

Teoretický zájem o literární žánry se zrodil v 19. století. Motivovaly jej dvě okolnosti — jednak duch historismu, který toto století ovládl ve všech sférách, jednak rozkolísání druhové a žánrové hierarchie, proměna v pojetí druhu a žánru, k níž došlo v romantické literatuře. Sama literární realita otřásla premisami a normami starých popisných poetik, založených na srovnávání děl se značně apriorním modelem. Na konci století vznikaly první pokusy o nové, historicko-srovnávací poetiky, v nichž je model vytvářen a posteriori; na základě konkrétních děl a jejich žánrových podob se provádí typologie obsahů a forem, od níž se dospívá k určitým zobecněním. Teorie literatury se do této doby soustřeďovala převážně k obecným otázkám slovesného umění a analyzovala literární dílo jako v podstatě statický objekt. Literární proces byl literární historii nahlížen především z hlediska epoch, směrů, literárních osobností, teprve v druhé řadě z hlediska druhů a žánrů. Pro historickou poetiku jsou tato hlediska rovněž důležitá — na jejich základě je možné koncipovat poetiky určitých období, směrů, poetiky autorské, poetiky děl — nicméně mají význam pouze dílčí: z těchto jednotlivých poetik, vnímaných v dialektické propojenosti (každá dílčí poetika vypovídá o celku, tak jako v „historické poetice“ A. N. Veselovského vypovídaly proměny epiteta o proměnách básnického stylu),<sup>1</sup> vyvstává jakási hlavní poetika jako dílo, které je možné stále doplňovat a jehož podstatným rysem je otevřenost.

Právě fakt dialektické propojenosti dílčích poetik v rámci historické poetiky jako otevřeného projektu umožňuje vymezit si pohled na českou literaturu dvojím způsobem: jednak ve smyslu časovém — na literaturu meziválečnou, jednak úhlem pohledu — na poetiku žánrů. Dvacátá a třicátá léta představují totiž klíčové období ve vývoji české

moderní literatury, období, v němž se konstituovala tradice socialistické literatury, určující její vývoj dodnes. V souvislosti s dějinnou situací došlo k výraznému přehodnocení charakteristických momentů předchozího období a zformovala se nová poetika literárního díla a literatury jako celku, vázaná mnohem těsněji než dřív ke skutečnosti a určovaná mnohem podstatněji společenskou funkcí.

Časové omezení má ovšem také své nevýhody. I když se zvolené období jeví jako úsek, v němž se výrazně projevuje jak kontinuita určitých literárních jevů, tak diskontinuita jiných, přece jen je to období značně krátké. Řada procesů začíná o hodně dřív nebo pokračuje v dalším období. Při tak krátkém úseku lze také stěží mluvit o stylu epochy, k jehož vymezení může historická poetika dospět při sledování úseků delších. Zachytit vývojovou dynamiku takto krátkého období je obtížné také pro náznakovost některých procesů, jejichž rysy se vyhranily později. Analýzy jednotlivých žánrů ukázaly, že poetika tohoto období je uchopitelná pouze na pozadí poetiky období předchozího, kterou v některých momentech popřela, v jiných přehodnotila.<sup>2</sup> V kapitole o baladě jsme například viděli, jak se balada wolkrovská formovala na pozadí symbolistické, „intelektuální“ balady sovoské, ale i na pozadí balady nerudovské a erbenovské, a zároveň ovšem v kontextu s baladou-romancí šrámkovskou.

