teoretik literatury J. Kołbuszewski napsal, že jde o porevoluční samizdat (ironicky narážel na kvalitu vydání, neboť autorovi nebylo tehdy umožněno spis vydat na mateřské fakultě jako běžnou monografii a musel jej vydat primitivně vlastním nákladem), Od Bachtina k Solženicynovi. Srovnávací studie (Brno 1992), Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století (Brno 1995), Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století (Brno 1998), Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století (Brno 1998), Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina (Brno 1999). Až se vyčesá... Úvahy – kritiky – glosy – eseje (Brno 2002), Slavistika na křižovatce (Brno 2003).

většinou nevedly k trvalejším posunům: civilizačně archetypální paradigmatata mají neobyčejnou životnost, skrývají se často za novými fasádami a pak přes ně zpětně pronikají neboť jsou spojena až s biologickými zkušenostmi; stačí se podívat, co se stalo se socialismem 19. století v sovětském Rusku, které integrovalo nacionalismus a tradice autokracie (ovšem v různých údobích vývoje).

Základním problémem chybného přístupu k nuancím integrace je převaha synchronie, v jejímž znamení probíhalo v podstatě celé 20. století. J to do značné míry zásluha lingvistiky a českého meziválečného strukturalismu, zvláště Pražského lingvistického kroužku, s jeho pojmy struktura a funkce; v literární vědě se prosazovala přísná depsychologizace, obecně pak synchronie, jejíž hegemonii narušovala jen někdy historičtější pojímaná komparatistika. Restituce významu diachronních sond ukázaly již dříve výzkumy literárněhistorických epoch, v nichž se nacházely spojitosti mezi jednotlivými poetickými systémy (baroko - futurismus, sentimentalismus - postmoderna).

Metodologie

Na počátku 21. století je takřka všechno na pomezí, křižovatce, před koncem anebo novým začátkem. Věda o literatuře se ve svém dosavadním vývoji ocitla na křižovatce nejednou. Křižovatka je ostatně výrazem vývoje a jeho směru, je to běžná součást jakéhokoli pohybujícího se předmětu nebo jevu. Zpochybnit lze sám pojem literární vědy, který k nám pronikl z oblasti přísné německé systematiky a přes odpor Francouzů a zejména Angličanů zdomácněl v podstatě celosvětově, i když s výhradami („literary science“ je pojem stále výjimečný, spíše „literary criticism“ ve smyslu celého rozpětí nauky o literatuře, nebo akademičtější a staromódnější „literary scholarship“).

Idylický obraz vyvíjející se literárněvědné metodologie, onen obraz, který jsme zdělili po francouzském klasicismu a posílili Hegelovou dialektikou, někdy i Marxovou představou výrobních sil a výrobních vztahů a darwinovským evolucionismem, totiž, že vše se spirálově vyvíjí k větší dokonalosti, tento obraz se zdá být na povrchu potvrzován i vývojem literární vědy 20. století: filologické, psychologické (intuitivistické, psychoanalytické) a sociologické (sociokulturní, kulturně historické) metody byly vystřídané metodami imanentními (New Criticism, ruský formalismus, strukturalismus český, francouzský, americký) a ty zase jevy poststrukturalistickými (hermeneutika, dekonstruktivismus, pak zase tzv. literárněvědný konstruktivismus).

Ale pod povrchem probíhá poněkud jiný vývoj a vlastně vždy probíhal. V něm není vše uspořádané a vše vzorově oddělené: odříznutí osobnosti od literární vědy se totiž příliš nevyplatilo; při bližším pohledu se ukázalo, že archaický psychologismus není ani po náporu imanentních metod zcela bez života, že se s novými proudy často v díle jednoho autora spojuje, že existují a byly prokázány souvislosti strukturalismu a duchovnědy, fenomenologie, hermeneutiky, že ani dekonstrukce není jen negací starých iluzí, ale také vytvářením nových. Kromě metodologického vývoje povrchového a podstatně jiného vnitřního, v němž se vše prolíná a prostupuje, v němž ožívají jakoby dávno zašlá rezidua (a to je pohyb obecně dějinný), existuje pohyb do stran dokládající snahu o únik ze sterilního prostředí, do něhož vstupují estetika, filozofie, sociologie, psychologie či politologie a další vědy nadané stimulační silou a metodologickou průrazností až agresivitou. Je to však cesta, která k ní může znovu vést - nebo spíše cesta, která - aby se vyhnula zmíněným úskalím - vytváří nová, ubírajíc se k jiným disciplínám.

Charakteristická je v tomto smyslu snaha některých zastánců „měkkých“, „bočních“ poststrukturalistických metod, které přicházejí s ostrou kritikou některých podob strukturalismu. Takto je koncipována i studie vedoucího nitranského Ústavu literárnej a umeleckeje komunikácie Filozofické fakulty Univerzity Konštantína Filozofa Ľubomíra Plesníka (*Eстетika jednakosti. Tvaroslovné poznámky. Ústav literárnej a umeleckeje komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2001*)², která se snaží se zjistit existenciální a obecně lidské a životní spojitosti tvaroslovného aspektu literatury.

Jak vlastně propojit póly technologie či tvarosloví a artefaktu vklíněného do životního celku? Odpověď není třeba hledat pouze v Schopenhauerově odkazu k Platónovi a Kantovi a jedním dechem k asijským učením: podstata leží ve třech pramenech antické estetiky, jimiž jsou kosmogonie a kosmologie (pythagorejci), techné (sofisté) a psyché (novoplatonici). Již tu se zrači různé přístupy, které se v dalších staletích realizovaly v různých speciálních metodách. Právě Ejchenbaumova technologie má své počátky v techné sofistů, z níž se vydatně napájel Aristoteles, jsou tu ovšem paradoxy a „přepnutí“, např. od Platóna k neoplatonikům.

Plesníkův výklad směřuje k propojení technologie a lidského vědomí a na příkladu kompozice a jejich různých podob v podání Františka Všetického³ demonstruje, že kompozice jako určité uspořádání artefaktu je

2 Viz také: Ľ. Plesník: Pragmatyka recepcji, in: Dialog – Komparatystyka – Literatura. Pod red. E. Kaspierkiewiczej i Danuty Ulickiej, Warszawa 2002, s. 67-87.

3 Viz F. Všetický: Kompoziciána. Prel. Zuzana Vašková. Bratislava 1986. Týž: Podoby prózy. Olomouc 1997.

v podstatě funkcí struktury vědomí: „Akýkoľvek kompozičný postup – napríklad kontrastný či paralelný – prosto nemôžeme zaznamenať ináč ako práve takéto – kontrastné či paralelné – usporiadanie obsahov vedomia [...] Vedomie je takto z titulu svojej znakovkej vtelenosti prostredníctvom kompozície štrukturované do istej kvality.“⁴

V ďalších partiách Plesník ukazuje, že se východní moudrost usadila i v evropském domě – Schopenhauer nebyl zdaleka první ani poslední, jsou to ovšem staré, známé věci: v této souvislosti bych chtěl upozornit na dávnou studii,⁵ kterou jsem před 14 lety přeložil: v podstatě pojednává jinými slovy o tomtéž, tedy jak se euroameričtí vědci inspirovali východními texty – to je známé z mnoha pramenů (Niels Bohr nebo objevitelé kvantové teorie četli upanišády, I-Ťing apod.).

Plesníkův text je podstatnou a silnou záminkou, jak se alespoň obrysově a tezoovitě vyjádřit k celému trsu problémů, které s velkou rychlostí nazrávají a které by bylo možné označit jako únavu z technologie, výčtovosti, metodologie, únavu z racionalismu, z dosavadního způsobu života a euromerické vědy, jako celkovou existenciální deziluzi – východiskem je tu často příklon k východním inspiracím, hledání vnitřních spojů a ponorných řek mezi evropskou filozofií a východními praxemi.

Nutno podotknout, že to není jev ojedinělý, ale spíše určitá zákonitost, že se tyto krize objevují každých sto let – alespoň od té doby, co se evropské myšlení svému asijskému učiteli vzdálilo: v 18. století máme rokoko, v 19. a na počátku 20. století secesi: o buddhistickém proudu v evropském myšlení psal kdysi O. Mandelštam v esejí Devatenácté století. Tento příklon ke všemu asijskému, který je v Evropě znovu pozorovatelný jako silný proud zhruba od 60. let 20. století, ale drobnými pramenky proudí vlastně stále, je jednak znamením pupeční šňůry, jíž jsme s tímto myšlením spojeni, neboť dominantní evropské myšlenky jsou od nich odvozeny (ale přece jen po určitých úpravách), jedna jako znamení krize.

Osip Mandelštam, který jako ruský Žid a znalec antiky a renesance měl k těmto věcem blízko, se vlivu Asie a buddhismu na Evropu spíše obával: psal o tom, že se k nám dostává často skrytě, plíživě, hlubinně jako ponorná řeka; objevil virus Asie dokonce ve formě Flaubertových románů, které jsou prý psány japonskou básnickou formou tanka. V nehybnosti, státnosti, kvietismu, tedy v eliminaci kyvadlového pohybu, spatřoval pro Evropu velké nebezpečí a psal, že francouzští encyklopedisté budou jednou zase zapotřebí jako oheň Prométheův. Chci tím říci, že se k východní moudrosti obvykle uchylujeme v době, kdy cítíme nedostatečnost našich dosavadních životů, ať již v jakékoli oblasti.

Základní Plesníková otázka, stejně jako otázky jiných badatelů, kteří se v poslední době od literární vědy přichýlili k filozofování, dumání a volným kontemplacím, je povýtce existenciální a položili si ji i jiní. To, že východní moudrost je jednou z cest, je zřejmé, ale pouze jednou. Ostatně nedomnívám se, že většina obyvatel Asie by svým každodenním životem tato učení naplňovala. Sebereflexe je podstatnou součástí vědy, avšak jako její kritika, nikoli jako jiná doktrína. Ti, kteří se k těmto seberefektujícím tendencím nestavějí nadšeně, jsou někdy pokládáni za staromilce a lidi plytkého myšlení – z pochopitelných důvodů se domnívám, že tomu tak být nutně nemusí. Kritický přístup ještě neznamená odmítání, spíše vědomí reálného fungování věcí a jevů. Je mnohé mezi nebem a zemí, co je možné zkoumat, zabývat se tím, ale také to uzavřít. H. Taine jistě věděl tom, že kreace je spojena s psychikou, ale hloubkově se tím nezabýval, strukturalisté nebyli zdaleka jen mechanickými technology literatury, jak se domnívá Z. Rédey⁶, pouze si tuto problematiku pracovně uzavřeli. Fenomenologické uzavřování (Einklammerung) může mít ráz pracovně metodický, metodologický (když nepokládáme tento přístup za nejpłodnější) nebo protektivní (nechceme otvírat černou skříňku). Prožíváme i krizi dělby práce, lidé jsou unaveni z odcizení, které zplodila a plodí, ale jména jako F. Miko, E. Plesník nebo Z. Rédey známe nikoli z filozofie, psychologie nebo buddhismu, ale právě z estetiky, stylistiky nebo literární vědy.

Volání po dotyku reality, po tom, aby problémy měly něco společného s našimi životy, je zcela legitimní, ale věda je silná právě tím, že není bezprostřední, že se skládá z řady clon, které záměrně vytváří. Je v lidském životě mnoho tabuového: podle Dostojevského není dobré všechno odhalit, vždy je třeba ponechat nějaké tajemství – světu i člověku. Zde se již utvářejí i bez východního myšlení a M. Heideggera volné prostory, které si člověk vytváří spontánně, psychobiologicky, sebezáchovnou činností ratia, aby se dostal z krize, do níž jej uvedla jeho vlastní aktivita (např. proti „mistrovství“, superhabilitě staví Z. Mathauser metahabilitu - to je onen úkok stranou, aby se zdánlivou nedokonalostí uvolnila nová cesta) – „světliny“ nepřicházejí tedy odjinud, z jiných učení nebo světů, ale můžeme nebo spíše musíme si je vytvořit sami – na to jsme zařizeni, neboť techné nás často vede do slepých uliček a dokonce tragédií, z nichž zase pomocí techné hledáme únik.

Později vydal F. Všeticka ještě pokračování Podob prózy (tam se zabývá tvaroslovím české prózy dvacátých let 20. století), a to monografií Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století. Olomouc 2001.

4 E. Plesník: Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2001, s. 17; dále: Plesník.

5 A. Bělorusec: Zájem o nekonečno. Světová literatura 1988, č. 3, s. 217-228.

6 Viz naši recenzi jeho jinak podnětné knihy: Nezbytí metodologické návaznosti aneb Poněkud vyprázdněná pragmatika, Slavica Litteraria, X 4, 2001, s. 141-142.

