

Literární genologie

Ivo Pospíšil

Masarykova univerzita

Brno 2014



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Literární genologie

Ivo Pospíšil

Masarykova univerzita
Brno 2014



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Dílo bylo vytvořeno v rámci projektu Filozofická fakulta jako pracoviště excelentního vzdělávání: Komplexní inovace studijních oborů a programů na FF MU s ohledem na požadavky znalostní ekonomiky (FIFA), reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0228 Operační program Vzdělávání pro konkurenceschopnost.

© 2014 Masarykova univerzita



Toto dílo podléhá licenci Creative Commons Uveďte autora-Neužívejte dílo komerčně-Nezasahujte do díla 3.0 Česko (CC BY-NC-ND 3.0 CZ). Shrnutí a úplný text licenčního ujednání je dostupný na:

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cz.

Této licenci ovšem nepodléhají v díle užitá jiná díla.

Poznámka: Pokud budete toto dílo šířit, máte mj. povinnost uvést výše uvedené autorské údaje a ostatní seznámit s podmínkami licence.

ISBN 978-80-210-6894-0 (brož. vaz.)

ISBN 978-80-210-6895-7 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-6896-4 (online : ePub)

ISBN 978-80-210-6897-1 (online : Mobipocket)

Obsah

I. Problém genologických koncepcí: klasické a postklasické stadium	5
II. Žánrová systematika	23
1) „Rod“ a „žánr“, jejich vznik a smysl	23
2) Žánrová systematika a terminologie	27
III. „Nová genologie“	48
1) Metodologie	51
2) Rozetnutí bludného kruhu: žánry v postmoderním posunu	60
3) Krize genologie	67
4) Nové výzvy literární genologii	75
IV. Ukázky genologických studií.	86
A. Cyklizace jako spodní proud ve vývoji ruského románu	86
B. Žánr prozaického deníku Michala Viewegha	95
C. Několik úvah o cestopise	
D. Problém narativní básně	
V. Exkurs trochu osobní: můj vztah ke genologii	154
VI. Výběr literatury	168

I. Problém genologických koncepcí: klasické a postklasické stadium

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 rámc nově 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 géographique ou climatologique, sociales, historiques) a načrtl zřetelně genezi žánru od zrození k smrti na základě analogie s biologickým druhem v Darwinově pojetí.^[1] 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

[1] „Pokud jde o dějiny francouzské tragédie, plán je dán do určité míry samotným způsobem, jakým klademe otázku: jak se žánr rodí, roste, dosahuje dokonalosti, upadá a nakonec umírá.“ (Brunetière, F.: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'école normale supérieure, Tome premier.* Paris 1890, s. 23).

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.

V epistulárním projednání Pierre-Daniel Hueta z roku 1699 je počátek románu, resp. narace, viděn v Egyptě, Řecku a v arabských pohádkách.^[2] Zhruba v stejné době sleduje evoluci žánru od Řecka a Říma po dobová díla prizmatem tzv. pravdivosti Jean-Louis Prasch ve svých Úvahách o románech^[3] a někteří němečtí autoři.^[4] Spolu s genezí, technikou románu a radami romanopiscům se tu setkáváme i s pokusy o definice, v nichž se někde zdůrazňuje zábavnost románu, jeho vymyšlenost („lež“), jinde se sleduje, komu je určen, tu se zase klade důraz na jeho výstavbový princip. Například Carl Nicolai definuje román jako bajku, pohádku pro dospělé („Der Roman ist eine Fabel für Erwachsene.“^[5]), aniž možná docenil pravý význam této definice, neboť výzkumy 20. století oprávněně zdůrazňují stabilitu folklórních žánrů a jejich schopnost podržovat si jiné žánry nebo odolat i v silném tlaku cizorodého okolí. Patří sem analýza z pera Johna Dunlopa (3. vyd. 1845), který rozebírá mj. italskou renesanční novelu, pikareskní román, Dona Quijota a anglický román 18. století (v němž tehdy byl – v době před Balzacem a velký-

[2] Huet, P.-D.: De l'origine des romans. 1699, reedice Amsterdam 1942.

[3] Prasch, J. L.: Reflexions sur les romans. Paris 1684.

[4] Versuch über den Roman. Leipzig 1774; Über den sittlichen Einfluss der Romane. Constanz 1826.

[5] „Román je bajka pro dospělé.“ Nicolai, C.: Versuch einer Theorie des Romans. Quedlinburg – Leipzig 1819, s. 24.

mi Rusy – spatřován vrchol románové produkce).^[6] Tyto práce jsou v době, kdy Brunetière předkládá své pojetí, základem řetězce německých prací z teorie románu, které určily zaměření anglosaské literárněvědné metodologie a svou akcentací tvaru stojí u zrodu ruské formální školy a zprostředkovaně i českého strukturalismu. Patří k nim studie Friedricha Spielhagena z roku 1883 (soubor statí, které vznikly v různých letech), obsahující jak pokus o rozhraničení žánrů (román – novela, román – drama), tak vyprávěcích forem na materiálu především německém a anglickém.^[7]

V první třetině 20. století se počet monografií o románu, v nichž se projevuje evoluční pojetí, zvětšuje. V jejich čele stojí *Technika románu* od Charlese F. Horna (1908)^[8]. Již v jejím podtitulu (Umělecké prvky, jejich vývoj a současné využití) je obsažen evoluční aspekt a pojetí románu jako kontinuity. Horneovo pojetí je evolucionistické do důsledků: objektem jeho analýzy se staly i egyptské příběhy z doby před 5000 lety, z nichž jeden předjímá známou biblickou povídku o Josefovi a Putifarově ženě. Od jednoduchých popisů kouzel se narace posunuje k složitějším strukturám, které vrcholí v řeckém románu. Podle Hornea je podstatou vyprávění neobyčejnost, překvapivost, která

[6] The History of Fiction Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age. By John Dunlop. London 1845.

[7] Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.

[8] Horne, Ch. F.: The Technique of the Novel. New York and London 1908.

má ohromit (srovnej „ozvláštnění“ V. Šklovského), tedy lživost, výmysl.^[9]

Umění románu se neustále zdokonaluje a v 19. století dosahuje vrcholu; zde se Horne pokouší o typologii žánru, která se mu jeví ve čtyřech skupinách: román nahodilosti (novel of incident: román líčící scénérii a jednotlivé události, v němž však chybí konstrukce syžetu), román dovednosti (novel of artifice: román založený na vnějším, dramatickém, překvapivém, neočekávaném a tajemném syžetu), román z každodenního života (novel of ordinary life) a román nevyhnutelnosti (novel of the inevitable: román, v němž jsou dramatické události skryty v podtextu). Odtud již vede cesta k pozdějšímu strukturnímu pojetí P. Lubbocka a E. Muira.^[10] Dnes již klasická práce Käte Friedemannové Úloha vypravěče v epice (1910) předznamenala pojetí retardace v koncepci V. Šklovského.^[11] Konečně v monografii Román Heinricha Keitera a Tonyho Kellena se sleduje nejen vývojový aspekt (od orientálních narací), ale také vyprávěcí

[9] „Faleš se poprvé stala uměním, ‚uměním fikce‘, když se vzápětí za sebevědomím zrodila lidská marnivost. Divoký opočlověk, který si myslel ‚Jak jsem silný‘ si dozajista brzy pomyslí, že svou sílu předvede sousedovi. A když to dovolil vývoj jazyka, vychloubal se svými činy. A máme tu první povídku! Dokud se vypravěč cele přidržíval faktů, byly to dějiny. Jakmile však pojal úmysl jít za ně, vznikala fikce. Bylo to uvědomělé umění.“ (Horne, s. 9).

[10] Lubbock, P.: *The Craft of Fiction*. London 1921; Muir, E.: *The Structure of the Novel*. London 1928.

[11] „Oblíbeným prostředkem vypravěčského umění v tom okamžiku, kdy děj dosáhl určitého vrcholu, je zapojit retardující moment, ať už proto, aby se zvýšilo napětí čtenáře, nebo proto, aby stav, který má trvat delší dobu, se přilíš

strategie a individuální románová technika („pohled do tvůrčí dílny“ – kapitola *Aus dem Werkstatt des Dichters* – např. Scottovy, Hugovy, Balzacovy, Dickensovy, Turgeněvovy, Maupassantovy apod.).^[12] Skutečnost, že evoluční aspekt žánru byl ještě před Brunetièrem a pak po něm nejvíce rozvinut v teorii románu, byl dán neobyčejným rozkvětem žánru, praktickou potřebou vysvětlit širšímu publiku podstatu takového díla (ještě v polovině 18. století byla leckde četba románů zakázaným ovocem^[13]). Například v knize Henryho B. Lathropa (1921) najdeme tuto výmluvnou pasáž: „Year by year throughout the last forty years, the mass of novels and tales printed in the English language has been overwhelmingly greater than the whole number of any other class of books. In 1913, the last year of the distant world before the great war began in Europe, there were more than 8 600 new books printed in the British Isles; and of this total, more than 1 200 were works of prose fiction.“^[14]

rychlým pokračováním nejevil jako pouze momentální, dočasný.“ (Friedemann, K.: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1910, s. 123).

[12] Keiter, H., Kellen, T.: *Der Roman*. Essen 1912.

[13] Například J. Lotman v komentáři k Evženu Oněginovi píše o tom, že v Rusku v 18. století bylo čtení románů dívkami pokládáno za nemravné. Taťána – v první třetině 19. století – již romány čte zcela běžně. (Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“. *Kommentarij. Posobije dlja učitelja*. Leningrad 1980.)

[14] „Rok po roce za posledních čtyřicet let bylo množství románů a povídek vytištěných anglicky jednoznačně větší než veškerý počet knih jiného druhu. V roce 1913, tedy v posledním roce před velkou evropskou válkou, bylo

Vraťme se však ke koncepci F. Brunetièra založené na analogii vývoje žánru a biologického druhu. Ze strukturalistických pozic byla tato koncepce odmítnuta R. Wellkem^[15], ale tento postoj není dnes jediný. Objevují se snahy ukázat na racionální jádro Brunetièrova pokusu.^[16] Evolucionistická koncepce ukázala na podstatný rys vývoje žánru, ale její pojetí bylo mechanistické: nevysvětlila příčinu dalšího vývoje žánrových prvků v jiných žánrech a hlavně náhlé 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

na Britských ostrovech vytištěno více než 8 600 nových knih a z tohoto celku bylo více než 1 200 prozaických děl...“ (Lathrop, H. B.: *The Art of the Novelist*. London 1921, s. 1).

[15] Wellek, R.: *Concepts of Criticism*. New Haven – London 1963, kap. *The Concepts of Evolution in Literary History*.

[16] Fowler, A.: *The Life and Death of Literary Forms*. in: *New Directions in Literary History*. Edited by Ralph Cohen, London 1974, s. 85.

byl ptáčkem“ – literární žánr je z tohoto pohledu celek mající invariantní i variantní povahu.^[17]

Dvacátá a třicátá léta 20. století přinesla literární vědě nové inspirace, zejména z oblasti filozofie. Teorie žánrů načrtnutá v evolučním aspektu Brunetièrově se konstituuje jako samostatná disciplína literární vědy. Bylo pro ni přijato označení genologie, které navrhl P. van Tieghem v sedmistránkovém článku *Otázka literárních žánrů*, jenž byl otištěn v mezinárodním časopise *Helicon*,^[18] který se stal – byť nakrátko – platformou nové disciplíny. Přední evropští i zámořští 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^[19], psychologický základ

[17] A. N. Veselovskij: *Historická poetika*. Zostavil, preložil, štúdiu a poznámky napísal profesor Ján Komorovský, Tatran, Bratislava 1992, s. 5 n.

[18] „Z těchto konstatování vyplývá, že literární žánry nejsou prostými nálepkami, ale odpovídají podstatným realitám literárního umění. Studium žánrů samo o sobě, studium, které navrhuji nazývat genologií, představuje živý historický zájem a dovoluje hlouběji pronikat do tvorby a postav literárního díla.“ (Tieghem van, P.: *La question des genres littéraires*. *Helicon*, tome 1, fasc.1-3, s. 99-100, Amsterdam – Leipzig 1938, překlad ip).

[19] Whitmore, Ch E.: *On the Unity of Art*. *Helicon I*, 1938, s. 151-155.

žánrů^[20] a filozofii žánrů^[21]. 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 (28. 5. – 4. 9. 1938) a v Lyonu (29. 5. – 1. 6. 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: „[...] the author shaping his work in the last analysis performs two operations: he presents certain facts and thus supplies definite data; and provides them with a ‚key‘, suitable for the given ‚type‘ of the work, a key which makes it possible to decipher the various semantic aspects of the work.“^[22] V pojetí materiálu a instrukce s klíčem je také dán pohled

[20] Hankiss, J.: Les ressorts psychologique du groupement des genres littéraires. Helicon II, 1940, s. 95–96 týž, Les Genres Littéraires et leur base psychologique, Helicon II, 1940, s. 117–127.

[21] Kohler, P.: Contribution, une philosophie des genres. Helicon I, 1983, s. 233–241.

[22] „Autor, který tvaruje své dílo v poslední analýze, dělá vlastně dvě operace: prezentuje určitá fakta a pak je doplňuje jistými údaji a opatřuje je ‚klíčem‘, který je pro daný typ díla vhodný, klíčem, který umožňuje dešifrovat jeho různé sémantické aspekty.“ (Trzynadlowski, J.: Information Theory and Literary Genres. Zagadnienia rodzajów literackich, IV, zv. 1, Łódź 1961, s. 31–48).

na literární žánr jako prostředek komunikace: stojíme zde na samém počátku aplikace komunikativní estetiky na genologii. Podobně v diskusi o genologické systematice se tříbilo funkční pojetí žánru běžné v strukturních metodách – v tom se později setkalo s pragmatizujícími liniemi literární vědy.^[23] Současně se rozšiřovala platforma žánrových transformací, k nimž bylo nutno zařadit i překlad, jehož výsledkem může být žánrový posun^[24]; zkoumaly se i další souvislosti vývoje literárních rodů (lyriky, epiky a dramatu) v závislosti na literárních směrech^[25] a vývoj orálních žánrů, bez nichž nelze pochopit ani genezi žánrů literárních.^[26]

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. Svéráznou „přílohou“ tohoto periodika je

[23] Skwarczyńska, S.: Diskussionsbeitrag zu Problemen der genologischen Systematik. *Zagadnienia rodzajów literackich*, II, zv. 2, Łódź 1960, s. 115–122.

[24] Horálek, K.: Rodzaje literackie z punktu widzenia problematyki przekładowej. *Zagadnienia rodzajów literackich*, VII, zv. 1, Łódź 1964, s. 5–13.

[25] Seybold, E.: *Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz 1967.

[26] *Folklore Genres*. Edited by Dan Ben-Amos. Austin 1976; z metodologického hlediska je nejdůležitější: Francis Lee Utley, *Oral Genres as a Bridge to Written Literature*, s. 3–16.

knihy Paula Hernadiho, v níž autor předložil jednak klasifikaci dosavadní genologie, jednak svůj vlastní výklad.^[27] Studie, které *Genre* publikoval, nebyly metodologicky jednotné, ale přesto se tu rýsuje určité směřování. Literární žánry jsou 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 stať U. Margolina *O třech typech deduktivních modelů v teorii žánrů*^[28] 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).^[29]

Nové tendence související se senzitivitou genologie k metodologickým proměnám se projevují ve zkoumání žánrového kontextu: hledají se příčiny mizení některých žánrů nebo jejich zatlačování. William Gruber takto zkoumá polarizaci tragédie

[27] Hernadi, P.: *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca and London 1972.