Volba žánrového východiska se může zdát na první pohled neobvyklá. Vždyť právě ve dvacátých letech se „žánrovost“ literatury zpochybňovala. Tento moment ovšem souvisel s obecnějšími proměnami, k nimž docházelo ve 20. století v souvislosti se společenskými otřesy, revolucemi a s vývojem poznání. Především se proměňoval pro umění tak důležitý pojem reality, který se rozšiřoval a problematizoval. Pro vyjádření této reality, která je vnímána jako diskontinuitní, heterogenní, dynamická, vzpírající se úplnému poznání, se v umění hledají nové postupy a formy, významová struktura děl se komplikuje a „otvírá“ (směřování k mnohoznačnosti). Na jedné straně jsme například svědky literarizace malířství (obrazy-básně), na druhé vizualizace poezie (básně-obrazy). Postup montáže proniká z výtvarného umění do filmu a odtud se šíří do poezie, prózy, dramatu. Polyperspektivismus v malířství nalézá v próze svou analogii v technice proměnlivého hlediska a v divadle v simultánním jevištním prostoru. Tytéž procesy — subjektivizace, zvýznamnění aktu tvorby, ale zároveň aktu vnímání, soustře-

dění pozornosti k „vyrábění“ díla, obnažování jeho konstrukce, detematizace — probíhají současně v malířství, próze, dramatu.<sup>3</sup>

Vedle procesu sblížení různých druhů umění, postupujících se i v jednotlivých dílech, probíhá ovšem i proces opačný, jímž druhy naopak vymezují svou specifikou. Literatura v tomto dvojsměrném procesu na jedné straně přestupuje hranice jiných uměleckých druhů a tím se vzdaluje své podobě, na druhé straně v důsledku toho, že přesouvá své těžiště od napodobování reality k její „tvorbě“, je kladen důraz na „literární“ momenty díla a obrazu reality v něm (viz sebe-reflexivní či antiluzivní román, v němž se explicitně reflektuje akt psaní románu). Podobně jako se rozšiřují hranice umění do sfér tradičně pokládaných za „neumělecké“, rozšiřuje se i pojem literatury o oblast žánrů dokumentárních, novinových, o sféru útvarů pokleslých (využití triviální literatury, detektivky apod.). Poezie se stejně jako výtvarné umění inspiruje prvky „primitivního“, „naivního“ či insitního umění, drama své formy obrozuje pod vlivem cirkusu, kabaretu, jarmarečních produkcí. Za tohoto stavu přestává rozdělení druhů a žánrů na vysoké a nízké, na umělecké a neumělecké, zpochybněné už romantismem, definitivně platit. Stírají se rovněž hranice mezi lyrikou, epikou a dramatem, respektive poezií, prózou a dramatem,<sup>4</sup> a také mezi jednotlivými žánry. Významově a tvarově odlehle oblasti se sblíží a jejich napětí v konkrétním díle se stává zdrojem specifické významové dynamiky a estetického účinku.

Jako určující působí ve všech těchto procesech moment proměny literárního díla. Jeho poetiku ovlivňuje výrazná aktualizace subjektu autora (a v jisté míře i subjektu vnímatele), která má pro podobu textu díla různé důsledky. Kromě přesahu do jiných umění, procesovosti (moment tvorby díla hic et nunc)<sup>5</sup> a zdůraznění jeho konstrukce je pro ně příznačné, že se v něm klíčové místo udílí jazyku, který se stává předmětem intenzivní tvůrčí aktivity. Prostřednictvím jazyka a kompozice („mnohojazyčnost“, technika proměnlivého hlediska) se uvolňuje a dynamizuje forma díla, v próze dochází k potlačení primárního, dějového syžetu, rezignuje se na jeho úplnost a tradiční „jednotu“ (záměrná fragmentárnost, „synoptičnost“ děje) a v popředí se ocitá vypravěčova promluva (próza Vančurova). S tím pak souvisí i tendence k významové otevřenosti. Těmito rysy se přitom nevyznačují jen díla úzce spjatá s avantgardou dvacátých let, ale mnohé z nich se v přetvoření

podobě objevují i později v rodící se poetice socialistického realismu (Majerové Přebrada, Siréna).