Odsunovat tedy literární vědu imanentního, technologického typu by asi nebylo dobré; badatelé si jen vymezili pole působnosti a zbytek uzávorkovali: o to nejsou méně hodnotní. Do jiných sfér nešli, protože jim nerozumějí (nejsou sami, kdo si uvědomili nebezpečí diletantismu) a spojitost struktury vědomí a struktury artefaktu je – pokud vím - dosud černou skříňkou, lze o ní jen esejisticky spekulovat – jinak je tu ovšem místo pro obtížný, skutečně mezidisciplinární přístup spojující přírodní, technické i humanitní vědy. Snad ještě jedna poznámka by se měla týkat toho, proč tento „útok“ na imanentní, morfologické metody v literární vědě přichází jednou razantně ze strany pragmatiky (Z. Rédey), podruhé z pozice východního myšlení (L. Plesník). Odpovídá na to již sám Plesník, když nachází spojitosti evropské filozofie a východních učeních; již v knize *Labyrint kroniky* (1986)⁷ jsem došel k jednoznačnému názoru, že tzv. utilitarismus a antiutilitarismus vycházejí ze stejné myšlenkové báze, v podstatě z prakticky utilitárního vztahu k realitě (spor Lomonosov - Sumarokov v ruské literatuře 18. století, spor utilitární pikareskně avanturní literatury a stacionárních, deskriptivních, kronikových struktur, v podstatě se projevující jako dialog urbánního a rustikálního principu).

Jistý kompromis v literární vědě směřující vstříc novým pohybům, jisté hledání nové rovnováhy a vyšší citlivosti je pozorovatelné již desetiletí: spočívá v „měkčím“ a jemnějším přístupu k artefaktu; je však třeba nezapomínat, že jemněji pohlížel druhdy na literaturu i mladý pražský strukturalista René Wellek. Tyto obecně metodologické spory se jako v kapce vody zrcadlí v literárněvědných disciplínách, v jejichž znamení probíhalo právě uplynulé 20. století – v genologii a komparatistice.

Literární věda a genologie

Zatímco teorie literárních žánrů se od časů Brunetièrova evolučního pozitivismu posunula k sociologii, psychologii, strukturalismu a fenomenologii, komparatistika, např. v pojetí tzv. Đurišinova týmu, míří až k etnologii a politické geografii otvírajíc tak literární vědě nové, ale nikoli pohodlnější krajiny a rušíc sama sebe jako autonomní disciplínu vědy o literatuře.

Tradiční konglomerát kritiky, historie a teorie je tak doplňován o genologii a komparatistiku, které se z tematických a metodologických bloků přesunuly do role mezních disciplín na pokraji historie a teorie. Mnohem důležitější je však jejich vzájemný vztah. Zatímco v minulosti bylo zřejmé, že existuje rozdíl - vyžadovaný deklarativně, ale také lexikálně stylisticky a žánrově - mezi kritikou a teoretickohistorickým komplexem, dnes již to jasné zdaleka není: literární kritika vystoupila z příšeří recenzí a v podobě esejistických traktátů se objevila jako faktor, který takto bočně proniká do sféry teorie. Akademická literární věda na to reaguje buď konformně, přizpůsobivě, nebo uzavřením do svých kruhů a soustředěním na materiálové a historické otázky. Míšení, prolínání a prostupování s sebou paradoxně nese nový stupeň izolacionismu - ale tento proces je vidět i v jiných oblastech - politiku nevyjímaje. Tradiční metody, které směřovaly k co největší abstrakci, se po dekonstruktivistickém útoku ještě nevzpamatovaly. Reaguje se na to různě: buď zdůrazněním analýzy, minuciózních rozborů a tvůrčí subjektivity, novým vciřováním či naopak ještě silnější touhou po zobecnění (konceptce světové literatury jako zobecnění světového literárního procesu). Je to především problém komunikace; akademická literární věda ztrácí schopnost působit na širší okruh vnímatelů, a proto jim nově instalovanými tykadly vyběhá vstříc: tak to dělal i český strukturalismus s pojetím strukturně funkčního synchronního celku nebo vulgární sociologismus ilustrující literaturou své politické teze. Literární věda bojovala a bojuje o přežití, hledá si nové, pevnější místo v systému věd a obecně v kulturní komunikaci.

Nemůžeme se v tomto smyslu vyhnout otázce, kdo vlastně literární vědu dnes potřebuje, když pomíneme skupinovost dnešní literární kritiky, zastoupené často stále stejnými jmény sugerujícími tak kvantitou kritickou kvalitou a autoritu. V situaci celkové rozkolísanosti a nejistoty, v době snižujícího se významu ideologických kodifikací význam literární vědy nutně klesá, stejně jako význam objektu jejího zkoumání - literatury. Nutno tedy přiznat, že přes všechny deklarace o neautoritativnosti a nenormativnosti či protinormativnosti, antipurismu atd. lingvistiky a literární vědy, je normotvorba a funkce zprostředkujícího článku mezi autorem a čtenářem a vytváření či modelování literární nebo kulturní atmosféry a uměleckého vkusu a tlaku, který se tak na konzumenta vyvíjí, jejich podstatnou součástí, ne-li jejich podstatou a posláním. Literární věda se v takové situaci stává buď hravou sebereflexí, vnitřní potřebou, nebo zaměstnáním. Zde má přece jen pevnější kontury dané již tím, že je vyučovacím předmětem. Tu se projevuje buď v podobě encyklopedicky pozitivistické, anebo analytické a interpretační: uzavírá se do své sféry, která má určité niterné hodnoty, rozšiřuje faktografii, nastavuje různé výkladové hrany, hraje si s textem a jeho koncepčním zrcadlením. Mimo okruh vědeckých či literárních periodik a mimo dosah univerzit je to již problematičtější; proto tak často slyšíme, že si řada badatelů stěžuje na vlastní krizi: říkají tomu různě, například krize metodologie. Zde už ani neplatí

7 I. Pospíšil: *Labyrint kroniky*. Brno 1986, zejména kapitola Filozofické pozadí: dialog s utilitarismem, s. 36-59.

dekonstruktivistický sarkasmus o literárním vědci, od něhož společnost požaduje výklad smyslu literárního díla a on jej pro radost společnosti a na její objednávku udělá a vyloží smysl artefaktu, i když předem ví, že žádný smysl nemá. Ono vyložení artefaktu a jeho smyslu již takřka nikdo nechce; promísení akademické vědy a esejistické, teoretizující kritiky způsobilo, že se výrazně oslabil komunikační pohyb literární vědy jako celku směrem k literárnímu pohybu. Iluzorní úhlednost evolučního schématu upadla do svého protikladu: do rezignace na hledání obecných vývojových zákonitostí předmětu.

Tendence směřující k omezení nebo likvidaci vlivu tradiční literární vědy zkoumající zákonitosti literárního systému, literární evoluci, společenské funkce literatury, její estetiky, poetiku a žánrovou systematiku je nutno nahradit pozvolnou vnitřní reformou, přehodnocením dosavadních pojmů a uzádných spojení skrze nové přečtení literatury a nové zhodnocení konkrétního literárního materiálu. Z rozsáhlého komplexu literární vědy lze uvést dva neuralgické body: dosavadní vžitý model literární evoluce a žánrovou systematiku.

Dosavadní, školský model vývoje literatury je založen na tzv. směrovosti neboli na střídání literárních směrů, proudů, škol a tendencí. Je to model, na jehož konkrétní podobě se literární vědci dosud plně neshodli: v české terminologii není zcela zřejmý rozdíl mezi pojmy „směr“ a „proud“ (rus. „napravlenije“ a „tečenije“, angl. „stream“ a „current“ apod.); někteří se domnívají, že proud označuje hnutí ve více druzích umění, jiní rozlišují podle subjektivity (J. Hrabák), tj. směr je tvůrcem subjektivně pociťován (polemika klasicistů s romantiky, manifesty apod.), zatímco do proudu tvůrce objektivně patří až z delší časové perspektivy (renesance, baroko). „Směrovost“ literatury aplikovaná na konkrétní umělce a jejich tvorbu provedla členění literatury, ale spíše tak, že vyšla z několika atributů, pod něž subsumovala celé textové bloky. Nahradila tak vnitřní pohyb literatury, niterné pnutí artefaktů vnějškovou generalizací a poněkud mechanickým napojením na viditelný společenský pohyb. Pod nánosem „směrovosti“ mizejí pak individuální vlastnosti literárního díla, stejně jako se v řečišti s dominujícím hlavním proudem ztrácejí malé pramínky, které však časem vyrostou ve veletoky; mainstream zcela zakrývá ponorné řeky významů, z nichž každý může - podle M. Bachtina - prožít v budoucnosti svůj svátek vzkříšení. Obraz literatury se zavedením takto aplikované směrovosti zjednodušil, což je výhodné pro školskou praxi, ale současně zploštil a do značné míry podvázal snahu o individuální vidění artefaktu a vytváření nových, často nečekaných spojení, mostů a tunelů budujících alternativní struktury literárního vývoje.

Již na počátku nové literatury, tj. v 17. a 18. století, lze pozorovat jevy, které představují vleklý literárněvědný rébus: baroko, rokoko, manýrismus, klasicismus - jinak se projevují ve výtvarném umění, jinak v architektuře, jinak v hudbě nebo krásné literatuře, jinak ve Francii, Anglii, Německu, v Polsku, Českých zemích, na Ukrajině nebo v Rusku či Itálii. Právě koncepce „směrovosti“ ukazuje literární vědě jako největší problém zejíci propast mezi vysokou teorií a konkrétním materiálovým výzkumem: prvnímu chybí permanentní korekce materiálem, druhému generalizující potence. Spíše než stavět proti sobě staticky teorii a historii nebo kritiku je na místě povzbudit rychlejší přelévání mezi stimulující silou teoretické koncepce a korigující schopností konkrétně historického výzkumu, zintenzivnit síť jejich vzájemných zpětných vazeb.

Pokusy o zásadní reformu žánrové systematiky (G. Pospělov, W. Ruttkowski, P. Hernadi, A. Fowler aj.) se také nesetkaly s pochopením; stále přetrvává „nastavovaná kaše“ aristotelovské systematiky, která čas od času znovu probouzí zájem moderní literární vědy. Aristotelovské rody se zaplňují nově vznikajícími a různě se vyvíjejícími útvary, které se subsumují pod rodové „nálepky“ (labels) s využitím klasicistického dělení podle organizace textu na poezii, prózu a drama. Je to proces, který musí skončit - pokud již nepozorovaně neskončil - stále odkládaným kolapsem žánrové systematiky. Je nezbytné hledat a pozvolna nacházet a uplatňovat nový klíč.

Předpokladem pro nové hledání literární vědy je existence materiálové plochy, která by poskytovala dostatek kreativních impulsů, ale byla již současně zabudována v literárněvědné tradici. Slavistika, přesněji filologická slavistika, která se zdála být pro mnohé spíše obrozenskou fosilií, neboť její radikální kritici si neuvědomili rozdíl mezi ní a panslavismem, je nebo by mohla být pro naši oblast oním pružným, dynamickým celkem, kompaktní entitou danou předmětem svých úvah a od nich se vinoucí transcendencí. Literárněvědná slavistika je ovšem součástí literární vědy, ale připomeňme si, kolik metodologických podnětů klíčových pro literární vědu jako celek vycházelo z tematických podloží slovanských literatur, jejichž materiál tyto podněty evokoval a někdy i provokoval (Roman Jakobson, René Wellek, Frank Wollman). V případě střední a východní Evropy je to také výhodná komunikační plocha, neboť Evropa a svět chtějí od tohoto kulturně politického prostoru především informaci o něm samém, která by měla i obecnější výpovědní hodnotu. Komplex filologické, úžeji literárněvědné, slavistiky, může také být výhodným „prodejním artiklem“ a materiálovým východiskem z hermetické uzavřenosti domácího okruhu, neboť právě v ní je nejvíce rozpracován komparatistický model, který lze vztáhnout na celou literární vědu: otevřenost či alespoň pootevřenost je lékem nejen na nemoci duše, ale i na nemoci vědy.