[28] Margolin, U.: *On Three Types of Deductive Models in Genre Theory*. *Zagadnienia rodzajów literackich*, Łódź 1974, zv. I, s. 5–19. Viz také naši stať *Genologické pojmy a žánrové hranice*, *Slavia* 1981, 3–4, s. 381–389.

[29] Olsen, A. H.: *De historiis sanctorum: A Generic Study of Hagiography*. *Genre*, XIII, 3, Fall 1980, s. 407–429.

a komedie a sleduje, jak z jednotlivých původně okrajových prvků vznikají v dobovém tlaku žánrové dominanty.^[30]

Jestliže se žánr někde chápe dvojznačně jako model a textová realita, jinde se setkáváme s pojetím žánru jako nástroje literatury. Například Rosalie Colieová ve studii o renesanční teorii žánrů soudí: „Genres may be conservative, but they are craftsman's tool, by which, in addition to effecting cultural transfer, even nova reperta may be made.“^[31] V pojetí Claudia Guilléna je model žánru chápán spíše jako návod nebo forma k naplnění: „A genre is a model – and a convenient model to boot: an invitation to the actual writing of a work, or the basis of certain principles of composition.“^[32]

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, strukturní 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

[30] Gruber, W. E.: *The Polarization of Tragedy and Comedy. Genre*, vol. XIII, Fall 1980, s. 259–274.

[31] „Žánry mohou být konzervativní, ale jsou nástrojem řemeslníka, nástrojem, jímž – kromě toho, že ovlivňuje kulturní přenos – mohou být vytvořeny i nové celky.“ (Colie, R. L.: *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley – Los Angeles – London 1973).

[32] „Žánr je model – a je to model vhodný a prospěšný: je to vyzvání ke skutečnému psaní díla na základě určitých kompozičních zásad.“ (Guillén, C.: *Toward a Definition of the Picaresque*. In: C.G., *Literature as System*. Princeton 1971, s. 72).

dělí na ekumenické (snaží se postihnout totalitu světa), kinetické (jsou založeny na akci, ději) a koncentrické (zdůrazňují rovnováhu děje a vizuální obraznosti): „The following conclusions may be justified concerning the imaginative worlds that literary works evoke. While the intended totality of vision sustains ecumenic works, and the self-supporting unity of action provides a more solid yet smaller framework for kinetic ones, the experienced identity of action and vision in the evoked or implied act of mental vision unifies verbal world with concentric tension.“^[33] Uvedené žánry mohou zahrnovat prvky tragiky, komiky i tragikomiky. Z této koncepce vychází i neúměrný význam, který Hernadi přikládá tzv. „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 (Fowler, A.: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford 1982). 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.

[33] C. d., s. 182.

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 moralitám, nyní se rozšiřuje na triviální literaturu (thiller, 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. Autor se dotýká genologického názvosloví. Všimá si například, jak vlastní jména (jména literárních postav) už v dobovém povědomí vytvářela obsahovou představu žánru (např. jméno Moll v Defoeově románu Moll Flandersová ukazuje, že půjde o příběh ze společenské spodiny, Pamela, Clarissa a Grandison u Samuela Richardsona odkazují k „vyšší“ společnosti). Pohrávání se jmény a iniciálami je součástí „signalizační“ strategie (Mr. B. v Richardsonově Pamele, Kafkův K. apod.). Jedním z podstatných žánrových signálů je titul: dříve představoval jednoznačné žánrové určení a současně podstatnou tematickou anotaci.

Žánrovou, a tudíž i nomenklaturní instabilitu žánrů dokládá autor tzv. „generickými 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 převládal. 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.

Ustálený pohled na genologii vychází z dialektiky obecného a zvláštního (viz také *Komparatistika a genológia*. Acta facultatis philosophicae Universitatis Šafarikanae, Bratislava 1973), teze, podle níž jsou žánry výsledkem složitěho prostupování subjektivních a objektivních faktorů. Uvnitř žánru se rozlišují složky dominantní (tj. ty, které jsou hlavním znakem žánru a dále se nevyvíjejí) a variabilní (tj. ty, které žánr „přežívají“ a vcházejí do jiného žánru). O dominantních a variabilních složkách žánru mluví v širších souvislostech například M. Bachtin (Bachtin, M. M.: *K metodologii literaturovedenija*. In: Kontekst 1974, Moskva 1975, s. 203–212).

Na utváření žánru působí tedy především společenské faktory. J. Hvišč, autor dvou obecně pojatých genologických publikací, určuje vztah společnosti a žánru (Hvišč, J.: *Problémy literárnej genológie*. Bratislava 1979, Hvišč, J.: *Poetika literárnych žánrov*. Bratislava 1985). Důležitým žánrotvorným faktorem je národní specifikum, myšlení, citění, celková mentalita národního celku (Podgajeckaja, L.: *Poetika žanra i nacionalnoje svojeobrazije*. Vo prosy literatury 1969, 11, s. 116–133).

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, I. P.: *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem*. Moskva 1977. Smirnov, I. P.: *Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo (na materiale rusckoj literatury XVII v.)*. Wiener Slawistischer Almanach 1979, Bd. 3, s. 5–26. Smirnov, I. P.: *Diachroničeskije transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981). Smirnov vychází z pojetí žánrové kontinuity, z toho, že současný stav žánrů a jejich struktura je vysvětlitelná toliko genetickou cestou. Je to podobný postup jako u Brunetièra, ale s tím rozdílem, že Smirnov nemluví o biologických fázích žánrů, ani o jejich perfekcionizaci, ale o genezi, jejíž zdroje hledá. Autor ukazuje, že spoje mezi literárními díly nevznikají jen v důsledku uvědomělého přejímání, ale také jako výsledek typologické blízkosti uměleckých textů.

V první části monografie dochází k závěru o metaforické podstatě pohádky a metonymičnosti byliny a své teze dokládá

rozsáhlým materiálem. Tato analýza je mu východiskem k další transformaci archetypů, které však nechápe v jungovském smyslu, ale jako kategorii logickou. Cílem těchto operací je popsat vztahy archaických žánrů a jejich transformace ve vývoji literatury jako předpoklad nového pojetí literárních dějin. Ve Smirnovově pojetí žánrových transformací je určující představou jednota literárního díla a literárního procesu. Tato představa je klíčová i v dalších pracích a sbornících (viz např. *Voprosy poetiki literaturnykh žanrov*. Leningrad 1977. *Problemy literaturnykh žanrov*. Tomsk 1979. Naum L. Lejderman: *Teoretičeskaja model' žanra*. Zagadnienia rodzajów literackich 1984, 26, zv. 1, s. 5-21 – autor tu pracuje s pojmy žánrová dominanta, nositelé žánru a žánrové příčiny recepcce, vychází tedy v podstatě z teorie dominantních a variabilních prvků, které vztahuje – v souvislosti s novými metodologickými proudy – i na čtenáře) a má své kořeny v obecném metodologickém směřování literární vědy k syntéze.

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. Nově pojmenovávat je tedy „dovolené“ v případě dosud nepojmenovaného žánru nebo když se objeví nové žánrové seskupení. Fowlerova skepse je oprávněná: pojmy často vznikají v hlavách kritiků nebo novinářů ad hoc bez hlubšího promyšlení. Na druhé straně značné posuny v chápání žánru, které teoretiky vedou až ke generickému agnosticizmu (žánry se mísí, nemá tudíž smyslu vytyčovat žánrové hranice), si vyžadují určitě změny v teorii.

Zatímco některé studie z druhé poloviny 20. století vycházejí z koncepcí, které se v genologii tradičně ustálily nebo z jejich mírných úprav, jistý proud v teoretickém myšlení se

snažil podstatněji změnit východiska genologické systematiky a přehodnotit pojetí rodů a žánrů. Tato reforma zahrnuje všechny rody, nejvíce se však týká epiky. Roku 1964 vychází článek V. Bogdanova, který zdůrazňuje, že kromě dramatického prvku je třeba v prozaických žánrech mluvit o stavu člověka a společnosti (Bogdanov, V.: *Teorija v dolgu. O žanrovoj specifike očerka*. Voprosy literatury 1964, 9, s. 46–68). Začíná již programově uvádět problematiku tzv. mravoličných žánrů. Dopršitelem této koncepce se stal až G. N. Pospělov (viz jeho práce *Problemy istoričeskogo rozvitija literatury*. Moskva 1972, čes. 1976; *Tipologija literaturnych rodov i žanrov*. Vestnik Moskovskogo universiteta 1978, 4, s. 12–18; *Teorija literatury*. Moskva 1978). Domnívá se, že tradiční poetiku chápanou jako nauku o tvaru, nutno doplnit tzv. poetikou obsahu. Pospělov znovu vyzvedl polozapomenu-tou kategorií patosu, v níž spatřil prazáklad působení literár-ního díla (heroismus, tragika, dramaticčnost, sentimentálnost, romantika atd.). Teorie patosu umožňuje Pospělovovi mj. i vysvětlení složitého vývoje ruské literatury. Zatímco V. Kožinov se snažil postihnout její specifikum teorií zpoždění a novou pe-riodizací (Kožinov, V.: *O principach postrojenija istorii literatury*. In: Kontekst 1972, Moskva 1973; též *K sociologii ruskoy literatury XVIII–XIX vekov*. In: Literatura i sociologija, Moskva 1977, s. 137–177). Pospělov vysvětluje například sentimentálnost díla v polovině 19. století přítomností určitého druhu patosu. Z toho vychází Pospělovova genologická interpretace. Žánry nejsou odrůdami literárních rodů, protože žánrové a rodové vlastnosti leží v různých rovinách „obsahu“ uměleckých děl – rody a žán-ry nejsou vlastností formy, ale tzv. uměleckého obsahu. Autor rozlišuje žánrový obsah mytologický, národně historický, mra-voličný a románový. Tyto teze dále rozvíjejí G. K. Kosikov (Kosi-kov, G. K.: *O genezise i osnovnyh osobennostjach žanrovogo soderžanija romana*. Filologičeskije nauki 1972, 4, s. 11–20) a zejména L. V. Černěcová (Černeck, L. V.: *O poetike nравоopisatelnyh žan-*

rov. Filologičeskije nauki 1976, 3, s. 19–28; táž, *Literaturnyje žanry*. Moskva 1982. Podrobněji o těchto koncepcích viz naše články *Genologie – výhledy a úskalí*. Čs. rusistika 1981, 2, *Genologické pojmy a žánrové hranice*. Slavica 1981, 3–4). Koncepce G. Pospělova a jeho následovníků má racionální jádro, neboť dosavadní vztahy rodů a žánrů – vzhledem k nakupení materiálu od časů Aristotelovy *Poetiky* – neodpovídaly literární realitě. Na okraj uvádíme, že spíše kvantitativně zasáhl do této problematiky již Wolfgang Victor Ruttkowski, který – vycházející ze Staigrových úvah v *Grundbegriffe der Poetik* (Staiger, E.: *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, čes. *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969) – rozlišil kromě lyrického, epického a dramatického obsahu také artistní žánry (artistische oder publikumbezogene Gattungen – např. šanson, viz Ruttkowski, W.V.: *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*. Bern 1968). Nutno však přiznat, že ani Ruttkowského pokus ani Pospělovova reforma nebyly dosud obecněji přijaty. Podstatnou příčinou je fakt, že stejně jako žánry mají v sobě určitou konzervující stabilitu, také myšlení o nich se nevyznačuje velkým radikalismem, spíše obezřetností a skepsí. Základním argumentem je, že žánry se utvářely po staletí a ve svých archetypových podobách po tisíciletí a přemýšlení o nich je takřka stejně staré. Určité nedostatky má i vymezení žánrového obsahu: například románový obsah může mít i novela vznikající dávno před zralým obdobím románu. Speciální vydělení mravoličného obsahu a u Černěcové mravoličných žánrů vychází spíše ze stavu ruské literární tradice než z obecněji platné situace (viz např. naši recenzi na knihu L. V. Černěcové *Pokus o novou teorii žánrů*. Čs. rusistika 1984, č. 3, s. 141–143).^[34]

[34] Přítomný text vychází z našich genologických výzkumů, zejména ze studií knižních a časopiseckých uvedených v soupisu literatury, mj. Problém genologických koncepcí

II. Žánrová systematika

1) „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 bájích, 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 sbli-

(1988), Genologické pojmy a žánrové hranice (1981) a z knihy Genologie a proměny literatury (1998).

žují). 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 Vino Salvo** (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 Canterburských 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 roz-

manitějších 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 takříkajíc napříč přizpůsobené a inovované aristotelovské klasifikace: próza může být nejen epikou, ale také lyrikou, naopak poezie může být i epická; jedině 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 francouz-

ský literární historik **Ferdinand Brunetière** v sérii přednášek, které pronesl na 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 výtvorem 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 obrozenské *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 přidržuje jen lehce inovovaného členění Aristotelova. Třem literárním rodům (lyrice, epice a dramatu) jsou podřízeny konkrétní literární žánry.

2) 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 nedominovaly 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 pocíťování 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, zřetězeného souboru prvků (jevů, událostí, prožitků, pocitů, idejí).

V antice byla typickým lyrickým žánrem **óda** (píseň, zpěv či chvalozpěv), 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 Naso-**

na, 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** (*Nářek 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 kajicný 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, Provinci) 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) minnesängeři.

V průběhu středověku se lyrika obohatila o **žakovskou lyriku** (satirickou, obhrouble erotickou), jejímiž nositeli byli potulní, žebraví studenti (vaganti). Renaissance 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 protiváhou 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 civilizaci 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, vtipnost, věcnost spojuje epigram s **gnómou** (řec. gnómé = výrok, názor). Ve folklóru má „nápisový“ epigram obdobu v **průpovědi** a **příslaví** („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 událostí).

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 zpívaný; eposy připisované slepému pěvci Homérovi (8. stol. př. n. l.) vznikly spojením několika kratších útvarů (**Ílias**, **Odyseia**). 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. aliteračním 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 **Mahábharáta** (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 Milтона** (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. Kotljarevskyj**), 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 rustica* (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 Kožinov) 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, šejdíř, 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 nepřeborné 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 (pro-

log, 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 zvýrazňují typy románu s obnovenou funkcí mýtu: mluvíme pak o **mytologickém románu**. Jemu je blízký tzv. **román zasvěcení** (termín D. Hodrové) neboli **iniciační 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 ta-
juplné 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 **fejeto-
nová 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), rázovité vyprávění v 1. osobě (ich-Erzählung), které charakterizuje postavu vypravěče (J. Hrabák používal pro „skaz“ či polskou „gawęda“ [gawęda]- pojmu „vyprávěnka“, K. Kardy-
ni-Pelikánová mluví v jistých případech o „hospodské historce“, L. Štěpán navrhoval 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 vtipnou pointou. Také **bajka** nepřesahuje rozměry malé (drobné) epiky: za krátkým příběhem, kde obvykle místo lidí vystupují zvířata, následuje didaktické poučení (indické bajky, řecké bajky Aisóповy, 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 vtipem a nečekaným jednáním postav), **fabliaux** (vlastně malá fabula, tedy bajka), žertovná, mnohdy obscenní a erotická vyprávění, jejichž vlastní byla středověká

a renesanční Francie. K drobné epice patří také některé **legendy** (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 očištění 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, oidíá = 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 nasycena 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. **mystéria** (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. **Shakespeareovské drama** zrušilo jednotu místa, času a děje: hry mají své dějiště často ve vzdálených oblastech, odehrávají se i během několika let. Je psáno nerýmovaným pětisto-

pým 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. **Schicksaltragödie**). 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 eposej“, čímž naznačil další dvě vlastnosti žánru: 1. jeho dominantní úlohu v rámci literatury podobnou té, kterou hrál ve starověkých kulturách + epos; 2. sepětí strukturní „volnosti“ románu s vývojem měšťanstva jako nového společenského hegemonu; 3. jeho velkou noetickou (poznávací) schopnost. Vzhledem k strukturní rozmanitosti a schopnosti vstřebat heterogenní materiál může román výrazněji než jiné žánry plnit nejrůznější funkce (estetickou, ale také didaktickou, filozofickou, publicistickou aj.). Základním znakem román 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 románu 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 epopěj“). 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 zázemím. Velkou úlohu v utváření starořeckého románu sehrál vzrůstající význam městské 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 kontinuitně diskontinuitního (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, epy 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 román pak rozvíjel vlastní paradigma a od 19. století do značné míry navázal na evropský román.