V oblasti dramatu, které v této době rovněž jednak porušuje a jednak zdůrazňuje svou druhovou specifičnost, se pozornost tvůrců příznačně obrací nejen k významotvorné funkci jazyka (v avantgardních hrách typu Nezvalovy Depše na kolečkách, Vančurova Učitele a žáka a Nemocné dívky), ale současně k významotvorným možnostem samotného aktu divadelního předvádění — k prostoru, času, výrazovým prostředkům a subjektům (režisér, herec) divadelní inscenace. Drama začalo, tak jako byl v románu tematizován akt vyprávění, tento akt tematizovat pomocí postupu divadla na divadle (Bartošovo Vzbouření na jevišti, Langrova Dvaasedmdesátka, Balada z hadrů a Pěst na oko Voskovce a Wericha), což byl jen jeden z projevů základní vývojové tendence k teatralizaci dramatického textu a divadla. Dramatický text se emancipuje od literatury, přestává aspirovat na své dosavadní výsadní postavení v rámci inscenace; stává se tvarově i funkčně otevřeným vůči ryze divadelním, tedy neliterárním, mimojazykovým prostředkům výrazu, jimiž je nově pojatý text typu scénáře či libreta dotvářen.

Uvedené rysy poetiky literárního díla namnoze splývaly s představami a praxí literární avantgardy, která v českém kontextu nezaujala tak vyhraněně odmítavý postoj k poetice předchozího období, jaký charakterizuje avantgardy ve většině evropských zemí. Nedošlo tu k tak zjevnému přetržení kontinuity literární tradice. Případnější je tu mluvit pouze o přehodnocování, o postupném přechodu poetiky realismu (naturalismu) a symbolismu do poetik nových směrů — proletářské poezie, poetismu, „nového“ realismu prózy. Vliv uměleckých směrů konce století ještě kolem roku 1910 zřetelně poznamenává čapkovské juvenilie prozaické a dramatické, patrně nejranější projevy avantgardního umění u nás. Souvislost se symbolismem je zjevná dokonce ještě u „proletářského“ básníka Wolkra, zejména v jeho prózách. Sociální román směřuje k poetice socialistického realismu přes překonání naturalistických schémat (od Hald A. M. Tilschové k Siréně Majerové). Příznačná jsou díla, v nichž se postupuje dvojí poetika (ve hře bratří Čapků Ze života hmyzu se symbolistická féeričnost, mysterijnost a teovitost pojí s uvolněnou kompozicí typu revue, charakteristickou pro avantgardní divadelní formy). Můžeme také konstatovat, že poměrně záhy nastává přehodnocování avantgardních koncepcí. V rozdílné společenské situaci se

v české literatuře možná zřetelněji než jinde projevují rozdíly v podobách literárních žánrů dvacátých a třicátých let.

Kterými specifickými rysy se tedy vyznačuje vývoj žánrů v meziválečném období? Ve dvacátých letech, kdy v české literatuře kulminovaly v oblasti druhů a žánrů procesy započaté zhruba romantismem, se radikálně proměnil literární žánr. Nezmizel, ale už neodpovídal pojetí žánru v tradiční, popisné poetice. Pojetí žánru jako závazné normy, kterou se autoři snaží naplnit, se postupně měnilo v pojetí žánru jako možnosti, významové a tvarové intence konkrétních děl (podobně se měnil i literární druh). Potlačení žánrovosti, které můžeme sledovat jako jednu z hlavních tendencí prosazovaných literární avantgardou, se tedy týkalo pouze žánru v jeho tradičním, strnulém pojetí (ostatně literatura se nebude moci nikdy odpoutat od žánrů, neboť žánrovost je přirozenou vlastností jazykových útvarů, tudíž existuje i tam, kde se popírá). Nové pojetí totiž nikterak neznamenalo rezignaci tvůrců na žánr, nemělo nic společného s „rozpuštěním“ žánru v konkrétních dílech. Díla s určitými typickými příznaky se nadále přirozeně sdružovala (vědomě i bezděčně) ve skupiny, které mohou být označeny za žánry či žánrové typy; ty však už pro tvůrce (a také pro teoretiky) nebyly něčím statickým, nýbrž představovaly dynamický systém příznaků, z nichž se lze rozhodnout jen pro některé a doplnit je třeba o příznaky, které častěji figurují u jiných žánrů.