Na jedné straně tedy relativní uzavřenost, svinutí do sebe, na druhé straně však zase nebezpečí nemírné extenzivnosti, jak se někteří obávají - to ovšem klade nové otázky. Jednu - vnější či vnějškovou - jsme už položili. Vnější tlak pragmatické společnosti směřuje v podstatě k tomu, aby rozpětí filologie obecně a literární vědy zvláště - smrštil na služebný, servisní okruh na úrovni praktické jazykové výuky a minima kulturně politických reálií pro potřeby formujících se ekonomických a mocenských elit. Na to lze reagovat různě a jedním ze vstřícných kroků může být i vymezení tohoto servisu při zachování metodologické a vědecké integrity a

identity oboru a všech jeho funkcí, ale nikoli v podobě jazykových škol a překladatelských či tlumočnických center, ale spíše v rovině hloubkových a kontextových expertíz: kupodivu na to společenské elity myslí zatím nejméně, spoléhajíce se spíše na rutinní masmediální monitoring, který je nutně povrchní a jehož údaje není člověk nepoučený hloubkově, diachronně a komparativně schopen správně a všestranně vyhodnotit. Nabízela by se tedy vstřícná plocha, která by umožnila využít části vědecké kapacity bezprostředně utilitárně. Současně si je však třeba uvědomit, že tento expertní okruh bude životný jen potud, pokud bude permanentně spojen s vyvíjející se vědeckou bází oboru, jenž si uchová metodologickou integritu. Jsou vědní obory, které dnes mají konjunkturální ráz, je po nich společenská poptávka a jejich význam takřka geometrickou řadou roste: sociologie, politologie, psychologie, méně filozofie a religionistika. Agresivní metodologický aparát těchto oborů vstupuje často do literární vědy přímo „na vyžádání“ - to se dělo v minulosti nejednou. Problematické však je, když využívání těchto metod naruší kompaktnost literárněvědné metodologie, která by měla primárně zkoumat „literárnost“ jako specifickou vlastnost literatury. Nutnost úzké metodologické spolupráce se sociálními vědami je v literární vědě všeobecně pocíťována. Literární věda je však především samostatná vědní disciplína, která má niterné vztahy k jiným oborům, nejsilnější pak k jiným duchovědám. Na rozdíl od exaktních věd - matematiky a logiky - pohybujících se v rovině vysoké abstrakce - a přírodních věd zkoumajících mimo jiné fyzikální, chemický, biologický pohyb - je literární věda křehkou supermetavědou reflektující jazykový a literární pohyb, jenž zároveň reflektuje všechny pohyby předcházející. Odtud také často vyplývá její „nepřesnost“, „nevědeckost“, obtížná uchopitelnost a naopak nebezpečná bezmocnost před využitím nebo zneužitím na úrovni publicistiky a masmediální komunikace. Vnitřní křehkost a metodologická bezbrannost nesrovnatelná s přírodními vědami, ale i se zmíněnými sociálními vědami, představuje úskalí, neboť literární věda bude sama sobě, ale především jiným vědám, prospěšná, a tedy společensky funkční jen tehdy, bude-li sama sebou, bude-li samostatnou vědou s vlastní dynamikou, proměnlivostí, flexibilitou, ale také s vnitřní metodologickou konsistentností a kompaktností. V obnově této integrity na jiné úrovni v procesu obtížného hledání spočívá naděje do budoucna.

Potřebu nové literárněvědné subdisciplíny, jak ji formuloval Paul van Tieghem, vyvolalo zejména intenzivní využívání nových metod, které literární věda přejímala zejména z filozofie a jiných duchověd (pozitivismus, psychologická metoda Potebňova, W. Dilthey, psychoanalýza Freudova a Jungova) a které otvíraly literární dílo a literární proces nezvyklým způsobem a dosud nevídanými průřezly. Vzrostla tudíž potřeba ukázat literární druhy (žánry) jako svébytné literární a literárněvědné kategorie; literární žánry jsou jediným způsobem existence literatury, právě jimi se realizuje jak tvar literárního díla, tak pohyb literatury jako historického procesu; jejich bytí tedy osciluje mezi státností, konzervatismem, brzdicími účinky tvaru a jeho dynamikou, pohybem, přestavbou, restrukturalizací a transformací. Literární žánry jsou z tohoto hlediska nejen „formami“ literatury, ale také „okénkem“ do literatury, genovou laboratoří, v níž se soustřeďují veškeré klíčové procesy trvalosti a změny.

Když si roku 1890 vytyčil Ferdinand Brunetière v sérii přednášek, které pronesl na école normale supérieure, základní úkoly studia literárních žánrů, nebyl tím ještě dán metodologický rámec nové literárněvědné subdisciplíny, i když podstatné kroky byly učiněny. Brunetière uvedl starou žánrovou klasifikaci, která se doplňovala od Aristotela po klasicismus, do pohybu jednak pozitivistickým zdůrazněním vnějších podmínek existence literárních rodů a žánrů, jednak přijetím evolučního hlediska: vzal v úvahu přírodní, společenské a historické podmínky (les conditions géographiques ou climatologiques, sociales, historiques) a načrtl zřetelně genezi žánru od zrození k smrti na základě analogie s biologickým druhem v Darwinově pojetí. Tato fascinace evolucí, v jejímž rámci si Brunetière vytkl studium vzniku žánru, žánrových diferenciací, fixace žánru, způsobu žánrové transformace, byla spojena s rozvojem přírodních věd a s převahou pozitivismu ve filozofickém myšlení, ale souběžně i s řadou dílčích odborných studií o různých žánrech, v nichž od 19. století dominující postavení zaujal román. Evoluční pojetí románu, tj. chápání tohoto žánru ve vývoji od primitivnosti vyprávění k dokonalosti kompozice, se objevuje již dříve.

Ze strukturalistických pozic byla tato koncepce odmítnuta R. Wellkem, ale tento postoj není dnes jediný. Objevují se snahy ukázat na racionální jádro Brunetierova pokusu. Evolucionistická koncepce ukázala na podstatný rys vývoje žánru, ale její pojetí bylo mechanistické: nevysvětlila příčinu dalšího vývoje žánrových prvků v jiných žánrech a hlavně náhle objevování žánrů, které byly pokládány za archaické (bajka, kronika). S tím je ovšem spojena i nutnost podrobněji rozpracovat principy žánrových transformací.

Koncepce historické poetiky Alexandra Veselovského vychází z představy vývoje literárních forem, který je podmíněn sociálně, eticky a psychologicky; hotové formule, schémata, obrazy zůstávají v lidském vědomí a vnější impuls je může znovu probudit. Dějiny literatury jsou dějinami proměn schematických formulí - v úvodu k *Historické poetice* mluví Veselovskij o jakési německé monografii, kde se sleduje vývoj formule „Kdybych tak byl ptáčkem“ - literární žánr je z tohoto pohledu celek mající invariantní i variantní povahu.

Dvacátá a třicátá léta 20. století přinesla literární vědě nové inspirace, zejména z oblasti filozofie. Teorie žánrů načrtnutá v evolučním aspektu Brunetierově se konstituuje jako samostatná disciplína literární vědy. Bylo pro ni přijato označení genologie, které navrhl P. van Tieghem v sedmistránkovém článku Otázka literárních žánrů, který byl otištěn v mezinárodním časopise Helicon, jenž se stal - byť nakrátko - platformou nové

disciplíny. Nebude nepřesné tvrdit, že na stránkách Heliconu v letech 1938-1940 se položily všechny klíčové genologické otázky a na řadu z nich se našly odpovědi. Přední evropští i zámožtí literární vědci soustředění v redakční radě časopisu (Paul van Tieghem, Oskar Walzel, Jean Hankiss, Arturo Farinelli a další) se na problematiku žánru zaměřili neobyčejně intenzivně. V jednotlivých studiích byly vysloveny názory na jednotu umění, psychologický základ žánrů a filozofii žánrů. Problematikou literárních žánrů se také zabývala řada dalších časopisů, např. pařížská *Revue de littérature comparée*, německé periodikum *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Halle), holandský *Neophilologicus* (Groningen) a české *Slovo a slovesnost*. Soustředění na genologickou problematiku napomohly kongresy v Curychu (1938) a v Lyonu (1939). Válečné události však další projekty znemožnily.

Genologie byla vždy vysoce senzitivní k posunům v literárněvědné metodologii. Na sklonku 50. let vzniká první genologický časopis *Zagadnienia rodzajów literackich*. Hned v jednom z prvních ročníků se v něm J. Trzynadlowski vyslovuje k uplatnění teorie informace. V jeho pojetí materiálu a instrukce s klíčem je dán pohled na literární žánr jako prostředek komunikace: stojíme zde na samém počátku aplikace komunikativní estetiky na genologii. Podobně v diskusí o genologické systematice se tříbilo funkční pojetí žánru běžné v strukturálních metodách - v tom se později setkala s pragmatizujícími liniemi literární vědy. Současně se rozšiřovala platforma žánrových transformací, k nimž bylo nutno zařadit i překlad, jehož výsledkem může být žánrový posun; zkoumaly se i další souvislosti vývoje literárních rodů (lyriky, epiky a dramatu) v závislosti na literárních směrech a vývoj orálních žánrů, bez nichž nelze pochopit ani genezi žánrů literárních.

Jedním směrem se tedy genologie vyvíjela k rozšiřování svého problémového půdorysu, druhým směrem se však začala znovu vracet k podstatě svého výzkumu, totiž k tomu, co to vlastně žánry jsou a jakou mají funkci. V 60. letech začíná v USA vycházet čtvrtletník *Genre*, který dokládá výrazný odklon anglosaské literární vědy od empirického odmítání obecných pojmů v literární vědě. Svěráznou „přílohou“ tohoto periodika je kniha Paula Hernadiho, v níž autor předložil jednak klasifikaci dosavadní genologie, jednak svůj vlastní výklad. Literární žánry jsou zde chápány především jako orientační bod v procesu literární komunikace. Žánr je pojímán tradičně jako struktura složená z hierarchicky uspořádaných prvků: cesta ke smyslu žánru tkví v odhalení vztahů mezi prvky žánrové struktury. Žánr je chápán jednak jako reálně existující entita, jednak jako model reálných děl. V této souvislosti nelze nepřipomenout stat' U. Margolina O třech typech deduktivních modelů v teorii žánrů nebo studii Alexandry Hennesey Olsenové, v níž autorka konfrontuje žánrový model hagiografie s reálnými hagiografiemi a dochází k závěru, že žánr má dvě podoby: ortodoxní a neortodoxní (modelový život kontra individuální cesta člověka k Bohu - tento druhý typ již směřuje k biografii).

Nové tendence související se senzitivitou genologie k metodologickým proměnám se projevují ve zkoumání žánrového kontextu: hledají se příčiny mizení některých žánrů nebo jejich zatlačování. Zkoumá se např. polarizace tragédie a komedie a sleduje se, jak z jednotlivých původně okrajových prvků vznikají v dobovém tlaku žánrové dominanty, ústup dramatu a nástup románu v této době nebyl prý způsoben ani tak vnějšími zásahy (názory puritánů, vyjádřenými např. pamfletem Jeremy Colliera *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 1698), jako spíše vnitřním pnutím uvnitř těchto žánrů (drama v důsledku dlouhého vývoje nebylo schopno překonat svou tradiční strukturu směrem k moralizátorskému modelu, román začínal vlastně znovu, tedy takřka v nulovém tlaku tradičních struktur). Časopis *Genre* se také zaměřuje na současnou literaturu a vybírá si především pragmatické kontexty.

V tomto duchu jsou napsány také studie z amerického sborníku *Teorie literárních žánrů*. V zásadě zde zůstává v platnosti pojetí žánru jako historicky (a pragmaticky) proměnného modelu, který lze objevit v konkrétních literárních dílech. Rumunský estetik Adrian Marino vyjadřuje však noetickou skepsi: teoretik žánru si zkoumaný útvar nemodeluje podle reálného textu, ale podle sebe, vidí ho - a priori - v ideální podobě. Marino se tudíž domnívá, že každá definice žánru je relativní. S tím lze souhlasit jen zčásti: právě přibližování a oddalování teorie a praxe, modelu a reality je podstatnou složkou dialektiky kultury v širokém slova smyslu: zastavit tento pohyb by znamenalo zastavit nebo omezit proces poznávání literárních děl jako důležité složky kultury a civilizace.