Díky objevům nových papýrových 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 nepočtené – 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 eroticcko-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.); Achilles 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 trójské. 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 Mílesiaka od Aristeida z Miletu (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 vznikal 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 François 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 nestejněměrný 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 ústrojně 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 román Henryho Fieldinga (Tom Jones, historie nalezence, 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 introspekcí. Do vývoje žánru 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: Ďáblův elixír, 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 epopojový 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 traditionalistických narativních celků (roman-fleuve [román-řeka], románová sága, již zmíněný eposejový 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 restrukturační žánru a k experimentálnímu románu. Těmito novátory byli mj. Rus Andrej Bělyj (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 jsem 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 mýtotvorné 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 poněkolikaté – 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, Michel Butor, či Robert Pinget).

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 *Jméně 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).

Složitost žánrové podoby románu se projevuje v jeho typologii. Může být tematická (dobrodružný, detektivní, sportovní r.), metodická (psychologický, historický r.) nebo konzumentská (r. pro ženy, dívky, chlapce, děti, „pro celou rodinu“ apod.). Teoretikové románu 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 románu 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, hypertextový román, SMS román). 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 stať** či **studie** a **esej**, útvar na pomezí krásné (esteticky hodnotné) a věcné (informativní) literatury. Žánry vzniklé v důsledku současné revoluce technologií budou zmíněny dále (Pasáže z žánrové systematiky se opírají o naše výzkumy v řadě studií uvedených v seznamu literatury, souhrnně mj. v knihách Ruský román znovu navštívený [2005] a Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie [2010]).

III. „Nová genologie“

O důležitosti genologie jako bádání o literárních žánrech jsem sice již dlouho přesvědčen a doložil jsem to třemi výslovně genologickými monografiemi^[35], ale nepoznal jsem dosud přesvědčivějšího argumentu ve prospěch klíčovosti genologie v současné uměnovědné a estetické a snad i obecně filozofické reflexi literatury, než je pohled na žánrovou strukturu konventu MLAA

[35] 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 vyčásí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje (Brno 2002), Slavistika na křižovatce (Brno 2003). Texty o současném stavu genologie se opírají o studie uvedené v seznamu literatury, mj. Genologie a žánrovost (2005), Historicita a žánrovost (2009), Místo genologie dnes: nové problémy (2009), aj.

(Modern Language Association of America) z prosince 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 míjení. Když pomíneme 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 multikulturalnost 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 většinou nevedlo 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. Je to do značné míry zásluha lingvistiky a českého meziválečného strukturalismu, zvláště Pražského lingvistického kroužku, s jeho pojmy struktura a funkce; v literární vědě i zásluhou fenomenologie se prosazovala přísná depsychologizace, obecně pak synchronie, jejíž hegemonii narušovala jen někdy historičtěji 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).

1) 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 sou-

část 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 vystřídány 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 umeleckej komunikácie Filozofické fakulty Univerzity Konštantína Filozofa Ľubomíra Plesníka (*Estetika jednakości. Tvaroslovné poznámky*. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2001)^[36], 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 zračí 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.

Plesníkuv výklad směřuje k propojení technologie a lidského vědomí a na příkladu kompozice a jejích různých podob

[36] Viz také: Ľ. Plesník: Pragmatyka recepcji, in: Dialog – Komparatystyka – Literatura. Pod red. E. Kaspierkiego i Danuty Ulickiej, Warszawa 2002, s. 67–87.

v podání Františka Všetického^[37] demonstruje, že kompozice jako určité uspořádání artefaktu je 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.“^[38]

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,^[39] 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 tezovitě vyjádřit k celému trsu problémů, které s velkou rychlostí nazrávají a které by bylo možné označit jako únavu z technologie, výčtovosti, metodologie, únavu z raciona-

[37] Viz F. Všeticka: Kompoziciána. Prel. Zuzana Vašková. Bratislava 1986. Týž: Podoby prózy. Olomouc 1997. Později vydal F. Všeticka ještě pokračování Podob prózy (tam se zabývá tvaroslovím české prózy dvacátých let 20. století), a to monografii Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století. Olomouc 2001.

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

[39] A. Bělorusec: Zájem o nekonečno. Světová literatura 1988, č. 3, s. 217–228.

lismu, 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 pratekty.

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 vzdálo: v 18. století máme rokoko, v 19. a na počátku 20. století secesi: o buddhistickém proudu v evropském myšlení psal kdysi O. Mandelštam v eseji 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, již 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 sebereflekujícím 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 uzávorkovat. 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. Rédey^[40], pouze si tuto problematiku pracovně uzávorkovali. Fenomenologické uzávorkování (Einklammerung) může mít ráz pracovně metodický, metodologický (když nepokládáme tento přístup za nejplodnější) 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, L. 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 vlast-

[40] Viz naši recenzi jeho jinak podnětné knihy: *Nezbytí metodologické návaznosti aneb Poněkud vyprázdňená pragmatika*, *Slavica Litteraria*, X 4, 2001, s. 141-142.

ní aktivita (např. proti „mistrovství“, superhabilitě staví Z. Mat-
hauser metahabilitu – to je onen úkrok stranou, aby se zdánli-
vou 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 zařízeni, neboť techné
nás často vede do slepých uliček a dokonce tragédií, z nichž zase
pomocí techné hledáme únik.

Odsunovat tedy literární vědu imanentního, technologic-
kého typu by asi nebylo dobré; badatelé si jen vymezili pole pů-
sobnosti 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, morfologic-
ké 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 spo-
jitosti evropské filozofie a východních učení; již v knize Laby-
rint kroniky (1986)^[41] jsem došel k jednoznačnému názoru, že
tzv. utilitarismus a antiutilitarismus vycházejí ze stejné myšlen-
kové báze, v podstatě z prakticky utilitárního vztahu k reali-
tě (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 po-

[41] I. Pospíšil: *Labyrint kroniky*. Brno 1986, zejména kapitola
Filozofické pozadí: dialog s utilitarismem, s. 36–59.

zorovatelné již desetiletí: spočívá v „měkčím“ a jemnějším přístupu k artefaktu; je však třeba nezapomínat, že jemněji pohlížel druhy 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.

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 (kozmičský smútok), slovanský do hábov národných túžob

a očekávání“ (s. 36), spíše bych řekl, že slovanský mesianismus v sobě univerzalismus 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 citění je antropologičtější a přizpůsobuje i tradiční romantické antiteze pravdy a lži, nebe a pekla, smrti a nesmrtelnosti konkrétním lidským personifikacím nebo vlastnostem: „Slovanský romantismus (romantismus ako smer, ktorý démonizuje človeka a vytvára z neho titana alebo zloducha) ešte viac prehlbuje 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.

2) 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 przelomu 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* vnáší do tradiční strukturalistické imanentní uzavřenosti – podle současných tendencí – koordinátu antropologie, kterou nachází již u S. Skwarzyńské a M. Głowińskiego – 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 ge-

nologie, 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 književnost, 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 transcendující. 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 výpravňá 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.^[42] Z tohoto hlediska by bylo možné říci, že humor je prvek, který má potenci transcendovat 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),^[43] 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.^[44]

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

[42] I. Pospíšil: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.

[43] Viz E.–M. Kröll: Kafka's Castle as Inverted Romance. *Neohelicon* IV, 3–4, Budapest 1976.

[44] 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.

jako spodní proud literárního vývoje a jeho reflexe: mezi obdobími uvolněnosti, destrukce a transformace a obdobím přísnější normovanosti vystupují jako udržovatelé balance žánrového systému, vytvářející sklenutí mezi strukturou artefaktů, jejich zřetěžením 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, výčtovou disciplínou, ale také hodnoticí a historickou.

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*,^[45] stejně jako badatelé v dalších nových publikacích, kteří genologické otázky spojili s problémy komparatistiky, dialogu apod.^[46]

Podstatnou složkou dnešních koncepcí literární genologie jsou také gender studies: pohlaví jako jedna z důležitých determinant literární tvorby bylo v minulosti nejednou 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.

[45] Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

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

Rozšiřování genologického půdorysu se projevuje i v koncepci tzv. integrované žánrové typologie, jak ji vytváří brněnský tým v Semináři areálových studií.^[47] 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 pociťována jako navýsost 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 pociťují sociální vědci určité rezervy ve znalostech tradičně filologických pohledů na daný areál: nejde jen o praktickou znalost jazyka, ale skrze jazyk o hlubší průnik

[47] Viz *Integrovaná žánrová typologie*. Ed.: I. Pospíšil. Brno 1999. *Areál – sociální vědy – filologie*. Ed.: I. Pospíšil. Brno 2002.

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. Složité 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 pangologii, 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 kalkulovatelná.

3) Krize genologie

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 genologie, a jejím současném stavu také ve smyslu nezbytí 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 hyperbolizace,^[48] měli jsme na mysli také

[48] Viz naše dávné i nedávné genologické knihy a studie, mj.: Ruská románová kronika. Brno 1983. Labyrint kroniky. Brno 1986. Genologické pojmy a žánrové hranice (problém tzv. románové kroniky) Slavia 1981, seš. 3-4, s. 381-389. Genologie – výhledy a úskalí. Čs. rusistika 1981, č. 2, s. 66-69. Genologie a proměny literatury. Brno 1998. Ključevyje problemy sovremennoj genologii i koncepcija »žanrovogo

ob'jema«. In: *Litteraria Humanitas – genologické studie I.*, Brno 1990, s. 47–58. Problém genologických koncepcí. *Slovenská literatúra* 1988, č. 4, s. 298–313. V. G. Bělinskij a genologické aspekty literární kritiky. *Slavica Slovaca* 1988, s. 132–137. Slovenský literárněvědný trojúhelník: komparatistika – genologie – translologie. In: *Brněnská slovastika a česko-slovenské vztahy*. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 1998, s. 45–58. Barokní literatura z pohledu komparativně genologické slavistiky. K barokologickým studiím Milana Kopeckého. *Slavia* 1998, roč. 67, seš. 3, s. 349–356. Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). 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 (Na úvod, spolu s Liborem Paverou, studie Literární žánry a genologie: 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 genologie. *Studia Moravica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 2, Universitas Palackého v Olomouci, Olomouc* 2004, s. 29–46. Genologie a žánrovost. In: *Významové a výrazové premeny v umění 20. století*. FF Prešovské univerzity, Prešov 2005, s. 111–131. Brnenskaja škola literaturnoj komparativistiky i genologii/žanrologii i arealnoje izučeniye slavistiky: jeje istoki v kontekstualnykh svyazjakh. In: *Izučavanje slovenskijh jezika, književnosti i kultura kao inoslovenskijh i stranich*. Red. Bogoljub Stankovič. MA-PRJAL, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2008, s. 278–293.

ní vědy konce 20. a počátku 21. století, její místo v poetice a nových přístupech. Již letmý pohled ukazuje, že genologie 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 genealogií: je to za posledních čtyřicet let, kdy tento jev sleduji, 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, genologie), nemluvě o stejném původu slova „žánr“ (franc. genre). Charakteristické také je, že se slovo ujalo pouze v prostředí polském, slovenském, českém, zřídkakdy německém (spíše Gattungstheorie), ale nikdy francouzském, kde vlastně vzniklo. Svědčí o tom také absence genologie v řadě novějších příruček z teorie literatury, o nichž jsme již psali.^[49]

Aspekty i konteksty transformacji gatunkowych (refleksje i komentarze). In: Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk a rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Gregorzowi Gaździe. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 27-42.

[49] Viz např. N. D. Tamarčenko, V. I. Tjupa, S. N. Brojtman: Teorija literatury I. Teorija chudožestvennogo diskursa. Teoretičeskaja poetika. II. Istoričeskaja poetika. Academia, Mos-

O něco radostnější je situace žánru v antologii (chrestomatii) historické poetiky S. N. Brojtmana.^[50] Má to svou logiku, neboť žánry jsou regulérní součástí historické poetiky odjakživa, v Rusku přinejmenším od časů A. N. Veselovského.

Možná je touto situací vinna sama genologie a genologové, kteří jsou ve svém genologickém ghettu příliš uzavření, že málokdo se například odváží vytvořit nějakou obecnější knihu, kde by genologie 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 genologové v Polsku jeden druhého nerespektují. Kromě tradičního centra lodžského, dříve i vratislavského (wroclavského) 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 nejdnou uznána a není třeba ji znovu dokazovat. Ani uvedeným konzervativismem literární vědy tento stav nelze zdůvodnit. Polští fenomenologové stáli u zrodu novější fáze genologie a polská genologie z Lodže představuje metodologický a materiálový vr-

kva 2007. I. V. Fomenko: Praktičeskaja poetika. Akademija, Moskva 2006. E. J. Fesenko: Teorija literatury. Fond „Mir“, Akademičeskij Proekt, Moskva 2008.

[50] Samson Naumovič Brojtman: Istoričeskaja poetika: Chrestomatija-praktikum. Učebnoje posobije. Akademija, Moskva 2004.

chol genologie světové: úspěšné pokusy o syntézu v časopise *Zagadnienia rodzajów literackich*, v slovníku, jenž tam od konce 50. let 20. století vycházel, a koneckonců v skvostném *Słowniku literárnych rodů a žánrů* v redakci Grzegorza Gazdy a Słowini Tynecké-Makowské, to dokládají.^[51] Nicméně ani zde nejsou genologové zdaleka jednotni 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).^[52] 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 pangenieologie čili nové nebo generální genologie.. Maciej

[51] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej. UNIVERSITAS, Kraków 2006.

[52] *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.

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 dalších témat tu ještě zaujme práce Krzysztofa Uniłowského o umění citátu, zejména ve spojitosti s metažánry a antirománem.

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 konteksty*.^[53] 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).^[54] Sborník se skládá z části *Общие проблемы поэтики*, kam přispěli mimo jiné N. Rymar, L. Lucevič, V. Tjupa, N. Tamarčenko (koryfejové dnešní ruské literární teorie), *Проблемы*

[53] *Genologia i konteksty*. Red. C. Dutka, M. Mikołajczak. Zilona Góra 2000.

[54] *Поэтика русской литературы. Сборник статей. Ред. коллегия: Н. Д. Тамарченко, Б. В. Зусева, В. Я. Малкина, Е. И. Самородницкая. Российский государственный гуманитарный университет, Москва 2009.*

творчества Гоголя (mj. V. Krivonos, A. Goldenberg, I. Zajceva) a *Материалы и заметки*. Naši problematiky se týká další oddíl *Исторические судьбы жанров, смена стилей и направлений*. Již z názvu je zřejmé, že jde o pojetí literárních žánrů jako součásti 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 (В. А. 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 oblasti koperníkovský obrat v tom smyslu, že vlastním sebeuvědoměním, autoreflexí vybavil nehotovou postavu, která ji 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, 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, jak již uvedeno, 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.^[55] Žánr je chápán nikoli jako abstraktní souhrn postupů a principů, ale spíše jako realizace stylotvorných 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 nepíší, tj. de facto neexistuje žádná diskuse, polemika apod., ale i to, že autoři, kteří se žánry nikdy předtím nezabývali, ve svých nových

[55] Viz naši stať *Literární postava jako „zašité nůžky“ literární vědy*. *Slavica Litteraria*, X 4, 2001, s. 51–58.