Je tedy zjevné — a přístup k jednotlivým žánrům v této knize to také naznačil —, že se v historické poetice žánrů literatury 20. století nemůžeme opírat o pojmy ze starých poetik. Odpovídaly totiž zcela jiné realitě (konečně ani vzhledem k ní nebyly plně adekvátní), a nemohou proto ani sloužit jako adekvátní nástroj poznání a struktura literárního vývoje jiné doby. Tvůrci si proměnu žánrového charakteru svých děl v různé míře uvědomovali, různě silně ji vnímali čtenáři, někdy ji reflektovala dobová kritika (např. baladickou prózu). Proto jsme leckdy museli nově pojmenovávat útvary, jejichž žánrový tvar byl sice ve své době pocíťován, ale zůstával bezejmenný (pásmo, sebereflexivní román, zpráva); výjimečně přitom poskytly označení tvaru „žánrově“ znějící tituly („příběhy“ Holanovy a Kainarovy). Z názvů kapitol této knihy je patrné, že většinou bylo možno pojmenováním ozřejmit spíše žánrovou intenci, dominantní žánrový příznak, určitý způsob pojetí nebo transpozice textu (revue, scénář jako typ dramatic-

kého textu, kalendářní cyklus). Rovněž pod označením psychologický román a sociální román se ve skutečnosti skrývají specifické aktualizace tradičních žánrů, jejich dobové žánrové typy (román ztracených iluzí, román lidských množin). Na jedné straně tedy pojednáváme o žánrech, jejichž v literatuře dávno ustálenou strukturu tvůrci vědomě užívali a aktualizovali (např. Wolker baladu), na druhé straně o takových, které jsme se pokusili teoreticky uchopit ze zpětného pohledu, shledáváním děl podobného založení.

Hledisko žánru umožňuje postihnout někdy značně rozdílné rysy vývoje české literatury ve dvacátých a třicátých letech. Ve dvacátých letech došlo, jak jsme řekli, k zpochybnění dosavadní žánrové a druhové struktury a radikálně se proměnilo povědomí žánru. Nicméně například v poezii tu najdeme poměrně snadno celou řadu aktualizovaných tradičních i nových žánrů. Naopak ve třicátých letech, kdy se literatura vracela k tradičním žánrům, se poezie podobnému strukturování brání. Neznamená to, že v ní žánry nefungovaly, ale nevyhranily se natolik, abychom se o jejich charakteristiky mohli opřít při výkladu literárního vývoje. Proto také poezii té doby představujeme jen velmi dílčím způsobem — v žánrech přesahujících do třicátých let (básnický cestopis, kalendářní cyklus) a v žánrech, jejichž těžiště leží až na přelomu let třicátých a čtyřicátých.

V próze se vytvořila situace poněkud odlišná. Po rozkolísání prozaických žánrů ve dvacátých letech, zejména v souvislosti s lyrizací některých z nich a s příklonem jiných k nesyžetovému dokumentu, nastává ve třicátých letech spolu s epizací návrat k žánrům spjatým s realismem 19. století, přitom ovšem aktualizovaným. Také v avantgardní linii dramatické tvorby, která ve dvacátých letech stála v opozici k dramatickým koncepcím prosazujícím model tradičního dramatu 19. století a převládajícím v kvantitativně silnějším prestižním, oficiálním divadle, můžeme ve třicátých letech pozorovat zvýšený zájem o pevnější dramatický tvar (ve Vančurově Alchymistovi má např. podobu pokusu o spojení avantgardní básnické poetiky s tradiční představou „velkého“ dramatu). Větší dobový ohlas však získaly dramatické adaptace a inscenace opírající se o starší dramatická, především však prozaická a básnická díla (Nezvalova Schovávaná na schodech, Manon Lescaut, Burianovy dramatizace a inscenace). Vývoj žánrovosti ve zvoleném dvacetiletí, postupné zpevňování žánrového tvaru a příklon k epickým

žánrům svébytným způsobem odráží v české literatuře proměnu společenské atmosféry.