Vraťme se však ke zmíněné reprezentativní monografii P. Hernadiho *Beyond Genre* (Ithaca and London 1972). Autor - kromě přehledu genologických koncepcí, které dělí na výrazové, pragmatické, strukturální a mimetické - vytváří vlastní systematiku vycházející z nenormativního pojetí žánrů. Cítí zastaralost triády lyrika - epika - drama; jeho klasifikace, jde skrze tyto kategorie a zdůrazňuje rovnováhu uměleckých prvků: žánry dělí na ekumenické (snaží se postihnout totalitu světa), kinetické (jsou založeny na akci, ději) a koncentrické (zdůrazňují rovnováhu děje a vizuální obraznosti). Uvedené žánry mohou zahrnovat prvky tragiky, komiky i tragikomiky. Z této koncepce vychází i neúměrný význam, který Hernadi přikládá „nenormativnímu“ studiu žánrů. Tvrdí, že nejlépe koncipované žánrové teorie jsou více filozofické než historické a předpisující (prescriptive). P. Hernadi však podle našeho názoru poněkud nedocenil důležitost tzv. žánrových hranic: „řád literatury“ (order of literature) nestojí v opozici k mezím žánrů (borders between literary genres); ty jsou - jak se domníváme - naopak projevem tohoto řádu. Žánrové hranice jsou ovšem pohyblivé, ale je nezbytné je neustále vytyčovat, neboť bez nich nejsme schopni poznat reálné modifikace žánrů a jejich proměny. Vytyčování žánrových hranic není totožné s normativním (předpisujícím) pojetím klasicismu: konstatuje fakta, jejich

spojitosti a vývojové zákonitosti, nestanoví však normy. Proto - na rozdíl od P. Hernadiho - pokládáme žánrové hranice za podstatnou součást moderní genologie.

V jistém smyslu poststrukturalistickou koncepcí vytváří Alastair Fowler. Autor se již v některých studiích projevil jako kritik strukturních metod a úzce komunikativního pojetí artefaktu a v tomto smyslu poukazoval na racionální jádro Brunetièrovy biologické analogie. Literatura není podle něho jen pořadím slov (N. Frye), ale především nositelem tradice: tvoří ji tzv. centrální žánry, které přetrvávají a přitahují k sobě méně stabilní, „okrajové“ formy. Pojem „literatura“ se časově a prostorově proměňuje: například jednu dobu tíhl k morálitám, nyní se rozšiřuje na triviální literaturu (thriller, detektivka, pornografie). Mění se i pozice tzv. centrálních žánrů, modifikují se vztahy mezi žánry, koncepce literárního žánru je historicky labilní (například jestliže mohlo být kázání ve středověku krásnou literaturou, dnes již představuje literaturu věcnou). Fowler chápe žánr jednoznačně jako jediný možný způsob bytí literatury. V určitých obdobích se žánrům věnovala maximální pozornost (renesance); Fowler tvrdí, že vzrůst zájmu o žánry se vždy shodoval se vznikem velké literatury nebo jejímu zrození předcházela. Signálem pro rozpoznání žánru může být autorovo označení, běžná kritická praxe, poznámky a komentáře čtenářů nebo nepřímé označení. Fowler rozlišuje tyto žánrové kategorie: rod (kind: tedy lyriku, epiku a drama), druh (subgenre: součást rodu, například román v epice), modus (mode: způsob ztvárnění obvykle spojený s literárním směrem, například romantický román) a kompoziční typ (constructional type: např. Erziehungsroman). Jako všichni Anglosasové i Fowler zdůrazňuje v žánrové teorii kvalitativní hledisko.

Žánrovou a tudíž i nomenklaturní instabilitu žánrů dokládá autor tzv. „genericými nálepkami“ (generic labels): např. román může dobově a prostorově představovat něco jiného; častá jsou národní označení podobných jevů (skaz v Rusku, gavenda v Polsku, epos v Řecku, sága ve Skandinávii, costumbrismo ve Španělsku). Důležitou součástí Fowlerova výkladu je utváření žánru, v němž se rozlišují tři stadia (každé dílo je vzhledem k tradičnímu modelu sekundární; terciární vývoj kvalitativně proměňuje žánrový model, například dobrodružný román se v Melvillově Bílé velrybě mění v román symbolický). „Smrt žánru“ je realitou (Fowler se odvolává na Šklovského teorii automatizace): jde o vyčerpání jednoho žánrového typu, který v určité době převládá. Fowler se znovu vrací k biologické analogii Brunetièrově. V pasážích o transformaci ukazuje na žánrové kombinace (prosté spojování žánrů), agregace (rámcování), makrologii (zvětšování) a brachylogii (výběr), kontražánr (pikareskní román kontra Don Quijote), inkluzi (jeden žánr prostupuje druhý), generickou směs a hybridy. Podstatnou ve Fowlerově výkladu je definice žánru jako způsobu a pojetí transformačních modelů. Stranou však zůstávají příčiny těchto změn: proč například jsou některé žánry inertní, jiné lehce slučitelné, proč žánr zaniká („vyčerpává se“), proč se někdy znovu objevuje.

Před lety slovenský polonista a literární komparatista a genolog J. Hvišč, autor dvou obecně pojatých genologických publikací, určoval vztah společnosti a žánru, přičemž za žánrotvorný faktor pokládá také národní specifikum, myšlení, citění, celkovou mentalitu společenského celku. Synchronní popis žánru a jeho vklínění do společenského bytí však zdaleka nestačí: teprve diachronní pohled na žánrové transformace ukáže, v čem tkví soudržná síla žánrového kánonu navzdory společenským proměnám a v čem je naopak patrná historická variabilita a z jakých důvodů.

Koncepci diachronních žánrových transformací rozpracoval ve svém díle I. P. Smirnov, a to jednak v knize o básnických systémech, jednak ve studii o generování kategorie tragična a zejména v knize o diachronických transformacích žánrů a motivů. Smirnov vychází z pojetí žánrové kontinuity, z toho, že současný stav žánrů a jejich struktura je vysvětlitelná toliko genetickou cestou. Ve Smirnovově pojetí žánrových transformací je určující představou jednota literárního díla a literárního procesu.

Dosavadní výklad problému genologických koncepcí se soustřeďuje na synchronní a diachronní pojetí žánru; ve stínu zůstala otázka žánrové systematiky a terminologie. I zde však postupně dochází k pokusům o reformy. A. Fowler má ve zmíněném díle *Kinds of Literature* pasáž, v níž se přímo vyjadřuje k podobným změnám a ukazuje, kdy je nezbytné zavádět nové pojmy, ale velmi obezřetně, nikoli překotně a radikálně. Fowlerova skepse je oprávněná: pojmy často vznikají v hlavách kritiků nebo novinářů ad hoc bez hlubšího promýšlení.

Na druhé straně značné posuny v chápání žánru, které teoretiky vedou až ke generickému agnosticismu (žánry se mísí, nemá tudíž smyslu vytyčovat žánrové hranice), si vyžadují určité změny v teorii, jak se například svého času projevil v ruských pokusech absolutizovat tzv. mravoličné žánry a zcela jinak pohlédnout na vztah kategorií rodu a žánru.

Žánry nejsou odrůdami literárních rodů, protože žánrové a rodové vlastnosti leží v různých rovinách „obsahu“ uměleckých děl - rody a žánry nejsou vlastností formy, ale tzv. uměleckého obsahu (G. Pospělov). Spíše kvantitativně zasáhl do této problematiky již Wolfgang Victor Ruttkowski, který - vycházející ze Staigrových úvah v Grundbegriffe der Poetik - rozlišil kromě lyrického, epického a dramatického obsahu také artistní žánry (artistische oder publikumbezogene Gattungen - např. šanson).

Podstatnou příčinou skeptického vztahu k podobným reformám žánrové systematiky je fakt, že stejně jako žánry mají v sobě určitou konzervující stabilitu, také myšlení o nich se nevyznačuje velkým radikalismem, spíše obezřetností. Základním argumentem je, že žánry se utvářely po staletí a ve svých archetypových podobách

po tisíciletí a přemýšlení o nich je takřka stejně staré.

Tradiční evolucionistické představy o žánrovém systému se v posledních 20-30 letech podrobují ostré kritice: místo evoluce se mluví o transgresi a antropologii literárních žánrů. V tomto smyslu psal Edward Kasperski (Przysłość i zasady genologii. O czeskiej szkole genologicznej z Brna. Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1-2 (83-84), Łódź 1999, s. 181-196) u příležitosti dvou knih brněnských genologů (I. Pospíšil: Genologie a proměny literatury, Brno 1998; L. Štěpán: Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem, Brno 1998): v kritickém posouzení koncepce tzv. žánrového rozpětí („rozpietosc“) spoléhá spíše na antropologii žánru než na jakési objektivizující anticipačně kauzální mechanismy.

O antropologickou koncepci literatury obecně a literárních žánrů zvláště usiluje také slovenský rusista Andrej Červeňák. V knize Človek a text (Nitra 2001) se tak dívá na romantismus ve studii *Romantizmus ako esteticko-antropologický genologický fenomén* (s. 33-44). Nevím, zda vývoj tzv. západních a slovanských literatur v období romantismu přesně odpovídá Červeňákovu názoru, že: „západny sa oblieka prevažne do hábov univerzálnych (kozmickej smútok), slovanský do hábov národných túžob a očakávaní“ (s. 36), spíše bych řekl, že slovanský mesianismus v sobě univerzalizmus už musí mít a autorův oblíbený Dostojevskij tento protiklad takřka vyvrací, ale Červeňákovi jde o něco jiného: domnívá se, že v slovanských literaturách lidské romantické cítění je antropologičtější a přizpůsobuje i tradiční romantické antiteze pravdy a lži, nebe a pekla, smrti a nesmrtelnosti konkrétním lidským personifikacím nebo vlastnostem: „Slovanský romantizmus (romantizmus ako smer, ktorý démonizuje človeka a vytvára z neho titana alebo zloducha) ešte viac prehľbuje antropologický invariant slovanských literatúr.“ (s. 37). Takto také koncipuje tzv. antropologickou genologii dedukující svá východiska z motivů lidské aktivity, jež jsou přírodní (genotyp), sociální (fenotyp) a duchovní (nootyp) podstaty. Pro genologii je tedy nejdůležitější nikoli morfologie, ale spíše antropologický invariant (s. 38). Ve studii *Pokus o poetologické dominanty slovanského romantizmu* (s. 45-57) píše autor o historickém tématu a historických žánrech a o mytologizaci, v pojednání *K problematike démonizmu v ruskej literatúre* (s. 58-67) uvádí, že antiteze démoni – cherubíni existuje v normativních poetikách (klasicismus, romantismus, socialistický realismus), zatímco v nenormativních poetikách dochází k oslabení principu deizace a démonizace, ačkoli i tu se projevuje tíhnutí k didaktizaci (některé postavy v dílech I. Turgeněva, F. Dostojevského a N. Černyševského). V tomto případě bych se zcela neztotožnil s antitetickým viděním normativní – nenormativní a jejím ztotožněním s některými vyjmenovanými směry – je to mnohem složitější a literatura je uměním potud, pokud se těmto schémátům dokáže vyhnout nebo do nich zcela nezapadnout. Na druhé straně právě tato schémata slouží jako pomocné prostředky k racionálnímu uchopení složitých procesů s vědomím, že jde o modelování, nikoli o exaktní obraz literární reality.

Rozetnutí bludného kruhu: žánry v postmoderním posunu

Nová doba přelomu tisíciletí vnesla do problematiky literární genologie nové polohy: jednak se snaží antropologicky rozšířit sféru své působnosti do jakési pangenologie, jednak posiluje diachronii oproti synchronii a hledá v minulosti zasuté tvary, které se genericky projevují například v současné postmoderní literatuře. Genologie řeší své současné problémy jednak tím, že se prostorově rozšiřuje, transcenduje k jiným vědním sférám – antropologii, sociologii a sociálním vědám, jednak že se upíná sama k sobě a svému niternému předmětu – žánru a zkoumá jej v různých souvislostech, posunech.

Ve sborníku *Humanistyka przełomu wieków* (Pod redakcją Józefa Kozielckiego. Wydawnictwo Akademickie „Żak“, Warszawa 1999) **Józef Kozielcki**, mimo jiné editor a autor spisu *Transgresja i kultura* (Warszawa 1997), píše úvahu nad možnostmi zdokonalení člověka: zdůrazňuje využívání intelektuálních rezerv, strategii autoevoluce, kulturaci a genetické inženýrství, jehož úskalí však chápe a nepodceňuje.

Eduard Balcerzan zde ve stati *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia vnášá do* tradiční strukturalistické imanentní uzavřenosti – podle současných tendencí – koordinátu antropologie, kterou nachází již u S. Skwarzyńské a M. Głowińského – je to podle mého názoru v jistém smyslu neodpovídající modernizace, i když fenomenologické kořeny moderní polské literární vědy k tomu přirozeně vedly, ale nikoli v novějším slova smyslu. Myšlenky se v různých vědách různě opakují, je nutno je však metodologicky odstínit: jistě bychom Gorkého pojem „čelovekovedenje“, tedy humanologie, nespojovali s moderní humanologií a antropologickým přístupem. Balcerzan za východisko pokládá vytvoření tzv. nové genologie, kterou definuje takto: „Nowa Genologia byłaby genologią wszystkich form komunikacji piśmiennej. Artystycznych, paraartystycznych i nieartystycznych.“ (s. 375). Nejde o novou myšlenku: podobně se mluví o generální poetice, generální komparatistice – tento navrhovaný model by tedy byl generální genologií, kterou bychom mohli rozšířit ještě o zkoumání žánrů ústní lidové slovesnosti, třeba ze zvukových nosičů. Za mnohem důležitější však

pokládám propojení různých sfér vědy a umění.