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.^[56]

Zdá se, že problematika literárních žánrů bude i nadále fungovat dichotomně: jednak jako součást speciální literárně-vědné subdisciplíny, tedy s vyhraněným, ozvláštněným 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.

4) 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

[56] И. Смирнов: Олитературенное время. (Гипо)теория литературнацх жанров. Изд. Русской христианской и гуманитарной академии. Санкт-Петербург 2008.

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, využívajíc 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 zvrat 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 autenticity,^[57] 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 margine: 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

[57] 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.

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“^[58] 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 živí modelingem, kosmetikou a styky s muži na úrovni lepšího či horšího eskortu, slovy Ladislava Štaidla z jeho paměti „hledají zázemí“.^[59] 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 vytýkalo 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 Střežený Parnas, psal divadelní hry; patří k nové brněnské umělecké generaci a jeho popisy života skupiny dívek stylizované jako

[58] Jiří Šimáček: *Snaživky. Nejnižší forma románu*. Větrné mlýny, Brno 2009.

[59] L. Štaidl: *Víno z hroznů*. Red.: Jan Dobiáš, vydal Ladislav Štaidl, Praha 2003. Viz také naši stať *Souvislosti dnešní české a slovenské prózy a jedna provokativní marginálie (Víno z hroznů Ladislava Štaidla)*. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989*. Red. Marta Součková, Filozofická fakulta, Prešov 2006, s. 237-250.

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 Komerčce 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 táákovyy 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 nebýt protivná,

fakt se snažím, 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.*^[60]

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. Mačiatto.“^[61]). Údaje o konkrétních reáliích, zejména výrobcích, jsou řešeny internetovými odkazy na okraji stránky: www.cottonfiled.dk bbuk.bettybarclay.com aj. Názvy kapitol jsou koncipovány větším písmem jako výrazné anotace: „Ráno vytáhnu na snídani Moniku. Monika už to o Renče ví, takže to chce taky probrat“^[62]; Takže si sedám a dám si absolutku s kolou a hned se rozhodnu, že to dnes nemíchám, protože dnes chci mít čistou hlavu. Pingl na mě nějak moc čumí, ale je mi to celkem jedno“^[63];

[60] Jiří Šimáček: Snaživky. Nejnižší forma románu. Větrné mlýny, Brno 2009, s. 7-8.

[61] Tamtéž, s. 7.

[62] Tamtéž, s. 14.

[63] Tamtéž, s. 35.

“Za dva dny jsou Vánoce, no já teda pojedu 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“^[64]. 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.“^[65] 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 chytnout, protože tam sebou dotáhla nějaký 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 nestíhá sbírat nějak dárky a musí se držet skoro bez pití, protože ještě je před ní cesta, hned ráno nebo spíš skoro

[64] Tamtéž, s. 45.

[65] Tamtéž, s. 58.

ještě v noci vyráží 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. Přemějšlím, jestli je to ta svatba nebo co, tak radši ani moc nejím. Vůbec moc nemám na nic chuť, jenom nějakěj 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.“^[66]

Ideově tematickou dominantou díla je naprostá a všeobecná vyprázdňenost, 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 silné transcendence. Vypadá to tak, že tato žánrová podoba románu je spíše labutí písní období, které

[66] Tamtéž, s. 105.

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 strukturní prvky tohoto žánru, tedy především orální dikce, invaze nového jazyka moderní technologie a reklamy, komiksové 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 „řídkých“ 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 kontrapunktem k románu představitele mladé moravské literatury Jiřího Šimáčka je románové, lehce postmoderní dílo „osmašedesátníka“ Tibora Ferka (nar. 1932); jde o volnou trilogii, přičemž dva díly jsou úžeji tematicky spjaty.^[67] Volně je s nimi spojen román *Lásky hra osudná* ^[68], jenž v dobrém slova smyslu připomene některé reflexivní prózy jiného Slováků Rudolfa Slobody: takoví autoři jako umělci i jako lidé to nemívají na světě lehké, neboť jejich senzitivita budící dobré city vyvolává ve vnímateli také pocit vlastní nedostatečnosti a snad i viny, jakousi kreativní závist, že lze psát dobrou literaturu tak

[67] T. Ferko: *Občan O(t)O. Fiktívny príbeh s prvkami faktu*. Vydavateľstvo Pozsony/ Pressburg/Bratislava 2003. Týž: *Pokúšenie starého kocúra*. Vydavateľstvo Pozsony/ Pressburg/Bratislava 2010.

[68] *Spolok slovenských spisovateľov*, Bratislava 2006.

jemně a citlivě. Jejich díla jsou jaksi přirozeně humánní, a proto nekompromisní, vidí hnisající vředy světa a přímo a nebojácně je 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 jemné 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 vyděluje: 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 vyrovnaní, 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 užírají 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 čerchanou čarou, přerušovaně, nevýrazně. Autorův romanopisecký habitus se pohybuje na citlivé a prostupné hraně literatury faktu, autobiografie a fikce, sám je to romanopiseckolážista sestavující literární mozaiku; v českém prostředí byl takovým autorem také *poeta doctus*, shodou okolností Ferkův vrstevník Jindřich Uher (1932–1998). Próza je zatížena filozofo-

váním, „pomalostí“, která tak kontrastuje s „rychlostí“ *Snaživek*, jejich zkratkovitostí, překotností, naprostou věcností, zobrazením „nahého života“: tu jsou zpovědi, konfrontace, existenciální linie pozvolna slábne, posilují se paralelismy, topoi či loci communes, fixní ideje, mimo jiní 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, zpověď, 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.

IV. Ukázky genologických studií

A. Cyklizace jako spodní proud ve vývoji ruského románu

Procesy scelování a dezintegrace provázejí román, tedy i ruský román, stejně jako jiné literární žánry a fungují jako významné vývojové impulsy.^[69]

Problém básnického a prozaického cyklu ve vývoji literatury lze zkoumat z několika zorných úhlů. Tím nejběžnějším je hledisko literární morfiologie spojené s analýzou strukturních změn artefaktu a celého literárního vývoje. Nejběžnější a většinou akceptabilní definice fungování cyklu v literatuře je založena právě na tomto předpokladu. Z tohoto hlediska spočívá ontologie literárního cyklu v napětí mezi jednotou a autonomií, jež utvářejí její antinomickou podstatu. Vzhledem k blízkosti

[69] Reinhard Ibler (Hrsg.): Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000.

těchto dvou jevů bylo by možné v artefaktu rozlišovat několik, cyklizačních stupňů, tj. cyklickou básnickou kreaci nebo cyklickou naraci. Další hledisko spočívá ve filozofické koncepci, podle níž problém cyklu v literatuře představuje pouhou reflexi cyklické podstaty existence obecně (kosmogonický a kosmologický cyklus, geologické cykly ve vývoji různých kosmických objektů včetně samotné Země, civilizační cykly, kulturní cykly, cykly ve vývoji umění včetně literatury aj.).

Chápání cyklu v různých druzích umění obecně závisí na třech zdrojích estetického myšlení tradičně spojovaného s antic-
kým Řeckem: kosmogonii a kosmologii založených na homolog-
ii forem (pythagorejská „hudba sfér“), technologii (techné sofis-
tů čili teorii lidské činnosti), psychologii (psyché novoplatoniků
čili teorie lidské duše). Je to – bez velké hyperbolizace – projev
jistě naivity myšlení stejně jako příliš mechanické reflexe mód-
ních trendů v literární vědě, kdy někteří autoři, kteří se zabýva-
jí cyklem v literatuře, zdůrazňují obecný vývoj v cyklech jako
proces, jenž má jakoby zákonitý charakter. Koncepce cyklické-
ho vývoje literatury je spíše hypotetická: není přímého důkazu,
že se literatura pohybuje v cyklech; spíše bych řekl, že tu jsou
jistě návraty připomínající Eliadeho koncepci tzv. věčného ná-
vratu.^[70] Některé jevy mohou skutečně být součástí obecného
cyklického pohybu, ale je nesmírně obtížné to dokázat, neboť
máme k dispozici jen krátký časový úsek. I když některé lite-
rární žánry reflektující mýtus a iniciaci mají kořeny v cyklic-
kých pohybech^[71], lze je jen stěží generalizovat. Proto dávám
přednost spíše zdrženlivému, skeptickému pohledu. Fenomén
literárního cyklu samotného bohužel někdy přitahuje ploché,
módní koncepce a provokuje jednoduchá řešení. To je také jed-

[70] M. Eliade: *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris 1969.

[71] D. Hodrová: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

ním z důvodů odmítání těchto spekulativních, někdy snad až exhibicionistických hypotéz nebo alespoň jejich „uzávorkování“ (Einklammerung).

Druhý přístup je technologický: tendování k cyklickému tvaru je prostředkem formování artefaktu v rámci anticipačního efektu vysvětlovaného např. Z. Mathauserem^[72]; analýza kronikálních struktur demonstruje existenci kauzálně anticipačního řetězce.^[73] Na jedné straně literární cyklus neznamena jen klauzuru, uzavření, ale také jistou otevřenost nebo pootevřenost artefaktu, autonomii jeho částí a strukturální uvolněnost. Existence literárního cyklu také ukazuje na neúplnost, nedokončenost literárních žánrů, na jejich provizorní ráz. Básnický cyklus je víceméně výrazem pokusu o vytvoření složitější literární struktury, prozaický cyklus znamená také tendenci k otevřenosti, fragmentárnosti, uvolněnosti, připravenosti artefaktu k pručné vnitřní změně. Cyklizace v prozaické tvorbě může také vyjadřovat autorův pokus o vytvoření větší literární entity; v tomto případě má cyklus úlohu technologického nástroje.

Třetí přístup je spojen s psychologickou strukturou autorovy osobnosti a s percepcí artefaktu samotného; všechny obecněji přijatelné definice literárního cyklu jsou založeny na vnitřním napětí mezi uměleckou jednotou a autonomií jednotlivých složek artefaktu. Cyklus obecně je obvykle definován jako časový úsek, v němž se události dějí podle určitého řádu nebo následnosti a pravidelně se opakují. V metaforickém smyslu lze umělecký cyklus definovat jako seskupení artefaktů se vzájemně spřaženými subjekty (série básní, románů apod.). Proto nemůže být existence uměleckého cyklu definována v úplnosti:

[72] Z. Mathauser: *Literatura a anticipace*. Praha 1983 (in *Slovak: Literatúra a anticipácia*. Bratislava 1982).

[73] Viz naši monografii *Labyrint kroniky*, Brno 1986, s. 87–97.

pociťování cyklu často závisí na schopnosti čtenáře (badatele) syntetizovat rozbité fragmenty, které by připomínaly cyklický pohyb, i když ten není (nemůže být) zcela realizován. Z tohoto hlediska by bylo lepší a funkčnější mluvit o **cyklu jako o konvenčním termínu, který implikuje cyklickou nebo spíše cyklizační tendenci**. Důležitou úlohu v této koncepci uměleckého cyklu hraje čtenářova (badatelova) schopnost kompletovat naznačený cyklický ráz uměleckého díla, což je, jak se zdá, zjevně subjektivní proces, jenž závisí na individuálním přístupu vnímatele. Koncepce literárního cyklu vyrůstá z komplexní kombinace tradičních pramenů estetického myšlení.

Vznik románu v Rusku, podobně jako v jiných evropských literaturách, byl spojen mimo jiné s procesem sekularizace. Román je podle D. S. Lichačova přirozeným výsledkem zralé fáze ve vývoji národní literatury.^[74] Celý problém však spočívá také v tom, že proces sekularizace v ruské literatuře se realizoval poměrně pozdě: jeho počátky jsou de facto spojeny až se 17. a hlavně 18. stoletím; náboženský a církevní charakter národní literatury začal pozvolna mizet, ale v Rusku zcela nezmysel nikdy. Náboženské reminiscence a náboženský ráz ruské klasické a moderní literatury a záměrně vytvářená silná kontinuita se staroruskou vývojovou fází (A. Puškin, N. Leskov, F. Dostojevskij, L. Tolstoj, A. Bělyj, A. Remizov, ale také M. Gorkij a jiní) je nesporný. Religióznost zůstala dominantním rysem ruské literatury i v 19. a 20. století. Jedním z předpokladů existence románu v Rusku jsou časté epické struktury a modely včetně orální epické poezie (byliny, Slovo o pluku Igorově), hagiografie (žitija), kázání (propovedi), rané biografie, dobrodružná próza a – last but not least – kroniky (letopisy), překlady (hlavně z byzantské

[74] D. S. Lichačev: Svojeobrazije istoričeskogo puti ruskoy literatury X – XVIII vekov, in: Literatura i sociologija Moskva 1977, s. 85–136.

řečtiny) a různé povídky (skazanija).^[75] Kromě již uvedených děl staroruské literatury jsou tu však také díla skutečně klíčová jako *Putování přes tři moře tverského kupce Afanasije Nikitina* (15. stol.) nebo *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* (1672–1675). Zvláště posledně jmenované dílo představuje křížovatkou ve vývoji ruské prózy a tenduje k umělecké, tvarové, jazykové a stylové syntéze dvou dominantních sémantických vrstev: staroslověnštiny či církevní slovanštiny východoslovanské redakce a mluvené ruštiny či dialektu obecné východoslovanštiny. Axiologický přístup se týká struktury a distribuce slovesných časů (perfekta a aoristu). Specifická pozice *Života protopopa Avvakuma* byla potvrzena vícekrát.

Zatímco autochtonní vývojové linie ruského románu reprezentuje Avvakum Petrov a jeho autobiografie, západoevropské modely pronikaly do Ruska v podstatě až od 18. století ve formě volných překladů či adaptací (pereloženija), jako byly Tredjakovského *Telemachida* (Tilemachida, 1766), nebo více či méně originální díla, jako byly Levšinovy *Ruské pohádky* (Russkije skazki, 1780–1783) či Themisteklova *dobrodružná putování* (Pochoždenija Femistoklja, 1763) Fjodora Emina.