Pořadí kapitol v knize záměrně neodpovídá členění, které se uplatňovalo v popisných poetikách, kde za sebou následovala lyrika, epika a drama (případně poezie, próza, drama). Historicko-poetický přístup umozňuje adekvátněji ozřejmit charakter zkoumaného předmětu. Tradiční členění, k němuž se z praktických důvodů uchylují teoretické poetiky a teorie literatury, nic nebo téměř nic nevyovídá o literárním vývoji, je nejen statické, ale dokonce může skutečnost určitým způsobem falšovat. Řazení kapitol v této knize chce na rozdíl od něho sugerovat vývoj a alespoň přibližně postihnout momenty, kdy určité žánry či žánrové typy vystupovaly v literatuře do popředí a kdy se stávaly nositeli výrazných dobových tendencí. Vedle sebe tu někdy figurují žánry, které měly za sebou už delší tradici a v novém žánrovém typu pouze obnovovaly svůj tvar (balada, sociální román; ve scénáři jako typu dramatického textu se aktualizovala stará divadelní tradice apod.), spolu s žánry, které se zrodily až v této době — pásmo (specifická česká aktualizace formy spjaté s Apollinairovou stejnojmennou básní), revue, příběh, zpráva. Některé vznikly nebo byly aktualizovány v přímé vazbě s poetikou určitého směru (pásmo s poetismem, groteska s expressionismem, sociální román se socialistickým realismem), u jiných můžeme pozorovat, jak se proměňují procházejíce několika uměleckými směry (básnický cestopis, kalendářní cyklus). Na rozdíl od popisné, teoretické poetiky jsme nemohli charakterizovat dobovou žánrovou strukturu vyčerpávajícím způsobem, a ani to nebylo naším záměrem — tato naše poetika žánrů pro nás zůstává něčím otevřeným, chce pouze naznačit cestu.

Pokusme se však shrnout do obecnějších závěrů naše pojetí literárního žánru a říci, které rysy podle našeho názoru zakládají jeho identitu. Žánr pro nás především představuje dynamický útvar, ať už o něm uvažujeme jako o příznaku díla, či jako o teoretické abstrakci. Chápeme jej jako historicky, sociálně, esteticky a funkčně podmíněný systém (intenci k tomuto systému) jistých obsahově formálních rysů, jejichž prostřednictvím se v díle prezentuje určitý postoj ke skutečnosti. Tento systém je v dílčích momentech v konkrétních dílech proměnlivý, variabilní (všechny rysy nemusejí být zastoupeny, jiné naopak mohou nově přistupovat). Například identita básnického cestopisu je dána tématem

cesty a s ní spjatým určitým okruhem témat a motivů (např. tématem vnitřní obrody, setkávání „domova“ a „ciziny“), akcentací subjektu, který působí jako scelující činitel, jeho charakteristickými stylizacemi (putující básník, básník-tulák). Proměny tohoto žánru — jednak v rámci dobové či směrové poetiky, jednak v rámci individuální autorské poetiky — spočívají pak v různém pojetí cesty světem (extenze světa v poetismu, poté jeho postupná interiorizace — svět se stává součástí básníkovy nitra, takřka plodem básníkovy imaginace), ve třicátých letech v přesunu těžiště od dobývání světa k dobývání významu. V nové vlně se žánr politizuje a ideologizuje a výrazně se také mění orientace cesty (osa sever-jih se otáčí ve směru západ-východ).