Postmoderna přináší studium intertextuality. V tomto smyslu není žánr jednou provždy dán, ale je závislý na čtenářské konotaci a konzumaci, je historicky proměnlivý. Lze však také docenit sémantický význam samotného textu, a to tak, že text, který se stal žánrovým prototypem, je již výsledkem intertextových a metatextových interakcí: na jedné straně ovlivňuje posttexty a vytváří „tvrdé jádro“ žánru, na druhé straně posttexty svou individuální proměnlivostí vytvářejí pluralitu žánrových tvarů, takže autor vytváří význam a strukturu textu a tím již působí na čtenářský horizont očekávání (M. Juvan: *Žanrska identiteta in medbesedilnost*, *Primerjalna kniževnost*, 2002, 1, s. 9-26): nejde ovšem o nic jiného než o jiná slova jiného diskursu, tedy to, co jsem kdysi nazval žánrovým rozpětím: autor vytváří text, který má jen omezený počet valencí, na něž se dá konotace vázat. Žánr není tedy dán libovůlí recipienta, ale potencemi samotného textu, tudíž produkcí, která dává vnímateli jen určitý počet vazebných možností, tedy již tím vymezuje jeho recepci.

Návrat od diktatury synchronie k diachronii s sebou nese studium palimpsestičnosti žánrů, odkrývání žánrů skrytých pod povrchem jiných, „zvedání bahna ode dna“, tedy svého druhu genologickou archeologii. Postmoderna se v tomto zachovala jako kdysi román: vstřebala do sebe staré postupy a proměnila je ve svou součást. Tyto úvahy odkrývají i obecnou dimenzi vztahu literárního žánru a literárního směru, jak se projevuje například ve vztahu postmodernistické poetiky a poetiky předcházejících směrů a jejich žánrových realizací.

Takto jsou například koncipována postmoderní díla s poetickým jádrem romantismu. Romantismus je jednak kompaktní celistvost, jednak disperzní fenomén a jednak fenomén transcendingující. Jeho přesahy nastavují zrcadlo tzv. novým jevům, jako by potvrzovaly platnost latinského úsloví „*nihil novi sub sole*“, a současně vrhají nové světlo na sám romantismus i na nové jevy a směry, ukazují na jejich sepětí, vnitřní spřaženost a vzájemné zrcadlení. Takovým jevem je i postmodernismus a jeho poetika.

Romantismus ukazuje člověka v konfliktu se světem, realismus kontakt člověka a světa. Tato frapantní odlišnost má své žánrové reflexe, ať již se nazývají idyla, elegie, óda nebo výpravná báseň, a také postojové konsekvence, mj. vzpouru, smíření, vnějškovost, niternost, ironii a sarkasmus. Romantismus je také hra s textem, zpochybňování i znejistňování, zmar rozumu, ztráta pevných ukotvení, ambivalence, úzkost, metatextovost a kvázimetatextovost. Je zřejmé, že takřka vše, čím se vyznačuje postmodernismus, mělo své romantické podloží; jde jen o jiné navrstvení stejných nebo podobných jevů, o jejich transformaci, o posun jejich funkce a místa v literárním textu.

Diachronní pohled na vývoj literárních žánrů, například podoby humoru v humoristických žánrech, může ukázat, že vedle převažujícího se vyskytuje ještě jiný širší, archaický, který se čas od času v literární evoluci palimpsesticky prolamuje na povrch.

Humor vzniká z konfrontace obecně přijatelného nebo přijatého a nepřijatelného nebo nepřijatelně neobvyklého: vždy znamená vykojení, vykořenění, počátek nejistoty; pokud se člověk z nejistoty vrací opět k jistotě, tedy ono neobvyklé je jen epizoda s časovým omezením, a vrací se do obvyklého a obecně přijatelného, je humor onou příslovečnou solí země, neboť soli - aby fungovala – musí být přiměřené množství, ani mnoho ani málo. Pokud se člověk z jistoty obecně přijatelného nevzdaluje, nedosahuje humoru, pokud se z ní vzdaluje nadlouho, příliš či natrvalo, podléhá nejistotě, stresu, šílenství: humor se mění v tragédii nebo míří do jiného světa.⁸ Z tohoto hlediska by bylo možné říci, že humor je prvek, který má potenci transcendentovat do jiných dimenzí a tam unášet lidského ducha: právě tyto vlastnosti smíchu a humoru vyvolávaly obavy již ve starověku a středověku. Nejde tedy jen o obavu moci, že na humor a na po něm následující smích nedosáhne, ale o jev obecně lidský, zasahující samu podstatu člověka.

Humor je jedním z jevů, které mají dvě tváře: stejně jako oheň je dobrý sluha, ale zlý pán, stejně jako jed může vystupovat v roli léku nebo prostředku dosahování smrti. Sporé náznaky humoru v *Zámku* (*Das Schloss*, 1926), jenž bývá označován za převrácenou romanci (inverted romance),⁹ posilují absurdní nejistotu odcizení, jemuž je zeměměřič K., marně se snažící dosíci zámku, vystavován. V podobné linii skrytého, sporého, skoupého humoru, který spíše obnažuje svou hrozivou tvář, pokračují někteří čeští spisovatelé, kteří vycházeli z dobové ruské a skandinávské literatury, mj. Egon Hostovský.¹⁰

Genologická pojetí se musejí vyrovnávat s pohyby literatury, nicméně i při veškerém znejistění a zmíněné postmoderní ambivalenci si udržují jisté pevné, přísné kontury a tím působí jako spodní proud literárního vývoje a jeho reflexe: mezi obdobími uvolněnosti, destrukce a transformace a obdobími přísnější normovanosti vystupují jako udržovatelé balance žánrového systému, vytvářející sklenutí mezi strukturou artefaktů, jejich zřetězením v běhu času a horizontem recipientova očekávání. Současně působí jako scelující plocha mezi subdisciplínami literární vědy, tedy mají své vztahy k literární kritice a literární historii a teorii. Není nebo neměla by tedy genologie být pouze sumarizující, výtčovou disciplínou, ale také hodnotící a historickou.

8 I. Pospíšil: *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno 1995.

9 Viz E.-M. Krölller: *Kafka's Castle as Inverted Romance*. *Neohelicon* IV, 3-4, Budapest 1976.

10 F. Kautman: *O Egonu Hostovském. Rané prózy Egona Hostovského*. In: F. K.: *O literatuře a jejích tvůrcích* (Studie, úvahy a stati z let 1977-1989), Praha 1999, s.97-136.

Axiologický a literárněhistorický aspekt žánru je také dán složitým vztahem kategorie žánru k literárnímu směru, jak to ostatně ukázal Grzegorz Gazda ve fenomenálním Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku,¹¹ stejně jako badatelé v dalších nových publikacích, kteří genologické otázky spojili s problémy komparatistiky, dialogu apod.¹² Podstatnou složkou dnešních koncepcí literární genologie jsou také gender studies: pohlaví jako jedna z důležitých determinant literární tvorby bylo v minulosti nejméně opomíjeno, v současnosti existují všude na světě speciální literárněvědná centra gender studies, v nichž se literatura i její generická podstata vidí jako manifestace protikladných sexuálních principů, a tedy i protikladného vidění světa.

Rozšiřování genologického půdorysu se projevuje i v koncepci tzv. integrované žánrové typologie, jak ji vytváří brněnský tým v Kabinetu areálových studií.¹³ Hlavním cílem je tu vytvořit styčný obor v důsledku vzájemného propojení sociálních a filologických věd na bázi studia areálů, v nichž se spojují sociálněvědní hlediska (např. historické, politologické aj.) s hledisky jazykovými, literárními a obecně kulturními, a na základě srovnávací typologie uměleckých, publicistických a odborných textů, která by propojovala filologické a sociální vědy a jejichž průnik by umožnil nové pohledy jak na jazyk a literaturu, tak na jednotlivé sociální vědy.

Obor se tedy pohybuje ve dvou rovinách: v rovině areálovosti, která prostorově spojuje protínající se předmět obou vědních oblastí, tedy filologických a sociálních věd, a v rovině textového prolnutí na základě rodového (generického, žánrového) hlediska. Potřeba komplementarity obou rozsáhlých vědních oblastí je pocíťována jako navyšost aktuální: filologové, kteří studují primárně a tradičně především jazyk a literaturu, cítí potřebu hlubšího záběru nejen ve smyslu studia kultury v širokém slova smyslu (dnešní cultural studies zde mají své dávné předchůdce v kulturně historické škole, která již v 19. století zahrnovala literaturu do rámce kultury jako její konkrétní případ), ale také sociálněvědních aspektů areálu, kde se mluví příslušným jazykem: starší pojem tzv. reálií (angl. life and institutions), tj. konglomerátu základních informací o životě v daném areálu, o společenském uspořádání apod., již svou povrchovostí nedostačuje. Na druhé straně pocíťují sociální vědci určité rezervy ve znalostech tradičně filologických pohledů na daný areál: nejde jen o praktickou znalost jazyka, ale skrze jazyk o hlubší průnik do myšlení, literatury a kultury, které mohou být výhodným východiskem ke studiu sociálních věd. Jinak řečeno: nelze dnes již vystačit s pouhým monitoringem médií, ale je třeba i diachronního průniku, abychom pochopili reálné dění v areálu.

Situace v areálu střední a jihovýchodní Evropy, který byl spojen s existencí totalitních a autoritativních režimů a nyní bývá nazýván postkomunistickým, si z tohoto hlediska zasluhuje mimořádné pozornosti. Právě sem se v poslední době přesouvá areálové těžiště sociálních věd, neboť o této oblasti můžeme vypovídat jednak z autopsie, jednak z pozice poměrně blízkého sousedství nebo snadné dostupnosti. Složitý procesy v areálu bývalého Sovětského svazu, ale také ve střední Evropě a na Balkáně dokládají důležitost tohoto úkolu jak z hlediska praktického využití, tak z hlediska metodologického vývoje obou vědních sfér.

V tomto smyslu je například slavistika výchozí disciplínou pro tato studia par excellence, neboť do sebe zahrnuje většinu tohoto areálu, ale také široké kontextové zapojení pokrývající jak celý Balkán, tak areál východoevropský a středoevropský (kontext slovansko-maďarský, slovansko-rumunský, slovansko-albánský a slovansko-řecký, slovansko-rakousko-německý a slovansko-baltský). Současně je nutné hledat tyto spojitosti v obecné teorii literárních žánrů, která by scelila jak žánry umělecké, tj. esteticky relevantní, tak neumělecké, věcné a vědecké.

Balcerzanova generální genologie již byla zmíněna: budoucnost genologie však patrně tkví až v jakési pangenologii, která by do svého epicentra přesunula nejen divadlo a film, ale také rádio, televizi, video a elektronická média, neboť právě ona umožňují do té doby nebyvalé manipulace s textem a prakticky dokládají intertextovost literatury a šance takřka neomezené kreativity – nicméně trval bych na tom, že text dává mnoho, ale přece jen konečných nebo omezených možností, stejně jako historicky podmíněné prostředí recipienta. Zůstává tedy podle mého názoru – nehledě na zmiňované posuny - text východiskem a cílem i dnešní literární genologie – jak si jistě pozorný čtenář všiml, často se mění pouze slova, diskursy a kontexty – společní jmenovatelé jsou stále k nalezení. I to je patrně nepřímým důkazem omezených a vymezených možností genologických algoritmů, stejně jako donedávna ještě takřka magická problematika biologické genetiky se ukázala jako řešitelná a kalkulatelná.

Krize genologie

11 Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

12 Viz Dialog – Komparatystyka – Literatura. Pod red. Edwarda Kaspierkiego i Danuty Ulickiej, Warszawa 2002. Nadzieje i zagrożenia. Slawistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia. Pod red. Józefa Zarka, Katowice 2002. H. Janaszek-Ivaničková: Nowa twarz postmodernizmu. Katowice 2002.

13 Viz Integrovaná žánrová typologie. Ed.: I. Pospíšil. Brno 1999. Areál – sociální vědy – filologie. Ed.: I. Pospíšil. Brno 2002.