Nejsilnějším a nejvlivnějším proudem byl však až sentimentalismus, který do Ruska přišel z Anglie v druhé polovině 18. století a byl spojen také s osvícenstvím a politickým liberalismem (válka amerických kolonií za nezávislost, později Francouzská revoluce). Pikareskní kořeny žánru však zcela nezmižely (M. D. Čulkov: *Sličná kuchařka aneb Dobrodružná putování prostopášnice*; rus. Prigožaja povaricha ili Pochoždenija ra-

[75] S. Mathauserová: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986.

zvratnoj ženščiny, 1770: připomíná Defoeovu Moll Flandersovou z roku 1722), ale hlavně se zakládaly na tradici azbukovníků.^[76]

Prvními skutečnými ruskými romány nové doby byly romány sentimentální či sentimentalistické: Cesta z Petrohradu do Moskvy (Putešestvije iz Peterburga v Moskvu, 1790) A. N. Radiščeva a Dopisy ruského cestovatele (Pis'ma ruskogo putešestvennika, 1791) N. M. Karamzina. První dílo je, jak známo, v podstatě politický pamflet pokrytý vrstvou sentimentálních líčení cesty prosycených rozhořčenou kritikou pseudoliberální politiky Kateřiny Veliké, druhý je sentimentální již volbou dvou vzájemně se prostupujících žánrů (sentimentální, tedy citový či citlivý kulturní cestopis a epistolární útvar). Z toho pozvolna roste ještě další struktura, tedy politický a filozofický traktát vyrovnávající se s fatální krizí feudalismu a první průmyslovou revolucí spojenou s formováním první konzumní společnosti na světě (Anglie konce 18. století).^[77]

Počátky románu obecně jsou spjaty s jistou dávkou parazitismu: v prvním stadiu renesančního (měšťanského) vývoje je román spojen s parodií, travestií nebo se snaží pohlit epické útvary včetně eposu, ale také lyrické útvary dodávající románu sémantickou tonalitu (idyly, elegie, balada). **Z tohoto zorného úhlu je prozaický cyklus prostředkem formování románu a jeho žánrové integrity.** Na druhé straně nemůže být prozaický cyklus pevně spoután a unifikován – na rozdíl od básnického cyklu nelze zcela spojit žánrově tak heterogenní vrstvy reflektující různé sociální sféry – to vše brání utváření pevné

[76] Viz S. Mathauserová: Ruský zdroj monologické románové formy (M. D. Čulkov). Praha 1961. S. Mathauserová: K počátkům ruského románu. Čs. rusistika 1964, s. 129–134.

[77] Viz naši studii Anglo-American Reflections in Russian Literature. Germanoslavica 1996, III (VIII), s. 67–75.

cyklické stavby. V Rusku byla ambivalentní poloha prozaického cyklu ještě posilována specifickou pozicí románu jako nechtěného, ale vynuceného dítěte.

Z konzervativního hlediska je ruská próza 19. století antinomická, dualitní struktura s konstantní tendencí k statickému, deskriptivnímu a didaktickému modelu. Zatímco první polovina 19. století probíhala tu ve znamení větší plurality, kde se střetávaly dramatické a nedramatické, statictější struktury, druhá polovina téhož století tendovala v próze obecně a v románu zvláště k deskriptivním, stacionárním žánrům, jako byly memoáry, kroniky, etnografické črty apod. Permanentní konflikt mezi dramatickými a stacionárními strukturami v ruské literatuře je patrný i ve 20. století; převaha charakterologie například u L. Tolstého nebo F. Dostojevského i jejich neorealistických následovníků z počátku 20. století byla proto napadána mladými autory 20. let 20. století, kteří se znovu navraceli k avanturnímu syžetu a k pikareskní románové struktuře (V. Kaverin, I. Erenburg aj.).

Od samého počátku byl ruský román pokládán za podivný, heterogenní žánr^[78] kvůli nikdy nekončícímu sekularizačnímu procesu. Raný román se svými obecnými pravdami, omniscientním vypravěčem s eruptivními a destruktivními silami, které rozbíjely sociální a myšlenkové bariéry, které ničily staré hierarchie a vstupovaly do tabuových zón lidských motivací a dokonce skrytých vrstev podvědomí, by měly být chápány jako oponenti, rivalové a konkurenti jen zpola sekularizované

[78] Viz naše studie: Heterogenita ruského románu, in: Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996, s. 92-99; The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere, in: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe, Katowice 1996, s. 123-130.

ruské literatury. Tento zvláštní přístup k románovému žánru v Rusku, pocit jeho nepatřičnosti se vyjadřovaly jeho deformací, ozvláštňením a podivínstvím. V ruském románu je vždy něco podivného – téma, syžet, postavy, jeho „filozofie“, provokativní experimentální i tradicionalistický ráz.

Radiščevův cestopis je maskou, která ukrývá evangelium vzpoury, Karamzinovy *Dopisy* představují zvláštní encyklopedii kultury a mentality, učebnici moderní ruštiny a ruské literatury. Puškin – kromě *Kapitánské dcerky*, historického románu napsaného podle Waltera Scotta – ve skutečnosti politického románu skryté ironie a ambivalence – napsal další román – ve verších – *Evžen Oněgin*, v němž již jeho oxymóronový název vyjadřuje odpor, s nímž se Puškin ujal nového žánru rodícího se ztěžka z tradičně romantické poémy (viz dále), Lermontov zase román *Hrdina naší doby* (1840) jako komplikovanou slovesnou stavbu ze sedmi či osmi (včetně Předmluvy) novel; je to cyklus připomínající romantické konfese A. de Musset a B. Constanta, jehož plynulý monologický výklad je záměrně přerušován a zvrásňován složitou vypravěčskou strategií, kterou až ve 20. století dešifroval B. Ejchenbaum. Gogolovy *Mrtvé duše* jsou enigmatické také svým titulem a podtitulem. Název románu (pochoždenija) odkazuje k avanturnímu, pikaresknímu románu, podtitul „poéma“ k lyricko-epickému půdorysu narace tendujícím k Dantově trojdílné stavbě *Božské komedie*. Gogolův román může být pochopen jako pokus o transcendenci románu, zatímco Radiščev, Karamzin, Puškin a Lermontov cítili spíše nedostatečnost románu, pohrávali si s ním a využívali jej k různým účelům. I. Turgeněv se pokusil najít kompromis mezi západní dramatickou stavbou a ruským úsilím o epickou celistvost (L. Tolstoj) tendující až k tzv. kosmickému románu (F. Dostojevskij).

Když obhlédneme situaci ruského „zlatého věku“, **odhalíme poměrně snadno skrytý spodní proud cyklu či cyklizace**: fragmentární, cyklický pohyb v podobě neukončeného

lineárního syžetu a pravidelných návratů postav a motivů. Cyklus nereprezentují například jen Turgeněvovy Lovcovy zápisky; fragmentární cyklické pohyby lze spatřovat i v zrcadlové kompozici Evžena Oněgina a v antinomii digresí a novel v Mrtvých duších, v Leskovově neschopnosti „zkonstruovat“ dramatický typ románu, který je nahrazován „skládankou“ autonomních příběhů, jež vytvářejí kruhovou stavbu nebo mají potenci se znovu rozpadnout. Novelu *Očarovaný poutník* (1875) lze takto pochopit i jako cyklus příběhů, *Služebníci chrámu*, resp. *Duchovenstvo sborového chrámu*, rus. *Soborjane*, 1872) se skládají z črt (očerk), které přecházejí z díla do díla (*Služebníci chrámu* a *Plodomasovští trpaslíci*, *Plodomasovskije karliki*).^[79]

Žánrová struktura ruského románu 19. století byla tvarována cyklickým spodním proudem, který někdy vyčnívá nebo proráží nad povrch textů, někdy pouze představuje konstrukční potenciál, který se předvádí v aluzích. Podivný a paradoxní jev zvaný ruský román s jeho pluralitou domácího a cizího s ambivalentní pozicí se nachází v samém srdci polosekularizované ruské literatury a vytváří komplex *odi et amo* či *Hassliebe*. Podivná láska-nenávist ruských autorů k románu vedla k vytváření fragmentárního prozaického cyklu jako konstitutivního románotvorného faktoru. I ve své zpola skryté podobě spodního proudu nikdy nepřestal existovat a nečekaně ovlivňoval morfologii velkých ruských prozaických struktur.

[Česká verze in: Ruský román znovu navštívený. Brno 2005, pův. *The Cycle as the Undercurrent in the Development of the 19th-Century Russian Novel*. In: Reinhard Ibler (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5*, herausge-

[79] Viz naši monografii *Proti proudu* (Studie o N. S. Leskovovi), Brno 1992.

geben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000, s. 419–424.]

B. Žánr prozaického deníku Michala Viewegha

Spolu s úspěšným románem *Biomanželka* (2010) – ostatně kdy je Viewegh neúspěšný? – vydal týž rok patrně nejpopulárnější a nejslavnější český spisovatel, jenž se již stává světovým a snad předbíhá i dosavadní původem české celebrity svůj text *Další báječný rok*.^[80] Informace na přebalu nás informuje, že M. V. (roč. 1962) žije v Praze a Sázavě, jeho knihy vyšly v celkovém nákladu skoro 1,5 miliónu výtisků, byly již přeloženy do třiaadvaceti jazyků a dočkaly se sedmi filmových zpracování (přiznám se, že jsem to nekontroloval). Jeho bibliografie čítá s touto knihou 23 položek. Všechny údaje jsou fascinující, zejména pokud jde o spisovatele píšícího tak minoritním jazykem, jakým čeština nepochybně je. Ze všech údajů je asi nejpodstatnější Vieweghova snaha stát se slavným, výrazným, často exhibovat, být sebevědomým, ale také šťastným, hedonistickým člověkem, který oproti věčné nespokojenosti, známému českému „brblá-

[80] Michal Viewegh: *Další báječný rok*. Druhé město, Brno 2011. Dále: Viewegh. O Vieweghově deníku viz také naše studie o níž se tu opíráme: *Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrová tradice a souvislost* (viz *Literatura*, s. 78). Mezitím se autorova lidská situace změnila.

ní“ a „blbě náladě“, jak to nazval V. Havel, zdůrazňuje pěkné momenty života, žít si a užít, ale žít i konfliktní a nepříjemné věci a hlavně nacházet štěstí mimo pojetí spisovatele jako mra-
vokárce, kazatele a proroka. To by bylo jistě chvályhodné, ne-
boť, jak se zdá, je to jedna z cest, již nastoupil spolu se svým
vydavatelem a která by mohla vést k zachování alespoň obrysů
tradiční literatury, umožnit tomuto tradičnímu umění zachovat
se i v tlaku nových médií a technologií, které literatuře hrozí
likvidací, ale mohou jí i pomoci – i když v jiné podobě – je udr-
žet. Ukazuje se, že nehledě na všechny nové technologie jsou
Vieweghovy, ale i jiné knihy kupovány a čteny. Otázka je, zdali
to není také setrvalostí tradice a přichylností člověka k materii,
ke kusu potišťeného papíru více než k virtuální informaci na
nějakém nosiči, nicméně Vieweghova zásluha je v tom mnohem
větší: zejména jeho otevřené napojení na triviální literaturu
(v tom jde ve stopách nejsvětovějších tvůrců) a na film, neboť
jeho prózy, většinou značně útlé nebo již méně vnitřně promy-
šlené a strukturované, jsou dobrým východiskem pro filmový
scénář, pokud se jím už zvolna nestávají.

Je zřejmé, že ve Vieweghově tvorbě, tak dobře připravené
již triviální tematikou a narativními postupy, má své místo ote-
vřená publicistika: čím více se autor vidí jako výrazná světová
osobnost, o to více se chápe žánrů, které jasně prezentují jeho
osobnost: jako by již nebylo třeba vytvářet umnou funkci, ale
jen se přidržel osobnostního faktu, jenž se sám stává literárním
artefaktem. Jde o dobrý marketingový tah: připravit si půdu
atraktivními prózami kultivujícími více než hlubokomyslné
úvahy a temné vize zejména sexualitu a melancholii z ní ply-
noucí včetně různých poloh citovosti a potom již postačí sebe-
prezentace, vlastní portrét, vlastní život a názory, které se stáva-
jí předmětem zvědavosti. Dosud to Viewegh střídal (*Báječná léta
pod psa* vedle *Nápady laskavého čtenáře*, *Román pro ženy* vedle
Báječných let s Klausem, první *Báječný rok* – deník 2005 z roku

2006 – vedle *Románu pro muže*, *Povídky o lásce* a *Biomanželka* vedle *Dalšího báječného roku*). Kromě střídání je tu ještě prolínání: osobnostní linie, vysoká míra subjektivity a sebestřednosti sílí: není tedy divu, že již na počátku píše: „Když jsem to udělal jednou (vydal deník ip), napodruhé je zbytečné zdržovat se vysvětlováním. Výhodou opakovaného zločinu je, že nemusíte ztrácet čas omluvami. Prostě to uděláte znovu [...] V příštích týdnech a měsících budu psát dvě knihy najednou: tento deník a humorní román s pracovním názvem *Biomanželka*. Je to zdánlivě veselý příběh muže odmítajícího se smířit s tím, že deset let po svatbě je na desátém místě manželčina hodnotového žebříčku – bohužel to bude částečně autobiografické [...] *Biomanželka* je moje dvaadvacátá kniha, tento deník třiadvacátá.“^[81]

Tradice spisovatelova deníku v různé žánrové a tematizované podobě není věc nová; kdysi jsem se některými příklady těchto próz zabýval.^[82] Poznámka na okraj: jsou deníky a „deníky“; ten Vieweghův patří spíše k těm v uvozovkách, tedy k výběrovému a stylizovanému. Jsou však autoři, kteří si píšou skutečné denní záznamy všeho, co zažili, aniž by je klasifikovali, hierarchizovali, selektovali a publikovali, tedy jako existenciální autentické svědectví, zatím mimo sféru literární komunikace; tyto deníky mají i výrazné literární ambice a vzhledem k opětovné fascinaci literaturou faktu mohou se stát novou literární dominantou v budoucnu.

[81] Viewegh, s. 7-8.

[82] Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338-349. V upravené podobě jako kapitola IV. Žánr a osobnost (Deník spisovatele F. M. Dostojevského a Šlápěje J. Demla) v mé knize *Genologie a problémy literatury*. Brno 1998.