Které obecné tendence jsme postřehli ve vývoji žánrů sledovaného období? Především nelze přehlédnout fakt, že se v této době nejen po sobě, ale i vedle sebe a proti sobě prosazují často tendence protichůdné, jež jsou nicméně výrazem jednoho a téhož dialektického procesu. Například sbližování literárních druhů znamená, že se na jedné straně v literatuře prosazuje epizace (v poezii, dramatu), na druhé straně lyrizace (v próze, dramatu). Specificky divadelní byla tendence k zdivadelnění nebo deliterarizaci dramatu, která našla svůj výraz v novém pojetí dramatického textu jako scénáře, uplatňovala se ve hrách typu revue a v burianovských dramatizacích. Tyto procesy však nikdy neprobíhaly zcela současně, respektive vždy některá tendence převažovala. Tendence k lyrizaci zřetelně dominovala ve dvacátých letech v souvislosti s avantgardní estetikou, preferující poezii. Ve třicátých letech a na přelomu let třicátých a čtyřicátých, kdy se zvyšuje společenská úloha umění, se naopak výrazněji prosazuje tendence k epizaci žánrů, neboť epika má v životě ohrožené společnosti zpravidla stabilizující funkci. Nejprve se tehdy epizace projevuje v próze, vracející se po poetistickém intermezzu ke zdrojům epičnosti — eposu, mýtu, renesančnímu vypravěčství (Vančurova Markéta Lazarová, Olbrachtův Nikola Šuhaj loupežník, Glazarové Advent), později i v poezii (Horova poéma Jan houslista, Holanovy a Kainarovy příběhy).

Jako o obecném procesu, který zasahuje do podoby prozaických a dramatických žánrů, můžeme ve dvacátých letech mluvit o subjektivizaci. Viděli jsme, že se neprojevovala výhradně lyrizací výrazu či přesněji — v próze byla jejím projevem lyrizace, v dramatu se však kromě lyrizací (v lyrickém dramatu) mohla projevovat i epizací (podobně

i v poezii přelomu třicátých a čtyřicátých let, zejména u Holana). Projevem subjektivizace není jen akcentování přítomnosti subjektu v díle včetně jeho tematizace (autor vystupuje jako postava — v některých groteskách, v textu typu scénáře, v revue, v sebereflexivním románu), ale i rozličné stupně subjektivizace vyprávění (autorský, „hlasitý“ vypravěč, vypravěčova promluva se prostupuje s promluvou postavy — např. v Markétě Lazarové).

Důsledkem subjektivizace je na jedné straně zvnitřnění konfliktu (v baladických prózách, psychologickém románu třicátých let, v lyrickém dramatu šrámkovského typu, např. v „reflexivních“ příbězích Holanových), na druhé straně však i jeho zvnějšnění (v dramatických groteskách, lyrickém dramatu avantgardy). A opět pozorujeme, jak se i z hlediska tohoto procesu rýsují ve sledovaném období rozdílné rysy vývoje ve dvacátých a třicátých letech. Ve třicátých letech totiž v souvislosti s epizací převažuje proces objektivizace: subjekt výpovědi ustupuje zaměření na objekt; odrazem této skutečnosti jsou proměny básnického cestopisu, v próze pak nejrůznější autentizační postupy, dokumentarismus, návrat k „vševědoucímu“, objektivnímu vypravěči, k němuž dochází dokonce i u Vančury (v Rodině Horvatově), typického „hlasitým“ a subjektivním vypravěčem. S touto proměnou, motivovanou zcela evidentně společenskou situací, šlo ruku v ruce zrealňování obrazu skutečně v díle (v předchozím období se naopak prosazovala „literarizace“ — viz sebereflexivní román), a to i tam, kde se díla uchylují k politické klíčivosti a alegorii (Čapkova Válka s Mloky a Bílá nemoc, historické baladické prózy z okupace, Řezáčův Svědek a jiné).