V dnešní době se speciální nauka o literárních žánrech, kterou kdysi vytvořil Paul van Tieghem, dostala spíše do polohy módního žargonu, jímž se dnes operuje, ale její funkce v literární vědě často zůstává tam, kde byla v 19. století, snad i dříve: v tradiční historické nebo teoretické poetice. Jestliže jsme v některých studiích a knihách psali nejen o vývoji, tedy minulosti geneologie, a jejím současném stavu také ve smyslu nezbytné obnovy literárněvědné diachronie zatlačované ve 20. století imanentními metodami, o nutnosti integrovat gender studies, feministickou kritiku, multikulturalitu, antropologii a areálovost, ovšem s rozumem, bez módní hyperbolizace¹⁴, měli jsme na mysli také pozici geneologie v moderním či postmoderním konceptu literární vědy konce 20. a počátku 21. století, její místo v poetice a nových přístupech. Již letný pohled ukazuje, že geneologie svou polohu ve struktuře literární vědy jakož i literárněvědného myšlení vůbec teprve hledá a je to podivné již vzhledem k tomu, že je zde desítky let, má své tiskové orgány a okruhy vydavatelů, badatele, kteří se jí léta systematicky věnují.

Začneme u samotného pojmu, který dodnes činí řadě studentů, ale i kolegů, tedy často přímo literárních vědců, potíže, neboť jej zaměňují s geneologií: je to za posledních čtyřicet let, kdy tento jev sledují, takřka anekdotické. Kuriózní byla jedna recenze na mou knihu (myslím Labyrint kroniky z roku 1986), v níž se tato záměna realizovala důsledně, i když v knize se mluví o „genologii“: ať už to napsal autor nebo to změnila redakce podle pravidla „co neznám, neexistuje“, je to příznačné v tom smyslu, že se tento pojem zjevně nevžil – a je to možná chyba i jeho autora P. van Tieghema, neboť podcenil možnost záměny u kořene tak frekventovaného (genus, genera, genetika, geneze, genealogie, geneologie), nemluvě o stejném původu slova „žánr“ (franc. genre). Charakteristické také je, že se slovo ujalo pouze v prostředí polském, slovenském, českém, zřídka v německém (spíše Gattungstheorie), ale nikdy francouzském, kde vlastně vzniklo. Svědčí o tom také absence geneologie v řadě novějších příruček z teorie literatury, o nichž jsme již psali.¹⁵

O něco radostnější je situace žánru v antologii (chrestomatii) historické poetiky S. N. Brojtmana.¹⁶ Má to svou logiku, neboť žánry jsou regulární součástí historické poetiky odjakživa, v Rusku přinejmenším od časů A. N. Veselovského.

Možná je touto situací vinna sama geneologie a geneologové, kteří jsou ve svém geneologickém ghettu příliš uzavření, že málokdo se například odváží vytvořit nějakou obecnější knihu, kde by geneologie dostala určitou nověji vymezenou pozici, a dostala se tak jako výlučná disciplína do širšího povědomí. Největší chybou je ovšem to, co jinde nazývám disperzí a míjením: ani geneologové v Polsku jeden druhého nerespektují. Kromě

14 Viz naše dávné i nedávné geneologické knihy a studie, mj.: Ruská románová kronika. Brno 1983. Labyrint kroniky. Brno 1986. Geneologické pojmy a žánrové hranice (problém tzv. románové kroniky) Slavia 1981, seš. 3-4, s. 381-389. Geneologie - výhledy a úskalí. Čs. rusistika 1981, č. 2, s. 66-69. Geneologie a proměny literatury. Brno 1998. Ključevyje problemy sovremennoj genologii i koncepcija »žanrovogo ob'jema«. In: Litteraria Humanitas - geneologické studie I., Brno 1990, s. 47-58. Problém geneologických koncepcí. Slovenská literatúra 1988, č. 4, s. 298-313. V. G. Bělinskij a geneologické aspekty literární kritiky. Slavica Slovaca 1988, s. 132-137. Slovenský literárněvědný trojúhelník: komparatistika - geneologie - translologie. In: Brněnská slovakistika a česko-slovenské vztahy. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 1998, s. 45-58. Barokní literatura z pohledu komparativně geneologické slavistiky. K barokologickým studiím Milana Kopeckého. Slavia 1998, roč. 67, seš. 3, s. 349-356. Integrovaná žánrová typologie (Komparativní geneologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda - Jan Holzer. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1999. Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. I. (spoluautor Libor Pavera). Istenis, Brno 2003, ISBN 80-902871-8-2 (Na úvod, spolu s Liborem Paverou, studie Literární žánry a geneologie: jistoty a hledání, s. 8-36, Kronika, s. 47-52, Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky a žánrových systémů, s. 70-79). Problémy a souvislosti současné geneologie. Studia Moravica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 2, Universitas Palackého v Olomouci, Olomouc 2004, s. 29-46. Geneologie a žánrovost. In: Významové a výrazové premeny v umění 20. storočia. FF Prešovské univerzity, Prešov 2005, s. 111-131. Brněnská škola literaturnej komparativistiky i genologii/žanrologii i areal'noje izučeniye slavistiky: jeje istoki v kontekstual'nyh svyazjach. In: Izučavanje slovenskijh jezika, književnosti i kultura kao inoslovenskijh i stranich. Red. Bogoljub Stankovič. MAPRJAL, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2008, s. 278-293. Aspekty i konteksty transformacii gatunkovyh (refleksje i komentarze). In: Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk a rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Gregorzowi Gaźdzcie. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 27-42.

15 Viz např. N. D. Tamarčenko, V. I. Tjupa, S. N. Brojtman: Teorija literatury I. Teorija chudožestvennogo diskursa. Teoretičeskaja poetika. II. Istoričeskaja poetika. Academia, Moskva 2007. I. V. Fomenko: Praktičeskaja poetika. Akademiya, Moskva 2006. E. J. Fesenko: Teorija literatury. Fond „Mir“, Akademičeskij Proekt, Moskva 2008.

16 Samson Naumovič Brojtman: Istoričeskaja poetika: Chrestomatija-praktikum. . Učebnoje posobije.. Akademiya, Moskva 2004.

tradičního centra lodžského, dříve i vřatislavského (wrocławského) jsou tu zájmové genologické skupiny leckde jinde, snad na každé větší univerzitě, kde se pěstuje literárněvědná polonistika nebo slavistika (jiné filologie genologii poněkud míjejí), ale lodžské centrum v nich není jaksi přítomno: totéž lze ostatně pozorovat na Slovensku, ale i v českém prostoru: genologové o sobě nevědí, nebo spíše vědět nechtějí. Tato rozptýlenost a existence více autoritativních diskursů není jen šokující; bez vědomí širších souvislostí a heterogenity konceptů genologie nelze zajistit ani specifické žánrové vidění literatury, jehož hodnota byla nejednou uznána a není třeba ji znovu dokazovat. Ani uvedeným konzervatismem literární vědy tento stav nelze zdůvodnit. Polští fenomenologové stáli u zrodu novější fáze genologie a polská genologie z Lodže představuje metodologický a materiálový vrchol genologie světové: úspěšné pokusy o syntézu v časopise *Zagadnienia rodzajów literackich*, v slovníku, jenž tam od konce 50. let 20. století vycházel, a konečkonců v skvostném Slovníku literárních rodů a žánrů v redakci Grzegorza Gazdy a Słowini Tynecké-Makowské, to dokládají.¹⁷ Nicméně ani zde nejsou genologové zdaleka jednotní v tom, co genologie znamená, jakou má strukturu, čím by se měla primárně zabývat a kam má dnes směřovat.

Svědčí o tom i souborné svazky *Genologia dzisiaj* (2000) a *Polska genologia literacka* (2007).¹⁸ Autoři prvního souboru především vytyčují nový okruh genologie. Kazimierz Bartoszyński se zabývá metodologií a průnikem novějších proudů včetně novodobé hermeneutiky a dekonstrukce, Stanisław Balbus hledá příčiny vzniku a zániku žánrů, Inga Iwasiów ukazuje na spojitost genologie a gender studies, podobný okruh zkoumá i German Ritz; Anna Krajewska analyzuje žánrovou podobu současného dramatu, Janina Abramowska ukazuje na žánrovou relevanci tématu, stejně jako Józef Olejniczak. Edward Balcerzan píše o multimediální genologii: žánr chápe jako soubor postupů, jež rozhodují o morfologii textu a jeho komunikativních potencích (s. 88) a navrhuje vytvářet novou tzv. multimediální teorii literárních rodů a žánrů jako součást jím již dříve proponované pangenologie čili nové nebo generální genologie.. Maciej Michalski ve studii *Literackie formy myśli* ukazuje na vnitřní spojitosti literatury a filozofie, Agnieszka Izdebska zase na souvislosti literatury a filmu v tzv. postgotických žánrech. Kromě další témat tu ještě zaujme práce Krzysztofa Uniłowského o umění citátu, zejména ve spojitosti s metažánry a antiromanem.

Druhý, novější svazek, se antologicky vrací k dějinám polské genologie, zejména ve studii jednoho z editorů Romualda Cudaka, který se také odvolává na zelenohorský svazek *Genologia* i kontexty.¹⁹ Celý svazek je koncipován jako antologie reprezentativních genologických textů, v nichž kromě E. Balcerzana a S. Bambuse, prezentovaných ve výše uvedené práci, B. Witoszové a Ryszarda Nycze a dalších jsou i klasici polské genologie Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski a Teresa Michałowska. V podstatě se ukazuje, že polská genologie směřovala spíše k rozšiřování badatelského pole nové disciplíny, k jiným druhům umění (film), ale také k novým médiím a z něho vyplývajícím metodologickým posunům.

Rusové o genologii jako takové většinou nemluví, někdy užívají pojmu „жанрология“, ale spíše výjimečně. Signifikantní v tom může být reprezentativní sborník, který je věnován osmdesátinám ruského gogolologa Jurije Vladimiroviče Manna (někdejšího účastníka brněnských poetologických konferencí).²⁰ Sborník se skládá z části *Общие проблемы поэтики*, kam přispěli mimo jiné N. Rymar, L. Lucevič, V. Tjupa, N. Tamarčenko (koryfejeové dnešní ruské literární teorie), *Проблемы творчества Гоголя* (mj. V. Krivonos, A. Goldenberg, I. Zajceva) a *Материалы и заметки*. Naší problematiky se týká další oddíl *Исторические судьбы жанров, смена стилей и направлений*. Již z názvu je zřejmé, že jde o pojetí literárních žánrů jako součástí tradiční historické poetiky, nikoli samostatné subdisciplíny genologie, a o jejich souvislost s vývojem stylů a směrů: tak byly ostatně koncipovány i brněnské konference od 80. let 20. století, tedy převažovala orientace na komparativní pojetí literárních směrů a žánrů. Najdeme zde i personalisticky laděné partie, tedy zkoumání žánrů v díle jednoho spisovatele nebo i více autorů, srovnávací modely žánrů apod. Zkoumání žánrů tu nezřídka nabývá tematologické povahy, často také v souvislosti s literární postavou či hrdinou. Kult literární postavy, tedy ruská charakterologie, je ostatně pro ruskou literární vědu charakteristická: takto orientují své postupy O. B. Lebeděvová (Tomsk) ve studii *К семантике образа русского демона: Демон, Гений, Муза* (B. A. Жуковский и А. С. Пушкин) a S. Savinkov (Voroněž, na podzim 2009 hostující profesor Ústavu slavistiky FF MU v Brně) ve stati *На пути к роману Достоевского: типология героя*. Autor vychází z toho, že s v ruské literatuře se od 30. let 19. století vytvářela bipolarita tzv. literárních hrdinů, takzvaně nehotových (např. Lermontovův Pečorin z Hrdiny naší doby) a hotových (postavy Gogolových úředníků). Podle autora provedl Dostojevskij v této

17 Słownik rodzajów i gatunków literackich. Pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej. UNIVERSITAS, Kraków 2006.

18 *Genologia dzisiaj*. Prace zbiorowe pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2000. *Polska genologia literacka*. Red. Danuta Ostaszewska, Romuald Cudak. PWN, Warszawa 2007.

19 *Genologia i konteksty*. Red. C. Dutka, M. Mikołajczak. Zielona Góra 2000.

20 *Поэтика русской литературы*. Сборник статей. Ред. коллегия: Н. Д. Тмарченко, Б. В. Зусева, В. Я. Малкина, Е. И. Самородникова. Российский государственный гуманитарный университет, Москва 2009.

oblasti koperníkovský obrat v tom smyslu, že vlastním sebeuvědoměním, autoreflexí vybavil nehotovou postavu, která jí původně neměla. K pozoruhodným patří i analýza cestopisu (travelogu) z pera O. Kuliškinové (Petrohrad) na příkladu Dopisů ruského cestovatele N. M. Karamzina a Zimních poznámek o letních dojmech F. M. Dostojevského jako ruské reflexe evropského Západu. G. Lobanovová se zabývá žánrovou funkcí popisu ve známé Buninově povídce Lehký dech. V duchu tradičního poetologického pojetí žánrů se pohybují také zahraniční autoři této části sborníku.