V uvedené studii jsem vycházel z toho, že jsou situace, v nichž se společenské a osobnostní tlaky prosazují relativně přímo a kdy je třeba bezprostředně měnit tvar literárního díla tak, aby funkčněji vyjadřovalo osobnost tvůrce – žánr se natolik vzdaluje tradičním útvarům, a to i těm, které dříve kultivoval sám autor, natolik nabývá vysloveně osobnostních rysů, že se přímo stává funkcí tvůrčí osobnosti. Analyzoval jsem z tohoto hlediska M. F. Dostojevského (1821–1881) a Jakuba Demla (1878–1961), jež tvořili v převratné době druhé poloviny 19. a počátku 20. století, kdy iluzivní obraz světa, jak jej reprezentovala literatura tzv. kritického realismu, přestává postupně plnit své poznávací a estetické funkce. Uvedl jsem tyto úvahy o „personalistických žánrech“ dvěma citáty, které se týkají obou autorů, svým naturelem dosti blízkých. V jednom jde o výrok Karla Čapka, který „rehabilituje“ Demlovo Svědectví o Otokaru Březinovi, kde slavný český symbolista, básník a esejista vyjadřuje názory, které mohou pobuřovat: Čapek bere Demla v ochranu a z autopsie dosvědčuje, že takto se někdy Březina in camera caritatis vyjadřoval. Vytýká mu spíše to, že si to nenechal pro sebe a obraz básníka-světce zkomplikoval. Stejně jako Fjodor M. Dostojevskij patřil Jakub Deml k spisovatelům, kteří si dokázali zneprátnit kdekoho nezměrnou netaktičností, která vyplývala z jejich až nezřízené upřímnosti, z uvádění nepříjemných až nechutných detailů, krutých polemik, z uvádění faktů, jež člověk raději smlčí. Poetika takové prózy si však takový postup přímo vyžaduje: nachází se vlastně mezi věcnou literaturou, řekli bychom literaturou faktu, ale v její subjektivní podobě, je výronem lidské duše, jejích utajených záhybů; současně je to však – jak jinak – stylizace: jak šikovně autor „namíchá“ tento koktejl nesnesitelných detailů, tak pozorně je chápána jeho upřímnost a autenticita a tím lépe skryje svůj záměr, kalkul, svou stylizaci. M. Viewegh, o němž jsme nejednou už psali, mimo jiné také jako o kvázipostmodernistovi, a to v různých kontextech

a srovnávacích souvislostech,^[83] je v tomto žánru spisovatelského deníku vlastně tvůrcem zvláštní autorské strategie: snaží se být autentický, ale současně nezastírá ani stylizace, jež se pak stávají nástrojem nové autentizace, resp. autenticitou „na druhou“. Krajnost a zároveň lpění na konkrétnosti, spojování zdánlivě nespojitelného, nutková potřeba sebevyjádření v každém okamžiku a odmítání zdrženlivosti je pro autory takových próz typické. S touto nutkavostí sebevyjádření je spjat kult intenzity beroucí počátek za romantismu a orientovaný na takovou práci s časem, která je protikladná např. klidovým polohám deskrip-

-
- [83] Roždenije srednejevropejskoj poetiki (F. Kautman – O. Filip – J. Zogata – M. Viewegh). In: Vzaimodejstvije literatur v mirovom literaturnom processe. Problemy teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki, Grodno 2005, část 1, s. 79–91. Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry* Michala Viewegha). In: Retoriki na pametta. Jubileen sbornik v čest na 60–godišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: Bojan Biolčev, Valeri Stefanov, Kalina Bachneva, Panajot Karagjozov, Janko Bačvarov. Univerzitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ochridski“, Sofija 2005, s. 498–504. *Lekce tvůrčího psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd 2005, s. 303–313. Quasipostmodernistyczny świat Michala Viewegha. In: Literaturny słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacja. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovej. ELIPSA, Warszawa 2005, s. 81–88. Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37–44.

tivní prózy, románové kroniky apod. Experiment s časem, vyjatost ideálu a jeho neustálé vyjadřování vyvolává permanentní napětí vedoucí k obnažování lidského tajemství. J. Catteau v reprezentativní publikaci o kreativité Dostojevského ukazuje na skutečnou polymorfnost jeho inspirace: byli to „vyznavači ideálu“ (Cervantes, Schiller, Hugo), „prométeovci“ (Shakespeare, Balzac, Goethe, Puškin), roztodivné románové tvary (pikareskní román, triviální román, E. Süe, De Quincey), stejně jako různé filozofie, motivy nemoci a peněz. Zejména na románu *Výrostek* dokládá, že Dostojevskij intenzivně pracoval se silou času (kap. *Puissance du temps et temps de la puissance*) stíháním nebo rušením času.^[84] F. M. Dostojevskij, pronikající do nitra lidské bytosti i do zákonitostí kosmu, staví svá díla na principu oxy-mór.^[85] Kdybychom prozkoumali dobový literární kontext, došli bychom k tomu, že převažujícím byl žánr románu, a to román milostné zápletky a tzv. balzakovský román. Ruský román šel buď zcela vlastní cestou, nebo s těmito útvary polemizoval (Turgeněvovo „skládání“ románů z novel, Tolstého prozaický „epos“ postavený proti románu, Dostojevského rozklad dramatického typu románu polyfonií). Současně však vznikala potřeba – daná především osobnostně – překročit meze tohoto žánru, ocitnout se na samé hranici umění, respektive posunout umění blíže životu a světu. K tomu vedou v zásadě dvě cesty: buď formovat slovesnou stavbu, která bude svou podstatou vytvářet alternativu reality (epos, epepejový román), nebo komentovat realitu, stačit její rychlosti, najít typ literatury, který by bezprostředně

[84] J. Catteau: *La création littéraire chez Dostoïevski*. Institut d'études slaves, Paris 1978, s. 467–476.

[85] A. Červeňák: *Člověk v literatuře (Dostojevskij a současná literární věda)*. Bratislava 1986.

vyjadřoval názory osobnosti a zachycoval svérázný dialog jedince a světa.

Máme na mysli konkrétně Dostojevského projekt *Deníku spisovatele* (1873, 1876–1877, 1880–81). Struktura *Deníku* není určována apriorním plánem, je taková, jaké jsou podněty okolí a jak ostrá je jejich osobnostní percepce. Tím se úloha osobnosti v utváření žánru stává ještě významnější a bezprostřednější. Deník se vyznačuje polygeneričností: obsahuje povídky, úvahy, eseje, fejetony, vzpomínky, polemiky politické a literární, nekrology, přednášky, referáty o soudních procesech, recenze a poznámky. Na *Deník spisovatele* však – na rozdíl od filozofů a historiků – nepohlížíme jako na konglomerát názorů a koncepcí, ale jako na žánrový celek a svébytnou estetickou hodnotu. Ostatně historická věrohodnost prezentovaných argumentů – jako u Dostojevského vždy – je oslabována už zmíněným oxymóronovým charakterem, v němž jedna strana popírá či přímo vylučuje druhou – přitom však jde o to, že obě jsou stejně platné v závislosti na povaze vztahu autora (senzitivního subjektu) a světa. Dostojevskij – na rozdíl od Demla – používá i romantických narativních strategií; publikuje své vlastní texty jako cizí, náhodně nalezené a tváří se přitom jako jejich editor (naopak Deml přímo a otevřeně vydává texty svých přátel). Nikdy neztrácí ze zřetele umělecký charakter svého „deníku“. I státotvorné úvahy o Rusku, které prý dříme a zaostává za velmocemi, nazývá ironicky Sny a přeludy. Malé u Dostojevského sousedí s velkým, detail naráží na kosmos, popisy prachu v petrohradských ulicích stojí vedle národohospodářských úvah, mikrokosmos se stýká s makrokosmem. U Slovanů, zejména, východních, přežívá i v nové literatuře povědomí magické úlohy slova; zdůraznění orální povahy tvorby ostatně takto postihl F. Wollman,

když svou proslulou knihu nazval Slovesnost Slovanů (1928)^[86]; se zdůrazňováním slova se setkáváme i v koncepcích M. Bachtina, S. Averincev píše v tomto smyslu o dvou významových hladinách řecké kultury, exoterické (myšlenkové modely, které lze snadno převádět z jazyka do jazyka) a ezoterické (modely spjaté svou fyziognomií s určitým jazykem). Latinská kultura převzala pouze exoterickou hladinu, ezoterické bránila římská „gravitas“. Východní Slované převzali řecké slovo v jeho obou hladinách přímo.^[87]

Postava Jakuba Demla (1878–1961), českého básníka, prozaiika a vydavatele, vzpurného kněze, který bývá tradičně řazen ke kruhu katolických básníků Českomoravské vysočiny, byla a je různě a protikladně hodnocena. Od roku 1989 se stala zase středem nebývalé vydavatelské pozornosti. V Národní knihovně ČR je pod jeho jménem registrováno 224 položek jeho děl, sborník. A knih věnovaných jemu a jeho době. Nemá valného smyslu zastavovat se u detailů jeho života: faktem zůstává, že jeho deníky připomínající svou heterogenitou právě Dostojevského Deník spisovatele – Šlépěje – vycházely tam, kde kněz sloužil – v Jihošově a Tasově na Třebíčsku, taky ve Šternberku, jindy vyšly

[86] Viz něm. překlad Frank Wollman: Die Literatur der Slawen. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2003, 402 s., kritická reedice česká Brno 2012, koeditoři I. Pospíšil, M. Zelenka.

[87] С. Аверинцев: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы, 11, 1976, с. 152–162.

péči jeho milenky Pavly Kyticové, něco vydalo v 90. letech 20. století nakladatelství Vetus Via v Brně. Z vyprávění své děda, řídicího učitele na Vysočině, vím, jak kupoval od Demla jeho spisy, včetně *Šlépějí*, které kněz-spisovatel rozvážel po svém kraji ze svého tehdejšího působiště Tasova; byla to událost, která však mezi starousedlíky vyvolávala rozporné reakce, hlavně svou permanentní polemičností a již zmíněnou, tehdy zcela neobvyklou upřímností až prostořekostí, napadáním všech, zejména všeobecně uznávaných autorit, střídavě církevní hierarchie, T. G. Masaryka, branných organizací Orel a později i Sokol, jimž Deml původně věnoval řadu článků a a Sokolskou čítanku (vydala Pavla Kytlicová v Tasově, 1923, 1924). Impulzivnost, jeden ze znaků geniálního básníka-kněze přesně odpovídá povaze tohoto žánru, jeho zběsilost se v něm přesně a beze zbytku reflektovala. O *Šlépějích* psali mnozí; v tomto smyslu odkazujeme k citovanému článku a kapitole v mé genologické knize; byli to např. Miloš Dvořák, O. F. Babler, W. Wiliński, M. Ripellino, jenž jako slavista spojil žánr *Šlépějí* s destruktivní metodou L. Sterna a s prózou V. Rozanova (1856–1919) Spadané listí (Opavšije listja, 1913, čes. 1997).^[88]

[88] Ke konci 80. let 20. století se v tehdejším Československu objevily první přece je n objektivnější články o Demlovi, viz mj. J. Mourková: Jakub Deml sine ira et studio. Kmen I(VII), 1988, č. 34, s. 3. V. Binar: Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in: J. Deml: Tasov. Praha 1971. O. Babler: Jakub Deml. Rivista di letteratura slave diretta da Ettore Lo Gatto. Roma, anno III, agosto-dicembre 1928, fasc. IV-V-VI, s. 351–359. M. Dvořák: Rodný kraj v díle Jakuba Demla. Život 5–6, List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu, roč. XIV, 1936, s. 106–111. W. Wilinski: Jakub Deml. Przegląd powszechny, t. 199, č. 595–596, 1933, s. 137–153; t. 199, 1933, č. 597, s. 285–301. M. Ripellino: Due studi di letteratura

Za předchůdce Demlových Šlápějí bývá právem pokládán Léon Bloy (1846–1917).^[89] Zajímavé jsou zejména popisy Dánska a Dánů, mezi nimiž nějakou dobu žil. Když se podíváme na skladbu deníku blíže, vidíme, že je tu málo detailů, tedy toho, čím naopak oplývá Dostojevskij a po něm Deml – žánr je tu spíše výrazem myšlenkových makrostruktur a lidské povahy Bloyovy. Z tohoto hlediska se Bloyův deník jeví jako mezičlánek mezi Deníkem spisovatele a Šlápějemi: detail ztrácí svou váhu, zvyšuje se míra exaltovanosti a sebelítosti. Deml představuje syntézu obou přístupů: ukazuje otevřeně prorockou i odpudivou tvář, současně však vychází z uměleckého detailu, který však přesně a přísně nespojuje s makrostrukturami jako Dostojevskij.

Zatímco u Dostojevského je směřování od detailu k makrostruktuře, od mnohosti k jednotě, k řádu evidentní, v Demlových Šlápějích, které jsou tvarově ještě rozmanitější a navíc juxtapozičně uspořádané, s detaily, jež mají asociativní potenci, bylo by možné předpokládat absenci této jednoty, řádu.^[90] V citované stati jsme si povšimli, jak se do tohoto žánru promítají literární směry (zejména moderna u Demla jako předchůdce surrealismu s jeho spojováním protilehlých rovin reality).

Z tohoto hlediska patří M. Viewegh do doby, která je více či méně poznamenána postmodernou s jejím ponorem do triviality, s její intertextovostí, exhibováním a šokujícími detaily.

Ceca, II. L'arte di Jakub Deml. Societa editrice internazionale, Torino – Milano – Genova – Parma – Roma – Catania 1950. No. 3.

[89] L. Bloy: Můj deník pokračováním k Žebráku nevděčníku 1896–1900. Stará Říše 1919.

[90] Viz I. P.: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338–349.

Stejně jako u uvedených příkladů nese tento žánr významný punc autorovy osobnosti, je vlastně jeho sebevyjádřením, nástrojem jeho až arogantní seberealizace, která osciluje mezi snahou šokovat tzv. upřímností a rafinovanou stylizací, vykalukulovaností. Součástí této narativní strategie, jíž se M. Viewegh blíží J. Demlovi, je jeho umanutost až posedlost určitými tématy: známá je jeho obsese dnes již bývalým českým prezidentem Václavem Klausem (věnoval mu samostatnou knihu *Báječná léta s Klausem*, 2002). Objevuje se i tu: „Věren principům svého novoročního projevu (*Pomáhejme potřebným, ale hlavně pomáhejme tam, kde to má smysl a kam dohlédneme.*) udělil Václav Klaus milost čtyřem bývalým spolupracovníkům zastřeleného vládce podsvětí Mrázka a odjel lyžovat na Monínec.“^[91] Při každé vhodné i nevhodné příležitosti se autor o něho otírá, komentuje i jeho obraz visící na stěně státní instituce. Stavba deníku, který je ovšem deníkem výběrovým, jenž je opět spíše kvázideníkem, „kvázišlépějemi“, mu umožňuje zvýraznit dominanty svého postoje k světu: kromě Klause a jeho sžíravé kritiky je to zejména útočení na literární kritiky, na některé spisovatele (Coelho – ale nelze popřít, že jsou to úvahy trefné), metapartie o vlastní tvorbě.

Jestliže jsem kdysi Viewegha označil za kvázipostmodernistu, jenž spíše persifluje postupy „tradiční“ či „klasické“ postmoderny, využití tohoto žánru a jeho stavba a geneze svědčí opět o značné míře originálního přizpůsobení, v jehož čele stojí tento deník jako svého druhu komentář vlastní tvorby, současně její medializace a propagace. Viewegh si tak z postupů, které tzv. seriózní autor nepřijímá nebo se za ně stydí udělá součást vlastní poetiky, svůj – jak by řekli ruští formalisté – tvárný postup (прием): „Práce na románu mě opět baví, radost z psaní se vrátila. Neříkal jsem to? Vyhýbám se mejdanům, chodím brzy

[91] Viewegh, s. 21.

spát, časně vstávám a piju víc čaje a kávy než vína. Neuvěřitelné. Překvapeně objevuji objevené: že i ryze pracovní euforie může být stejně opojná jako alkohol:^[92] Směřuje tedy Viewegh i zde k jakési kvázimetapróze, žánr si přetváří jako druhotnou stylizaci po vzoru oloupávané cibule nebo obnažované matrhošky: hravost není sice u Viewegha dominantní, ale není také prvoplánová, vyrůstá z hloubi samotné narace jako její přirozený výstup. Někdy z té stylizace, již dotváří tento žánr, až zamrazí: to když popisuje, jaké dárky komu dal. Z Vieweghovy prózy, jakož i z celého jeho díla, pramení velká hrdost až pýcha na vlastní úspěch, na to, že se dokáže prosadit, postarat se o rodinu, žít plnohodnotný život. Oproti „blbě náladě“ staví na odiv svůj skvělý ekonomický a společenský status, zdůrazňuje, kam všude je zván, současně však odmítá tradiční českou či „čecháčkovskou“ falešnou či předstíranou skromnost. Chce vytvořit nového člověka, který jde za úspěchem, vyznává kult výkonu, je však současně citlivý až sentimentální, nenechává se omezovat dobovými doktrínami. I to je součástí narativní strategie jako práce s žánrem, který budovali předtím jiní v jiné době a na jiném materiálu.