Podívejme se nyní na tyto procesy poněkud konkrétněji, například z hlediska toho, jak se odrážely v pojetí tématu v poezii a syžetu v próze a dramatu. Lyrizace a subjektivizace s sebou přinášely oslabení tématu a jeho atomizaci (nedodržování hlavního tématu, nahrazování logické, kauzální, „epické“ návaznosti návazností asociativní — v poetismu, v žánru pásma). V próze a dramatu docházelo k potlačení syžetu, dramatického děje a konfliktu, popřípadě i k oslabení logického řetězení dějství a scén. (Poznamenejme, že avantgardní odmítání syžetu bylo ideologickým aktem — spolu s ním byl odmítán měšťanský román a „měšťanské“ vidění světa.) Redukce tématu a syžetu se v jednotlivých dílech projevovala nejrůznějšími způsoby: jeho torzovitostí, atomizací,

polytematičností (v polytematickém pásmu, revui, polytematickém románu, v holanovských příbězích), dále pak jeho parodickou reflexí (ve hrách Voskovce a Wericha, v dílech bratří Čapků, ve Vančurově Rozmarném létu aj.), modelovostí, případně herním charakterem postav, prostoru a času (v groteskách, Rozmarném létu, Nezvalově románu Jak vejce vejci aj.). Absence syžetového napětí se zpravidla kompenzovala napětím kompozičním (postup montáže, technika proměnlivého hlediska) a dynamizací promluvy, která se stávala jakýmsi sekundárním „syžetem“.

Také toto pojetí tématu a syžetu bylo odrazem nového pojetí reality. Po fázi destrukce reality a jejího obrazu v díle v kontextu epochy revolučních proměn následovala ve třicátých letech fáze restrukturalizace reality, jejíž součástí se stalo vědomí socialistické perspektivy společnosti a v souvislosti s tím nová tematizace, syntéza, a to jak v poezii, která směřovala k epickým žánrům přelomu třicátých a čtyřicátých let, tak v próze, která se vracela k dějovému syžetu. Nové, dynamicky pojaté téma vstupuje do sociálního románu v podobě aktuálního sociálního konfliktu (Sirána, Pujmanové Lidé na křižovatce). Posilování syžetu znamená pak zároveň zpevnování kompozice, jejíž uvolnění bylo ve dvacátých letech typické pro všechny druhy (na základě tohoto rysu se dokonce vyhraňovaly specifické žánry a žánrové typy — pásmo, revue). V souvislosti s posílením syžetu se ve hrách Voskovce a Wericha forma revue, původně představující volný sled relativně samostatných scén a výstupů, výrazně zpevňuje; současně se zvýznamňuje ideologičnost obsahu her. Pouze román sociální (román lidských množin jako příznačný dobový typ) se tomuto procesu nepodrobuje, neboť jeho společensko-uměleckému poslání — zobrazovat společnost v její rozvrstvenosti — vyhovuje polytematický a polyfonní útvar. Podobně jako v rovině syžetu bychom mohli sledovat důsledky obecných literárních a žánrových procesů také v dalších složkách literárního díla — v rovině postavy, prostoru a času, jazyka apod.

Nelze se však nezmínit ještě o jedné tendenci sledovaného období — o tendenci žánru (a díla) k tvarové a významové otevřenosti, již rozumíme vnitřní žánrovou heterogenost a tendenci k mnohoznačnosti. Tato otevřenost charakterizovala většinu žánrů dvacátých let (čapkovské komické utopie, hry Voskovce a Wericha). Ve třicátých letech se pojetí otevřenosti výrazně přehodnocuje: místo momentů destrukce