Aniž bychom zacházeli do podrobností, k nimž se vrátíme v samostatném pojednání o uvedeném sborníku, je zřejmé, že „žánrologie“ ani zde nepřekračuje hranice tradiční historické a teoretické komparativní poetiky spojené hlavně se studiem stylistických a směrových postupů v literatuře klasické a moderní (novější výjimkou tu je stať daugavpilského badatele, A. N. Něminuščiho o žánrových pramenech anekdoty v próze Sergeje Dvlatova). Zajímavá je jiná okolnost: i když je problematice žánru věnován samostatný oddíl, žánrové vstupy najdeme i v jiných částech sborníku, zejména v posledním věnovaném hlavnímu Mannovu zájmu – Gogolovi, především tam, kde se zkoumají metaliterární aspekty jeho tvorby, jeho souvislosti s tradicemi ruské a západoevropské literatury (Balzac, katolicismus, poetičnost, struktura Mrtvých duší apod.). Rusové věnují vždy maximální pozornost tematické složce literárních artefaktů v čele s literární postavou, jež je chápána nikoli jen jako poetologický konstrukt, ale i jako reflexe reálného prototypu. Je to pojetí značně tradicionalistické, které má kořeny v antropologizujícím rázu literatury a literární kritiky ruského 19. století.²¹ Žánr je chápán nikoli jako abstraktní souhrn postupů a principů, ale spíše jako realizace stylových záměrů a stylových proměn – proto se tu často objevuje spojení s literárními směry, resp. filozofickými proudy.

Krizi genologie představuje jistě i fakt, že genologové nebo - chcete-li - teoretici žánrů o sobě jakoby vzájemně nevěděli, spíše se však záměrně ignorují, neboť, jak někteří říkají, jsou každý v jiném diskursu, i když se zabývají stejným objektem. Takto působí nejen fakt, že takřka v mateřské zemi genologie Polsku je několik center genologie, která o sobě nepiší, tj. de facto neexistuje žádná diskuse, polemika apod., ale i to, že autoři, kteří se žánry nikdy předtím nezabývali, ve svých nových knihách o žánrech jsou schopni ignorovat takřka celou vědní disciplínu, když komunikují jen s některými autory stojícími ve své většině mimo koncept genologie. Taková je kniha slavného Igora Smirnova, v níž se snaží vytvořit novou teorii literárních žánrů.²²

Zdá se, že problematika literárních žánrů bude i nadále fungovat dichotomně: jednak jako součást speciální literárněvědné subdisciplíny, tedy s vyhraněným, ozvláštňeným pohledem na žánr jako ontickou kategorii literatury, jedinou možnou podobu její existence, jednak jako tradiční složka historické a teoretické poetiky, která je chápána popisně eidologicky, resp. morfologicky. Zápas o prosazení specifika žánrového zkoumání jako způsobu nazírání literárního artefaktu není tedy zdaleka vybojován.

Nové výzvy literární genologii

Nová doba a nový vývoj literatury přináší přirozeně nové tvary, je tu však i práce s cizími texty v rámci postmodernistické poetiky s relativizací originality, jež tak byla chápána jako individuální autorství teprve od renesance. Doba sice přináší velké zlomy politické, ale hlavně technologické, nicméně v literatuře většinou nejde o zásadní kvalitativní změny, spíše o změny důrazu, tedy o změny s jakýmsi fázovým posunem. Někde jde jen o změny předstírané, spíše o sémantická gesta než o reálnou přestavbu. Slovo transformace často znamená koncepci programového návratu do minulosti, v podstatě restauraci toho, co restaurovat již nelze, neboť toto restaurování se již nachází ve zcela jiném kontextu: to platí jistě nejen o literatuře. Tedy návraty jsou možné, dokonce jsou možné i kopie minulosti, ale není možný skutečný, tedy ve svých relacích a souvislostech – jinak se taková restaurace stává ghettem či krátkodechou enklávou, i když může fungovat, využívající kontextuálních situací, relativně dlouho. Na to je řada příkladů z vývoje společnosti (Francovo Španělsko, Salazarovo Portugalsko, v literatuře ustrnulý, normativně pojatý tzv. socialistický realismus, ale také gotizující, neorenesanční a barokizující styly).

Každý velký společenský zvrát s sebou nese i proměny žánrové systematiky, změny kvantitativní i kvalitativní, noetickou, tvarovou a axiologickou přestavbu žánrové systematiky: to se stalo nejradikálněji za romantismu, moderna již šla v jeho stopách proti dožívajícímu tradičnímu realismu, jenž se však jako ponorná řeka dostal až k nám, často v pokleslé podobě triviální literatury nebo prózy virtuální autenticity²³, málo postmoderna, která cizopasí na cizích textech. A naopak: každá zásadní proměna žánrového systému obvykle signalizuje přípravu nebo již průběh značných společenských zvrátů, tedy změny společenského vědomí, radikální zvýšení estetické senzibility literatury: uvádět příklady z minulosti by bylo asi zbytečné (jen in

21 Viz naši stať Literární postava jako „zašité nůžky“ literární vědy. *Slavica Litteraria*, X 4, 2001, s. 51-58.

22 И. Смирнов: Олитературенное время. (Гипо)теория литературнах жанров. Изд. Русской христианской и гуманитарной академии. Санкт-Петербург 2008.

23 I. Pospíšil: Žánry virtuální autenticity a existenciálního znejistění: domov a svět. In: Libor Pavera a kol.: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. III, Opava 2006, s. 213-236.

margině: deskripce vztahů humanismu a ekonomického, politického a ideologického násilí v románech V. Huga se podílela na harmonizaci vztahů uvnitř francouzského národa v 19. století, Turgeněvův cyklus fyziologických črt Lovcovy zápisky možná způsobil zrušení nevolnictví v Rusku v roce 1861, F. Kafka určoval společenské vědomí intelektuálů po celé 20. století, díla A. Solženicynova zásadně změnila ruský i světový pohled na SSSR apod.).

Próza Jiřího Šimáčka *Snaživky* s podtitulem „nejnižší forma románu“²⁴ je takovým dílem, které provokuje k výše uvedeným úvahám a vůbec k reflexím vývoje literatury a podobě jejího žánrového systému. V centru této narace je skupina mladých dívek, které se žíví modelingem, kosmetikou a styky s muži na úrovni lepšího či horšího eskortu, slovy Ladislava Štáidla z jeho paměti „hledají zázemí“.²⁵ Jistým přechodným cílem je sňatek s ekonomicky zajištěným mladším či starším mužem; zajišťují se však i samy dědictvím a vysokými výdělky. Hlavní však je, že žijí, jsou hodiecentrické: to se kdysi vytykalo našim lidem před rokem 1989, totiž že žijí spíše budoucností nebo minulostí, nikoli přítomností, že jsou příliš „dějinní“ a že příliš „budují“: měly spíše žít dneškem podle hesla „carpe diem“. Takové ony „snaživky“ jistě jsou. Jiří Šimáček (nar. 1967 v Brně) vystudoval na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity estetiku a dějiny umění (rozuměj kunsthistorii), jako scénárista spolupracoval s Českou televizí, založil se Zdeňkem Plachým umělecké sdružení Sřežený Parnas, psal divadelní hry; patří k nové brněnské umělecké generaci a jeho popisy života skupiny dívek stylizované jako narace jedné z nich jsou pokusem o modelování nové románové, tedy žánrově modelované skutečnosti. Neřekl bych, že jde o věc tak převratnou, jako byl například francouzský „nouveau nouveau roman“, ale spíše o změnu tematicko-morfologickou; vyprávěcí způsob není nic výjimečného, když nepočítáme jazyk mladé dívky, který je specifický, ale nijak originální.

Takto je například tvarován románový incipit: „Venku je hnusně. Ta husa zase řekla mačiato, přitom jsem si objednávala první a řekla správně makiato, ona musí bejt úplně blbá. Když neví, jak se vyslovuje macchiato, má aspoň poslouchat. Je to blbka, normálně bych řekla přeléčená venkovanka, ale ona ani není přeléčená, prostě je trapná. Měla si dát turka, stejně to určitě chlemtala celej život. Mačiato. Ani nedosedla, a už to z ní vyletělo, bude se vdávat. No to je skvělý, hele a není to brzo? Neženeš to moc? Kdo to je? To je celkem jedno, kdo to je, moc mě to nezajímá. Ale je mi jasný, že mu proklepla účet přes Moniku. Monika dělá v Komerče a mně je jasný, že si u ní nechala udělat výpis z jeho konta - nejspíš tak za poslední tři roky. Takže jsem se napila kávy, a najednou vidím, jak se ty dvě slípký chichotají a Renča ukazuje Kamile rukama, jako když rybář sděluje délku úlovku. Aha pardon, vlastně jsem nestihla říct, že sedíme - teda já, Renča a Kamila - v Onyxu. Chodíme sem už pár let, vlastně už od školy a Renata, která ani neví, jak se vyslovuje macchiato, se bude vdávat. A ukazuje rukama, že její budoucí má táákovýý péro, a Kamila se chechtá. Ukazuje asi tak čtyřicet centimetrů, je mi jasný, že tím chce říct dvacet centimetrů, ale všechny tři víme, že kdyby to bylo aspoň šestnáct centimetrů, to by o takovou husu ani nezavadil. I když vlastně Renča se docela snaží - pilates, taebo a tak. Jezdí do Vídně na slevy, někdy i do Milána, jako my všechny, ale stejně je trapná, protože i v Idolo dokáže úplně neomylně vybrat tak, že to stejně vypadá jako z CA. Ale to je mi celkem jedno. Takže si zapálím a slyším, jak říká A6 Avant. Dnes nejsem vůbec ve své kůži, snažím se nebyť protivná, fakt se snažim, ale prostě není dobrej den, tak se aspoň usměju a jdu na záchod, jasně že se mi nechce, jen potřebuju být minutu sama. Takže беру mobil a jedu, Mini Opera a pak hned seznam.cz, zadávám A6 Avant a už to vyjíždí – fakta: *Audi A6 Avant 3.0 TDI quattro. Cena 1 847 391 Kč. Emotivní styling Audi A6 Avant a jeho výkonné motory okamžitě poukazují na jeho sportovní naturel. Přitom ale díky zavazadlovému prostoru a velikosti až 1660 litrů a široké škále funkčních a komfortních doplňků jde zároveň o mimořádně praktický a pohodlný vůz. Právě tato kombinace dělá z Audi A6 Avant opravdu unikátní model mezi luxusními automobily.*“²⁶

Formuje se tu žánrový tvar, který vychází nejen z rázovitého jazyka dětí umělého světa drahých restaurantů, mixovaných nápojů, špičkové kosmetiky a luxusních aut, ale zejména světa jiné informační hodnoty. Ve stylu současných novin časopisů jsou stěžejní pasáže vyčleněny na okraji jako upoutávky (např. „Měl si dát turka, stejně to určitě chlemtala celej život. Mačiato.“²⁷). Údaje o konkrétních reáliích, zejména výrobcích, jsou řešeny internetovými odkazy na okraji stránky: <http://www.cottonfiled.dk/> <http://bbuk.bettybarclay.com/> aj. Názvy kapitol jsou koncipovány větším písmem jako výrazné anotace: „Ráno vytáhnou na snídání Moniku. Monika už to o Renče ví, takže to chce taky probrat“²⁸; Takže si sedám a dám si absolutku s kolou a hned se

24 Jiří Šimáček: *Snaživky. Nejnižší forma románu*. Větrné mlýny, Brno 2009.

25 L. Štáidl: *Vino z hroznů*. Red.: Jan Dobiáš, vydal Ladislav Štáidl, Praha 2003. Viz také naši stať *Souvislosti dnešní české a slovenské prózy a jedna provokativní marginálie (Vino z hroznů Ladislava Štáidla)*. In: *K poetologickému a axiologickému aspektu slovenskej literatúry po roku 1989*. Red. Marta Součková, Filozofická fakulta, Prešov 2006, s. 237-250.