Jestliže Viewegh jde svou kvázipostmodernou ve stopách realismu tak, že dotahuje do krajnosti jeho fotografické postupy, jde do minuciózního detailu, současně však odmítá to, co bylo pro klasickou fázi realismu 18. a 19. století v impaktu osvícenství a posléze sociologicky orientovaného pozitivismu charakteristické: ostré sociální citění a hledání příčin sociálních kolizí, konfliktů, které osudově ohrožují základy tohoto světa. Typické je, že v knize sotva najdeme nějaké úvahy překračující obzor všednosti, a to spíše ve formě glos, gnóm, aluzí a reminiscencí než souvislého textu. Řeklo by se, že jakákoli explicitnost není moderní ani postmoderní, že ona rezignace na velké myšlenky,

[92] Viewegh, s. 30.

velké příběhy a šokující pojetí, která jsou tu navozována spíše sítí uměleckých detailů a názorů ad hoc, jsou znakem dnešní doby, jež se bojí nových hnutí, která často vedla ke katastrofě, ale je zřejmé, že tato doba si nové ideje stejně vyžádá – ideje i jejich nositele – a že lidstvo musí znovu vyrazit výš a hloub i s rizikem nového pádu: automatismus každodennosti omezené materiálním dostatkem, za nímž následuje katastrofální, nikým nečekaný propad, je to, s čím se člověk dlouho nesmíří. Je tedy i tento žánr ve Vieweghově provedení opět dítětem své doby ve smyslu skepse k velkým ideálům, jež jsou nahrazovány drobnými radostmi, tím, čemu „noví Češi“ říkají „pohoda“: sémantika tohoto životního pocitu a „filozofie“, co se často cizincům pobývajícím v českém prostředí dnes vryje do hlavy: bohaté večere, párty, golf, lyžování, „být za vodou“. Není cílem této stati být literárněkritickou reflexí, spíše konstatováním místa této prózy v tradici, již mimo jiné utvářeli uvádění prozaici patřící k různým proudům, dobám i národním milieum.

Někde se na autora zašklebí jeho vlastní manýra být intelektuálem, současně se nebát pokleslých literárních poloh, odmítat nadnesenost idejí. Není ona taxikářova nevzdělanost, pokleslost, mechaničnost, směšnost zase jen jeho vlastní metodou viděnou pod zvětšovací sklem hyperboly, nemstí se tím ona absence naivní vznešenosti? Možná že je projevem ztráty proklínané hierarchičnosti: „Po poledni (nemastná neslaná) beseda na Gymnázium Nad Štolou, jedu tam taxikem. Taxikář říká, že *taky zkouší psát*. V hlavě má *různé zápletky*, které hodlá *dát dohromady*. *Styl mu problém nedělá*, ví totiž, že je nutné používat *barvivá slova*. Já mám štěstí, že *díky filmům se mé jméno dostalo lidem do podvědomí*“.^[93] Mechanické pojetí literatury, např. proslulé konstruování literární postavy, za niž Viewegha, jak se pochlubí, chválí literární kritika, která je mu nakloněna a která

[93] Viewegh, s. 59.

je mu tudíž příjemná, pojetí „creative writing“ především jako techniky psaní je tu přítomno v podobě instrukcí nebo jakési „spisovatelské kuchařky“.

U kořenů ideje tvůrčího psaní je představa, že se psát literaturu může člověk do jisté míry naučit, tedy představa vracející se k techné jako teorii lidské činnosti a v podstatě k technologickému vidění a chápání literatury. Na písemnictví tak byl použit model, známý z jiných druhů umění v podobě malířských, sochařských nebo hudebních škol. Myslím však, že již od počátku bylo i zastáncům tvrdé technologie jasné, že tato výchozí představa není zcela oprávněná, že všichni se všechno naučit nemohou, že tu jsou i jiné než technologické předpoklady, jimž se říká talent, transcendentno nebo apriorní idea, resp. černá skříňka, která není výsledkem technologie, souboru postupů a dovedností. V podloží bývalé sovětské školy, která žije v modifikované podobě dodnes, tedy Literárního institutu Maxima Gorkého (pod tímto jménem vystupuje oficiálně i dnes), je představa, že absolventi institutu budou spisovateli či překladateli krásné literatury, tedy umělci, ale také redaktory nebo tzv. pracovníky v oblasti kultury. To bylo možné dokonale realizovat a zaručit právě v totalitním nebo autoritářském státě, kde měli tito absolventi z rozhodnutí vládnoucí strany zajištěno ideologické a praktické uplatnění jako realizátoři tehdejší kulturní politiky, třeba i jako „hlídači“ kultury, spisovatelští funkcionáři všech stupňů, je však také pravda, že to byla i líheň skutečných talentů. V seznamu, který najdeme na [www stránkách institutu](http://www.strankach.institutu.ru)^[94], jsou jména absolventů tzv. vyšších (rozuměj: vysokoškolských) tzv. literárních kurzů od roku 1956 do roku 2003 – je to přesně 1051 jmen, mezi nimi i slavní autoři, přičemž tu najdeme i řadu později politicky kontroverzních (nebudu unavovat ukázkami seznamu): nelze říci, že by nejlepší spisovatelé SSSR, resp.

[94] <http://filine.centro.ru/Gorky/text-ru-1.html>

Ruska byli nutně absolventy těchto kurzů, ale byla to škola zaručující tehdy za podmínky určité míry politické loajality zajištěnou existenci i mimo sféru vlastního umění. I podle současných učebních plánů institutu má tu teorie a dějiny umění a literatury podstatné místo. Prorektor těchto literárních kurzů, sám jejich někdejší absolvent V. Sorokin disponuje na škole třemi semináři, z nichž jeden je seminář kritiky (kromě poezie a prózy). V dnešní době informační otevřenosti jsou přednášky a semináře doplňovány besedami se zahraničními spisovateli, kulatými stoly, workshopy apod. Institut se skládá ze dvou fakult: Fakulty literární tvorby (zde jsou oddělení poezie, prózy, dramatu, kritika, publicistika), a fakulty uměleckého překladu (zatím jsou zapsány tyto jazyky: angličtina, němčina, francouzština, španělština, čuvaština, finština, italština, albánština, korejština – je tu však možnost realizovat semináře i pro japonštinu, čínštinu, vietnamštinu, slovanské jazyky, ivrit, tedy novohebrejštinu, afrikáns, tedy afrikánštinu, a arabštinu). Zde také jasně vidíme, jaké místo tu má například čeština. Forma studia je denní a distanční.

Přímo v základech školy je tedy zakotvena specializace, tj. budoucí teoretici, kritici a publicisté navštěvují jiná oddělení než sami budoucí umělci, tj. spisovatelé. To však není nijak rigidní, tj. spisovatelem může být stejně kritik i publicista a naopak.

Anglosaský svět nabízí pod hlavičkou „creative writing“ bezpočet možností: když se na ně podíváme z hlediska vztahu obou našich komponent (teorie a praxe), zjišťujeme i zde, že je tu teorie poměrně silně zastoupena: nejde tedy o školy učící toliko řemeslo, ale zhodnocující celý proces, kam patří i teoretická reflexe umělecké tvorby. Na jedné z internetových adres s informací z roku 2002^[95] najdeme teorii skrytou pod hlavičkou *Theory for Practising Writers: Classicim to the Gothic* nebo *Theory*

[95] http://www.uow.edu.au/discover/courses/yr2002/dept_Writ.html

for Practising Writers: Realism to Modernism. Zatímco ruská škola zdůrazňuje jakousi debatní, neurčitou volnost a seminární formu, tento typ škol je přece jen více zaměřen na technologické zvládnutí konkrétních textů, druhově odstíněných (próza, poezie, divadlo, film, televize, média); jinak řečeno: psaní, tedy tvorba literatury se chápe jako určitá konkrétní dovednost cílená na konkrétního konzumenta. Kapitoly z teorie a historie jsou pak jakési „nalejvárný“ vědomostí tak, aby již zapracovaný nebo zapracovávaný adept spisovatelské profese měl dostatek informací. Jinak řečeno: bez vědomostí a schopnosti teoretické reflexe může spisovatel ve své profesi existovat jen stěží.

Rozdíly však zůstávají: ruská škola jako by vystačila s besedami, kulatými stoly, diskusemi a workshopy jako s volnou inspirací a nechává ji dotvořit individuálně s vědomím oné černé skříňky, anglosaské školy jsou přece jen technologičtější, řemeslnější. Není to učená nebo učenecká literatura, jak ji známe z humanismu nebo osvícenství: vědomostní úroveň se stává literárním uměním, estetizuje se. Jinak: krásná literatura se stává tak trochu teorií nebo celkem, který s ní počítá a svým způsobem ji i reflektuje, naopak teorie se estetizuje a stává se krásnou literaturou; na toto prostupování teorie a praxe kurzy svou strukturou již samy upozorňují a tento proces de facto modelují.

V případě Literární akademie J. Škvoreckého, oblíbeného Vieweghova působiště, jsem měl pocit, že je tu větší cílená rozlehlost informací mimotechnologických, instruktivních, teoretických: v tom se blíží spíše ruskému pojetí. Je tu silně zastoupena filozofie, ale také specifické literárněvědné disciplíny (např. dokonce genologie, což je jistě zcela správné – jen nevím, kdo se tu touto van tieghemovskou a především parádní polskou disciplínou vskutku hluboce zabývá) a hlavně je tu hodně pozornosti věnováno teorii jazyka (syntax, stylistika, dokonce morfologie), což lze přivítat, nejde-li poněkud o transformované reziduum obrozenského, poněkud posvátného vztahu k jazyku.

Je to školský program, který bych označil za hodně historický a teoretický; když pomineme osobní stránku problému (jako všude se jistě i tu vychází z personálních zdrojů a interpersonálních spojů), možná je to středoevropské specifikum: ostatně střední Evropě je věnována speciální přednáška o próze. Jinak jsou oba akreditované studijní programy pružné a realizují se v užitečných kombinacích (tvůrčí psaní s redakční prací a mediální komunikací, pak s interaktivními médii). Dostí zajímavá pro polistopadový život u nás je zde takřka úplná absence politiky a politických věd – to se u nás tradičně z jistých důvodů dost podceňuje. Přitom jde o obory nezbytně nutné pro praktický život i pro samo psaní, stejně jako pro zdařilé etablování ve vládnoucích společenských strukturách.^[96]

Ona oscilace mezi láskou k technologii, pořádku a přesnosti a volností a úvahovostí je i zásadním významovým prvkem Vieweghovy deníkové struktury: na jedné straně dobře zvládané řemeslo vystavené na odiv právě proto, že je zde poměrně slabý přesah, na straně druhé dobře skrývaná citovost, která nemusí propuknout, záměrně zdržovaná, aby se neprolomila do nostalgie sentimentality, dobře hlídaná: síla Vieweghovy prózy obecně a v tomto deníkovém žánru zvláště je dána právě tímto neustále obnovovaným napětím.

Nehledě na adoraci dostatku až přebytku (materiálního, citového, sexuálního, rodičovského, profesního), což připomíná slova Petra Zajace z jeho analýzy Štrpkovy básně *Ovocie*, kterou nazval ódou právě pro opěvování dostatku a přebytku, niko-

[96] Viz I. Pospíšil: Literární teorie a literární praxe. In: Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech 21.–23. října 2005 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vybral a sestavil Zbyněk Fišer. Doplněk, Brno 2005, s. 27–43.

li, jak je prý v moderní době typické, nedostatku, insuficience, ztrátovosti, je v této Vieweghově próze, deníkovém záznamu patrná neuhasitelná žízeň po nových zážitcích a neustávajícím doteku reality. Pokud kromě tématu Václava Klause je v tomto deníkovém záznamu ještě nějaká další, ba silnější obsese, je to posedlost medializací vlastní osoby a díla: neustálé sledování sebe prezentace, ovšem také jeho stylizační a mírně sebeironická podoba zasahuje i explicit této prózy: „Největší fotografie a druhý největší článek na titulní straně MF DNES se týká upoutávky na rozhovor manželů Vieweghových s Bárrou Tachecí na straně dvanáct.“^[97]

Ve Vieweghově pojetí je žánr deníkových záznamů svéráznou zbraní, literatura je nikoli „Waffe im Klassenkampf“, ale zbraní v boji o místo pod sluncem: je součástí posilování vlastní přítomnosti, neumořitelných kruhů, jimiž se vystýlá tvorba, jež se má prosadit a zůstat. Tajemství dlouhověkosti literárních děl zůstává sice nadále tajemstvím, ale lze na to reagovat v rámci lidských možností především tím, co tu autor v návaznosti na klasiky zmiňuje: Soustředit se. Dělat si své, pracovat, nenechat se rozptylovat, nepodléhat povrchnosti, pracovat systematicky, každodenně: „ни дня бе строчки“, jak tomu říkával ruský avantgardista polského původu Jurij Oleša a ten se tématem závidi nezabýval jistě náhodou.

Žánr stylizovaného deníkového zápisu je využíván jako zbraň na různých polích: literární kritiky, tvorby jako takové, politiky a mezosobního boje, kde autor jde často až za hranice, které známe z Demla: „Moji náladu Coelho pouze zhoršuje, neboť většina jeho knih je sofistický brak. Instanční duchovno: zalijte zlaté granulky pseudopoznání několika horkými slzami, nechte odstát a máte další slepičí polívku pro naivní duše. Co-

[97] Viewegh, s. 272.

elho není mág, nýbrž cynik, který měl kliku a jakékoli srovnání s ním mě uráží.“^[98]

Ve Vieweghových dílech včetně tohoto se povlovně rodí i nové pojetí spisovatele konce 20. a počátku 21. století, který se vědomě zříká své profetické funkce, role „svědomí národa“ nebo „hlasatele vznešených idejí“, které mají lidstvo povznést. Současně to není modernistické vzývání neutilitárnosti umění a jakýsi nový lartpoulartismus, naopak literatura se chápe jako integrativní součást člověka a společnosti, která vstoupila do života lidí jako jiné věci a faktory: její úloha není ani vyšší ani nižší a spisovatel musí dbát o to, aby ho živila, neboť s ní – v řadě případů – žije nebo přežívá i on. Spisovatel je asertivní tvůrce umění, které je sebevědomé, neiluzivní, neidealistické, zajišťující svému autorovi obživu, jako to činí jiné profese nebo podniky: literatura tedy musí být řízena, modelována i manipulována, začleňována do souvislostí, podporována, propagována, má se s ní vystupovat na veřejnosti (veřejná čtení), nemá jako součást showbyznysu nikdy zmizet z povědomí i podvědomí médií. Je otázka, zda péče věnovaná této integrativní pozici literatury příliš nevytlačuje vlastní tvorbu jako činnost s velkou pomocí transcendence; jestliže však platí známý Bachtinův výrok o tom, že na vše vložené do literatury čeká někdy svátek vzkříšení, je třeba literaturu stále a usilovně vytvářet. Teprve potom se uvidí. Zdálo by se, že toto pojetí literatury a literárnosti deziluzivní, dekonstruktivní, kvázimetatextové a kvázi-modernistické nemusí přinášet mnoho radosti ani jejímu tvůrci, ani adresátům, ale víceméně tomu tak není: Vieweghovy úspěchy i přiznaná, byť výjimečná euforie z tvorby ukazují, že to je minimálně alternativa tradičního „náboženského a etického pojetí literatury“ jako vznešené činnosti s vznešeným posláním, nebo literatury jako plytké zábavy triviálního, masového typu;

[98] Viewegh, s. 29–30.

tato literatura je konkrétní a věcná jako tato doba, v níž se musí, podle Vieweghova „oblíbenec“, každý postarat sám o sebe: bez iluzí a nadnesenosti, bez sentimentu a nostalgie, každodenně a systematicky. Jestliže radost nepřináší společnost, ani vzta-
hy mezi lidmi a sama tvorba jen velmi zřídka, zůstává značný prostor pro sexualitu jako jediné hájemství, které přináší radost a vzrušení: onen „luxusní rok“, jak jej v jednom místě autor nazývá, je živen nejen vnějšími úspěchy (i bez literárních cen, které autor nyní zcela ignoruje) a sankcionovaným začleněním do panské společnosti, ale také malými zrny tvůrčí radosti a říší erotiky, kterou si Viewegh umí užít, i když to jako by nejde: „Žena menstruuje, takže se spermikama si dělám, co chci – jako ostatně celý život).“^[99]

Ale podle mého soudu jádrem deníků zůstává sama literatura čili metatextovost a kvázimetatextovost a ovšem hájemství jazyka a práce s ním: starost o vlastní tvorbu, vrstvy četby a odkazy a reakce na ni (většinou hněvné) a frustrace z literárních výkonů žáků v Akademii J. Škvoreckého. M. Viewegh je měšťanský spisovatel: svými urbánními tématy, svou netranscendencí, svou deziluzivností a zakotveností v určitém životním stylu, v relativní uzavřenosti v tom, co již dobře zná. Takto pracuje i s deníkovým záznamem, jenž si přizpůsobuje konstruování svého světa, v němž neprobíhají válečné konflikty, v němž většina lidstva hladoví, kde se desítky miliónů stávají objektem řízené genocidy, kde probíhá zpola skrytá, ve svých důsledcích asi vyhlazovací válka civilizací a kultur: jak vážné to budou věci, o tom svědčí i Vieweghova touha po ukotvení, „pohodě“ a udržení dosavadního životního stylu. Snad dnes spisovatel – vzhledem k dosavadním zkušenostem s využíváním a zneužíváním spisovatelství a literatury – ani nemůže víc – a to je zároveň asi nejsilnější Vieweghova autenticita.