a zpochybnění reality, převažujících v „otevřených“ dílech dvacátých let, zdůrazňuje se moment její vnitřní strukturovanosti, komplexnosti, jíž odpovídá zvrstvená a významově komplikovaná výpověď (ve *Válce s Mloky*, v čapkovské „trilogii“ *Hordubal*, *Povětroň*, *Obyčejný život*, v holanovských příbězích *Tereška Planetová* a *Cesta mraku* aj.). V dramatu třicátých let pozorujeme zjevný příklon k jednoznačné, společensky apelativní výpovědi a současně návrat k uzavřenému, tradičnějšímu tvaru (*Bílá nemoc*, *hry Voskovce a Wericha* z těchto let). Próza pak — zejména od poloviny desetiletí — opouští nebo modifikuje žánrově heterogenní formy a postupy sebereflexivního románu. Projevem směřování k významové jednoznačnosti byla v té době také alegorizace obrazu skutečnosti v díle (alegorizují se syžety her *Osvobozeného divadla*, žánr kalendářního cyklu, románový syžet — *Válka s Mloky* a jiné).

Společenské změny ovlivňují přesuny od jednoho žánrového typu k typu druhému. Tam, kde se poetika proměňuje zásadně, mění se jeden žánr v jiný. Literární dílo má totiž „syntetický“ charakter, a to v tom smyslu, že je „složeno“ z útvarů různožánrového charakteru (literatura dvacátých let tuto složenost dokonce zdůrazňuje) a zároveň sestává z různých žánrových typů (v kompozici *Války s Mloky*). Podobně se v konkrétním díle nezřídka kříží protikladné procesy a tendence, které jsme ve vývoji české literatury označili za nejpříznačnější; jejich dialektický svár patří k dynamizujícím momentům. Z toho důvodu bylo třeba se zmínit o jednom a též díle ve vícerozích souvislostech, a tedy v různých kapitolách (o *Válce s Mloky* v rámci kapitoly o utopii a v rámci kapitoly o sebereflexivním románu, o hrách *Voskovce a Wericha* v kapitole o revui a v kapitole o scénáři jako typu dramatického textu apod.). Týž proces nebo postup byl zkoumán z hlediska jeho různých funkcí v jednotlivých žánrech a jejich poetikách (např. postup včleňování dokumentů a dokumentárních žánrů, který byl v sebereflexivním románu projevem hry s autenticitou, je v sociálním románu a básnické zprávě součástí systému zrealňování obrazu reality; postup montáže se v dílech antiiluzivního charakteru váže s destrukcí syžetu, v jiných naopak souvisí s hledáním „úplnější“ pravdy apod.).

Studiemi zaměřenými na vývojové proměny žánrů bychom chtěli doplnit obraz české meziválečné literatury, zejména pak literatury socialistické. Literatura této doby se nám jeví jako složitý systém, tvořený

poetikami jednotlivých historických fází, proudů, směrů, žánrů, autorů a děl a podmíněný rozdílnými estetickými funkcemi, nejrůznějšími individuálními a společenskými faktory.

#### POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Studie o epitetu je obsažena ve výboru ze statí A. N. Veselovského, který byl pod názvem *Historická poetika* publikován v Leningradě v roce 1940.
- <sup>2</sup> Slova poetika užíváme ve dvojím významu: jednak k označení tendencí, postupů a prostředků, kterými disponuje literatura, jednak k označení teoretického žánru či disciplíny, která se je pokouší charakterizovat.
- <sup>3</sup> V poezii, antiiluzivní či sebereflexivní svou podstatou, je reflexe aktu tvorby běžná. Poezie je také ve srovnání s dramatem a prózou v mnohem menší míře tematická; nicméně i v ní se tyto rysy ve dvacátých letech zvyrazňují.
- <sup>4</sup> Tato proměna je velmi charakteristická; epika splynula s prózou, epické žánry básnické přešly k poezii, rozlišení lyrický × epický nahradilo rozlišení poezie × próza.
- <sup>5</sup> Dramatu, jehož vnímání je zpravidla vázáno na inscenaci, je zpřítomňování vlastní.