26 Jiří Šimáček: *Snaživky. Nejnižší forma románu*. Větrné mlýny, Brno 2009, s. 7-8.

27 Tamtéž, s. 7.

28 Tamtéž, s. 14.

rozhodnu, že to dnes nemíchám, protože dnes chci mít čistou hlavu. Pingl na mě nějak moc čumí, ale je mi to celkem jedno“²⁹ ; “Za dva dny jsou Vánoce, no já teda pojezu k našim, protože jinak teda nevím, co bych tady jako dělala. Tady nemá cenu vůbec na Vánoce zůstat, protože by tu stejně bylo mrtvo a já stejně nejsem moc zvědavá na to, abych jako na Vánoce chystala Vánoce na další den, že jako budu mít s Petrem druhý Vánoce. To on by měl druhý Vánoce, já bych měla jenom jedny, o den později a na Vánoce bych žádný neměla, jenom bych je chystala“³⁰. Někdy je text faktograficky tak bohatý a nepřehledný a mluvená dikce tak bohatá, že čtenář nerozliší, co je upoutávka, název kapitoly nebo běžný text: kromě běžného textu je to anotační titul a po straně jádro výpovědi tučným písmem: „Ji normálně štve, že neměla tu odvalu dělat hned na sebe jako já, že se musela někde prošukávat z přepážky v přízemí k vlastnímu kanclu.“³¹ Nicméně ani tato umělá sféra uzavřeného světa fitek, kosmetických salónů a redakcí, mezinárodních letišť a plážových resortů je tu běžný život, resp. boj o přežití, jak jej známe z pikareskního románu 17. a 18. století nebo z deziluzivního zpovědního románu 19. století - romantického (A. de Musset, M. J. Lermontov, B. Constant) nebo realistického (Balzacovy Ztracené iluze), tedy nihil novi sub sole: „Ona vypadá úplně fantasticky, tohle jí teda fakt přeju. To je dobrý, fakt dobrý, protože kytku si normálně chytla matka od Renči, která je teda už rozvedená, je jí tak asi padesát nebo co, to by bylo dobrý, protože jsem teda sledovala Kamilin ksicht, protože ona se tvářila, jako že ne, aby bylo poznat, že to fakt chtěla chytout, protože tam sebou dotáhla nějakou objev. S Renčou jsme toho moc nenakecaly, protože ta toho má moc, musí řešit spousty lidí, nějaký známý od toho jejího a tak, a pak ani nestihá sbírat nějak dárky a musí se držet skoro bez pití, protože ještě je před ní cesta, hned ráno nebo spíš skoro ještě v noci vyrazí na letiště a pak do toho Thajska. Já jsem teda chvilku skoro brečela, protože fakt to měla hezký. Ona se mě teda ptala, co jako já a na kdy to plánujem s Jarkem. Jenomže mně se ani moc nechce o těchhle věcech mluvit, protože prostě úplně nevím. Tak jsem jí řekla, že nevím, jakože nevím, jestli prostě je to ono. Jako opravdu ta láska, jestli mi rozumí, a Renča říkala, že rozumí. Jenomže jsme nějak ani neměly čas to moc probrat, Jarek vlastně kromě Renči tady nikoho moc nezná, tak většinou tak posedává. Mě teda najednou nějak až chytlo břicho, jako žaludek, ale moc teda taky zatím nepiju, mně se zdá, že to je nějak od nervů, protože na mě jde taková nějaká úzkost. Přemejšlím, jestli je to ta svatba nebo co, tak radši ani moc nejím. Vůbec moc nemám na nic chuť, jenom nějakou kousek dortu, ale se musím skoro nutit. Na chvilku zajdem k baru s Kamilou, ta teda jede vodky, tak si dám jenom trochu s ní.“³²

Ideově tematickou dominantou díla je naprostá a všeobecná vyprázdněnost, vyžilost, vyhořelost, únavový syndrom a pocit totální absence hlubší reflexe, toho, co přesahuje úzké zájmy jedince; sdělení se pohybuje mezi internetem, kosmetikou, alkoholem a cigaretami, bohatými muži, výpisy z katastru nemovitostí nebo z banky. V tomto smyslu tato „nejnižší forma románu“ je emblémem dnešní doby, jež nepřeje velkým idejím. Na počátku byl strach z ideologií, které tragicky utvářely podobu 20. století, později se to projevilo na rezignaci na ideje vůbec jako na něco „démodé“ spojené s nacionalismy 19. století, s národními a politickými mýty, stejně jako s pojmy jako vlastenectví nebo národní stát. I když se tento „román“ podobající se v podstatě „proudu vědomí“ objevuje až v první dekádě 21. století, lze říci, že doba mu už příliš neodpovídá a nové generace budou vyžadovat opět nové ideje a silně transcendence. Vypadá to tak, že tato žánrová podoba románu je spíše labutí písní období, které nastalo v 80., někde až v 90. letech 20. století, a bylo v našem prostředí spojeno s převraty konce 80. let a nyní zvolna končí. Otázka je, nakolik se strukturální prvky tohoto žánru, tedy především orální dikce, invaze nového jazyka moderní technologie a reklamy, komiksově poetiky, útržkovitosti a rychlosti (děti, které se dívají na staré filmy v televizi, obvykle komentují „Je to strašně pomalé“), ukážou jako nosné i nadále, zdali se stanou víceméně stabilní složkou románové poetiky. Z české literatury víme, že se podobné jevy objevily již kdysi v románech Vladimíra Parala (nar. 1932) z 60.-70. let 20. století a v „řídčích“ prózách Michala Viewegha (nar. 1962) psaných od počátku většinou už jako filmové scénáře; jde tedy jen o stupeň radikalizace žánrové formy. Román nicméně může být charakteristickou reflexí dobových nálad, způsobů života i moderních či postmoderních technologií v lidském životě, ale i úvah o zbytečnosti či nezbytí žánrových proměn.

Zajímavým kontrastem k románu představitele mladé moravské literatury Jiřího Šimáčka je románová, lehce postmoderní dílo „osmašedesátka“ Tibora Ferka (nar. 1932); jde o volnou trilogii, přičemž dva díly jsou úžeji tematicky spjaty.³³ Volně je s nimi spojen román *Lásky hra osudná*³⁴, jenž v dobrém slova smyslu připomene některé reflexivní prózy jiného Slováka Rudolfa Slobody: takoví autoři jako umělci i jako lidé to nemívají na světě lehké, neboť jejich senzitivita budící dobré city vyvolává ve vnímání také pocit vlastní nedostatečnosti a snad i viny, jakousi kreativní závist, že lze psát dobrou literaturu tak jemně a citlivě. Jejich díla jsou jaksi přirozeně humánní, a proto nekompromisní, vidí hnisající vředy světa a přímo a neobjasně je

29 Tamtéž, s. 35.

30 Tamtéž, s. 45.

31 Tamtéž, s. 58.

32 Tamtéž, s. 105.

33 T. Ferko: *Občan O(t)O. Fiktivny príbeh s prvkami faktu*. Vydavateľstvo Pozsony/ Pressburg/Bratislava 2003.

Týž: *Pokušenie starého kocúra*. Vydavateľstvo Pozsony/ Pressburg/Bratislava 2010.

34 Spolok slovenských spisovateľov, Bratislava 2006.

pojmenovávají, nikoli však s vítězoslavnou investigativitou, ale s lítostí a smutkem. Taková díla vyvolávají představu, že za povrchní fasádou literárních směrů a doktrinářských poetik se skrývají v podstatě dva proudy - stejné jako v životě: dobro a zlo, laskavost a násilí; vyvolává také představu, že jemnost, citlivost a nenásilí jednou zvítězí, ale že to možná bude nikoli na tomto světě. Proto próza Tibora Ferka, absolventa teatrologie na Univerzitě Karlově, novináře, dramaturga, dramatika, prozaika a překladatele, je neustále obnovovanou syntézou, budováním mostů: mezi českým a slovenským kulturním prostorem, například v toposu Tater, kde se setkávají osudy Jiřího Wolkra, Franze Kafky a Karla Čapka s osudem univerzitního učitele, jehož ošklivý studentský žert vytrhl z jeho pracoviště vstříc světu, jenž ho překvapí, ale nezdolá, kde najde nové uplatnění, novou nezávislost, staronovou lásku, ale také mostem mezi minulostí a přítomností, věčnou polohou lásky, osudu a naděje, které koncentruje již čapkovský název díla. Postmoderně stylizovaná kompozice implantuje do hlavní dějové linie – příběhu slovenského intelektuála v soukolí zhrublého světa – také úryvky z tatranské korespondence zmíněných autorů, kteří svůj osud spojili s českým prostředím, ať ji psali česky nebo německy, ať již jejich zázemím byly východní Čechy, Morava či Brno, Prostějov nebo česko-německá Praha. Hlavní postava, Edmund Mundant, vymykající se jak svým jménem, tak židovským původem i studiem (má pražské školy) z jeho prostředí, je do jisté míry transformovaně autobiografická. Lze tedy jemně předivo této Ferkovy prózy pokládat i za svého druhu niternou konfesi. Změna na Mundant (lat. také vlastně opisovač, písař), pro niž se rozhodne syn Edmund, ho z prostředí znovu vyděljuje: prosvítá tu stín Kafkovy Proměny, odcizení oslabované citlivostí a důvěrou, ale nikdy zcela nemizející. Je tedy Mundantova konfese románem o románu, textem o textu a textem v textu. Průnik textů, kultur a jazyků, jistá míra odcizení, které je vlastní každé literatuře, neboť ta se nemůže identifikovat se světem, aby jej mohla vykládat z nadhledu a odstupu, odcizení jako nikoli výjimečná, ale typická vlastnost člověka a jeho kulturních produktů. Člověk směřuje ke klidu a vyrovnání, ale nikdy je nenachází a ani najít nechce.

Charakteristické je, že všechna tři díla jsou ukotvena v lokalitě západních Vysokých Tater, zejména v okolí vesnice Ždiar, kde protagonista, mladý, nejprve ortodoxní komunista a potom reformista 60. let minulého století, který je po sovětské okupaci odsunut do bezvýznamnosti a stále analyzuje příčiny toho, co se stalo. Období tzv. normalizace a konsolidace bylo ovšem, na Slovensku jiné než v českých zemích, diskriminace měla pro Slováky mnohem menší existenční dopady. I tento protagonista dopadl vlastně snesitelně a měl dost času na vnitřní reflexi, na svůj „stream of consciousness“ či „monologue interieure“. Oproti dynamické, spíše vnějškově pragmatické formě Snaživek stojí jakoby „neužitečností“ struktury Ferkových zповědí, které se až užívají v souvislostech a v uvádění různých svědectví: co je smyslem těchto nekonečných konfesí, komentářů, citátů, mot, parafrází či výpisků z četby od Marxe přes Sartra k dalajlámovi? Možná vlastní ospravedlnění, hledání viny a vykoupení, ale hlavně smyslu lidského života vůbec; ta mnohmluvnost, která je zejména v *Občanu O(t)ovi* a v *Pokušení*, méně v *Tatranském pastorále*, je až ozbrojující, současně však příliš rozvolňuje vnitřní téma díla. Příběh slábne, pokud zcela nemizí, rozvíjí se čerchovanou čarou, přerušovaně, nevýrazně. Autorův romanopisecký habitus se pohybuje na citlivé a prostupné hraně literatury faktu, autobiografie a fikce, sám je to romanopisec-kolážista sestavující literární mozaiku; v českém prostředí byl takovým autorem také *poeta doctus*, shodou okolností Ferkův vrstevník Jindřich Uher (1932-1998). Próza je zatížena filozofováním, „pomalostí“, která tak kontrastuje s „rychlostí“ Snaživek, jejich zkratovitostí, překotností, naprostou věcností, zobrazením „nahého života“: tu jsou zповědi, konfrontace, existenciální linie pozvolna slábne, posilují se paralelismy, topoi či loci communes, fixní ideje, mimo jiné židovství, marxismus, socialismus a životopisné momentky.

Nová próza ukázaná na dvou různých generačních přístupech české a slovenské prózy, je výzvou genologickému bádání: podstata žánrů, v tomto případě románu, se mění několikerým způsobem a není zřejmé, který z oněch přístupů bude produktivnější: nemusí to být ani ten, jenž je spjat s mladší generací, budoucnost literatury nemusí směřovat k jen k jednoduchosti a mediálně konzumentskému jazyku Snaživek, své místo tu má a bude mít i „pomalá“, složitá, rozsáhlá próza kontemplativního typu s komplikovanější, snad až těžkopádnou narativní strukturou, většinou konglomeráty několika žánrů, jako jsou memoáry, reportáž, esej, zповěď, obvykle kolážovitě spojované autobiografickými epizodami. „Nahý příběh“, jak jej prezentuje autor *Snaživek*, je možná spíše reflexí povrchovou, jako byly kdysi romány Vladimíra Párala s jejich vnějškovými efekty. Oba přístupy jsou pro genologii ve smyslu výkladu a interpretace vzhledem k teorii žánrů i žánrové systematiky aktuální výzvou.