[99] Viewegh, s. 64.

Literatura

<http://filine.centro.ru/Gorky/text-ru-1.html>

http://www.uow.edu.au/discover/courses/yr2002/dept_Writ.html

Аверинцев, С: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы, 11, s. 152-162, 1976.

Babler, O. F. : Jakub Deml. Rivista di letteratura slave diretta da Ettore Lo Gatto. Roma, anno III, agosto-dicembre, fasc. IV-V-VI, s. 351-359, 1928.

Binar, V.: Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in: J. Deml: Tasov. Praha 1971.

Bloy, L.: Můj deník pokračováním k Žebráku nevděčníku 1896-1900. Stará Říše 1919.

Catteau, J.: La création littéraire chez Dostoievski. Institut d'études slaves, Paris, s. 467-476, 1978.

Červeňák, A.: Človek v literatúre (Dostojevskij a súčasná literárna veda). Bratislava 1986.

Dvořák, M.: Rodný kraj v díle Jakuba Demla. Život 5-6, List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu, roč. XIV, s. 106-111, 1936.

Mourková, J.: Jakub Deml sine ira et studio. Kmen I(VII), č. 34, s. 3, 1988.

Pospíšil, I.: Genologie a problémy literatury. Brno 1998.

Pospíšil, I.: Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry* Michala Viewegha). In: Retoriki na pametta. Jubileen sborník v čest na 60–rodišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: Bojan Biolčev, Valeri Stefanov, Kalina Bachneva, Panajot Karagjozov, Janko Bačvarov. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ochridski“, Sofija, s. 498–504, 2005.

Pospíšil, I.: *Lekce tvůrčího psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd, s. 303–313, 2005.

Pospíšil, I.: Literární teorie a literární praxe. In: Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech 21.–23. října 2005 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vybral a sestavil Zbyněk Fišer. Doplněk, Brno, s. 27–43, 2005.

Pospíšil, I.: Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37–44, 2006.

Pospíšil, I.: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlěpěje J. Demla. Slovenská literatúra, č. 4, s. 338–349, 1990.

Pospíšil, I.: *Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti*. STIL 10, Beograd 2011,

s. 309–322. Také in: Literatura v souvislostech. Několik příběhů o tom, jak také číst literaturu z širšího pohledu. Nakladatelství Vlastimil Johanus, České Budějovice 2011, 151 s.

Ripellino, M.: Due studi di letteratura Ceca, II. L'arte di Jakub Deml. Societa editrice internazionale, Torino – Milano – Genova – Parma – Roma – Catania 1950. No. 3, 1950.

Viewegh, M.: Další báječný rok. Druhé město, Brno 2001.

Wiliński, W.: Jakub Deml. Przegląd powszechny, t. 199, č. 595–596, s. 137–153; t. 199, č. 597, s. 285–301, 1933.

Wollman, F.: Die Literatur der Slawen. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2003.

Wollman, F.: Slovesnost Slovanů. Praha 1928, 2. vyd. 2012.

C. Několik úvah o cestopise

Cestopis ve své rudimentární, původní, prostě sdělovací, investigativní podobě může být i hádankou, která se řeší staletí: není zřejmá osobní nebo jiná motivace cesty. Může jí být prostá zvědavost nebo zvědavost či jiné, praktičtější účely; člověk mohl řešit cestou svou osobní, existenční situaci, nebo mohl být pověřen nějakým tajným posláním. Takový částečný kryptocestopis je poněkud spojen s Masarykovou univerzitou. Brno má v tomto smyslu jednu z řady priorit: v roce 1931 tu ve Spisech Filosofické fakulty Masarykovy university vyšla edice Bohuslava Horáka *Daniel Vetter a jeho „Islandia“*. V Brně působili a působí velmi dobří a mezinárodně uznávaní odborníci na starší literaturu: mimo jiné Stanislav Souček, Jan Vilikovský, Antonín Škarka, Josef Hrabák, Milan Kopecký, Michaela Horáková-Hashemi, Hana Bočková aj. Na sklonku minulého století sem přijížděl také mladý polský badatel Dariusz Rott, když sbíral materiál do knížky o tzv. ikonosféře Lešna, města, které se nesmazatelně zapsalo do českých obecných i literárních dějin. Právě zde žil Daniel Vetter (Strejc), čtvrtý syn Jiřího Strejce, českého spisovatele, překladatele Žalmů a Kalvínovy Instituce (Daniel se podepisoval také Vetterus Moravus i jinak), narozený roku 1592 (poslední zmínka o něm je z roku 1663, kdy byl v Brzegu – Břehu – jmenován konseniorem). Dětství prožil patrně v působišti svého otce Židlochovicích, pak studoval v Heidelbergu (zápis z roku 1618) a Leidenu; odtud pak roku 1632 přijíždí do Lešna. Jeho život zcela jistě – podle dostupných materiálů – nebyl lehký; měl nepřátele i v komunitě českých bratří v Lešně a rozhodně nebyl bohatý, jak dokládají dopisy z pera Jana Amose Komenského.

Dlouho se odborníci přeli o to, kdy cestu na Island, o níž zanechal tak půvabný text postupně ve třech jazycích, které byly v jeho tehdejším působišti doma – tedy v češtině, polštině

a němčině – Vetter vlastně podnikl (1626, ale asi již 1613). České vydání je z roku 1638; Horák jako editor srovnává text český, polský a německý a snaží se řešit problém ediční priority. Edice to nebyla vůbec snadná: texty obsahovaly přepisy, omyly, zkromoleniny – to vše bylo nutno restituovat a o tom také jsou rozsáhlé komentáře a poznámky. Vetterova *Islandia* je důležitým dokumentem k poznání Islandu té doby, ale také zajímavým dokladem o úrovni tehdejších znalostí, o lodní dopravě a pro bohemistu také o češtině té doby. Dovídáme se o původu názvu ostrova, je tu elementární místopis, popis náboženství (tehdy násilně uvedené lutherství), vrchnosti a společenském řádu, o proměnách dne a noci, o horách a vrších, o vodstvu, o zvířatech, ptactvu, o cestách, o islandských živnostech, o domech, o životním způsobu, o ostrovech kolem Islandu, ale také o rybách a „potvorách mořských okolo Islandu“ (velryby, ale také „potvory náramně hrozné“, například „první jest jako had náramně veliká, kteráž v dlouhosti své na půl míle býti se soudí; a ta z moře po jedné řece veliké blízko k Schalholtu přichází a z sebe tři, čtyři i víc oblouků velmi vysoko nad vodu dělává, takže by se pod každý volně s šífem největším podjeti mohlo. Tato potvora kdykoli se ukazuje, očekávají hned za tím Islandeři proměny nějaké, kteráž se v světě státi má. Před smrtí císaře Rudolfa též od mnohých vidína a spatřína byla. Druhá potvora spatřovaná bývá o třech hlavách, také velmi hrubá a náramně hrozná, kterouž podobně kdykoli uhlídají, hned za tím něco nového očekávají.“ – edice, s. 99).

Je tu však ještě jedna souvislost islandologická: totiž důvody, které Vettera vedly, aby vyplul z říšského města Brémy (jel ještě s „druhým tovaryšem své cesty“, jímž byl bratrský kněz, Moravan Jan Salmon), jak píše, „v dolních Sasích při řece Veseře čtrnácti mil od moře ležícího“, severozápadním směrem k proslulému ostrovu. Horák o tom na straně 25 své edice píše: „Účel její zůstává nejasný. Ani tam, kde se ve Vetterově vypravování

naskytla tak vhodná příležitost, aby se o tom zmínil, proč se na cestu vydali (když totiž na althingu se „hejtman“ dotazoval po příčině cesty obou cizinců), nedoví se čtenář nic jiného než to, že zástupci královu (Island tehdy patřil Dánsku – ip) dali náležitou odpověď a že mu ukázali svědectví, jež měli od slavných a učených mužů. Zda byly mezi důvody, které určily cíl obou poutníků, také náboženské motivy [...] rozhodnout nelze.“ Byla to jen zvědavost, bylo to nějaké utajené poslání, třeba politické, náboženské? Bylo to něco úplně jiného, třeba tajemství, na které Vetter-Strejc naráží v předchozí pasáži o „potvorách“, tedy že nám ve svém krátkém cestopise neřekl všechno?

Jsou tu ještě další mezitextové souvislosti, které by znalce starší české literatury zajímaly méně. Vettera zná přirozeně také Ludvík Souček, jenž – jak známo – s Islandem spojil klíč k své sci-fi trilogii (*Cesta slepých ptáků*), je tu také ovšem proslulá a tajemná islandská cesta Julesa Vernea.

Na příkladu ve stejném století vzniklé invertované hagiografie *Život protopopa Avvakuma* (1672–1975) jsme ukázali, že právě „cestovní román“ skrytý v žánrovém půdorysu je oním hybatelem, který paradoxně vede k pohybu uprostřed strnulého Avvakumova konzervatismu: ačkoliv autor buduje svůj popis Sibíře a zejména flory a fauny okolí Bajkalského jezera na Stvořitelově umně sklenuté hierarchii, přesto je zřetelné, že je jako člověk překvapen bohatostí a pestrobarevností tohoto světa; jsou to ovšem nejsvětější partie v celém díle.

Motiv pohybu nebo přímo cesty je také charakteristický pro povídky (světské povídky nebo povídky ze života), které jsou spojovacím článkem mezi autochtonními protorománovými strukturami, jako je *Život protopopa Avvakuma*, a vlnou, která se objevila za vlády Petra I. a jeho nástupců. Jejich tématem jsou válečná tažení a bitvy, v nichž zaznívají ozvuky evropské rytířské tradice, kterou Rusko z vlastní zkušenosti nepoznalo, legendy cizího původu, útvary spojené s určitým místem (odpo-

vidající tak českému pojmu *pověst*) nebo variace na historická a pohádková témata, současně však také narace o individuálních životech, dobrodružná putování a pikareskní avantýry. Jde o pás literárních útvarů sahajících od 13. do 17. století reflektujících rozpad Kyjevské Rusi, tatarský vpád, nové „sbírání ruských zemí“ ze středoruského centra a postupnou sekularizaci ruského života.

Značný posun je patrný v trsu textů, v nichž se píše o emancipaci osobnosti a jejím střetu s okolím: někde ještě doznívá religiózně didaktický rámeček, jinde se stále více prosazuje princip dobrodružného putování, milostné avantýry, úloha peněz a utilitární vztah k životu.

Zastavili jsme se pak u některých cestopisů středověkých včetně *Putování igumena Daniela do Svaté země* (Putešestvije igumena Daniila v svjatuju zemlju, poč. 12. století) a *Putování tverského kupce Afanasije Nikitina přes tři moře* (Choženije tverskogo kupca Afanasija Nikitina za tri morja, druhá polovina 15. stol.).

Klíčové místo v utváření originálního dynamizujícího, epochálního cestopisu má Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766–1826) svými *Dopisy ruského cestovatele* (*Pis'ma russkogo putešestvennika*, části publ. časopisecky Moskovskij žurnal 1791–1792, Aglaja 1794–1795, úplné vydání 1801).

Z uvedených příkladů vyplývá nejen to, že Karamzinův epistolární sentimentalistický cestopis je především kulturní encyklopedií tehdejší Evropy, ale také to, že Karamzin vše chápe prizmatem osvícensko-sentimentalistické poetiky, která vytváří jakousi synkretickou významovou mřížku. Nikoli jen kultura a literatura jsou však tématem Karamzinova díla. Mladý šlechtický intelektuál je především bystrým pozorovatelem běžného denního života a také životního rytmu a společenských změn. Ve Frankfurtu nad Mohanem si povšiml obrovského rozvoje obchodu a právě při této příležitosti poprvé v ruštině užívá slovo „promyšlenost“.

S postupem líčení Francie a později Anglie se stává stále zřejmější, že Karamzin nebudeje svůj román jako sentimentalistický epistolární cestopis, ale jako státopisný základ budoucího velkého Ruska: *Dopisy ruského cestovatele* jsou zcela zřetelným signálem úkolu, který si mladý Karamzin dal: vytvořit ruskou kulturu a vědomí ruské tradice jako základ k vybudování velké říše: vyvrcholením této snahy byl také zdánlivě nepochopitelné opuštění pozice oblíbeného básníka a povídkáře. Literatura a román byly pro něho pouhými přestupnými stanicemi poslání, které ukončil jako dvorní historiograf.

Cestopis měl v dějinách literatury řadu funkcí a cílů: byl vlastně původně často špionážní zprávou určenou pro vojáky a jejich budoucí tažení: takovým špionem byl nejčastěji kupec nebo misionář. Později šlo často o poznávání nových krajů jako perspektivní přípravu jejich kolonizace, ještě později o „management“ kolonizace a její finální fázi. Nicméně postupem času se cestopis začíná vnitřně proměňovat a nabývat silnějších vnitřních funkcí: zmíněné *Putování tverského kupce Afanasije Nikitina* přes tři moře končí, jak známo, arabskou modlitbou, dokladem, že se autor v indickém prostředí, které ho fascinovalo, jako by rozpustil nebo se je aspoň snažil pochopit nebo procítit: je tam určitý přesah, který nelze zdůvodnit jen pragmaticky.

Postupně se cestopis stával žánrem fantastické literatury: buď šlo o zjevné výmysly nebo deformované reflexe starých ústních projevů nebo textů, které se nedochovaly, legend a pověstí s racionálním jádrem, o němž nyní tak mohutně píše tzv. fantasmagorické hledající v nich např. doklady mimozemských návštěv.

Zhruba od časů rokoka nabývá cestopis rysů ornamentalnosti, zdobnosti, dekorativnosti, tj. estetických kvalit, které v budoucnu umožní jeho přechod ze sféry užité, věcné literatury k literatuře krásné, belles lettres. Ve fázi sentimentalismu se cestopis stává dominantním žánrem, jenž rozhýbává lidskou psychiku, a stojí tedy z druhé strany – zdánlivě paradoxně –

u kořenů psychologického románu: zatímco dosud se k literární psychologii docházelo umnou konstrukcí syžetu a konflikty postav (Kněžna de Clèves), nyní je zdrojem psychismu permanentní nutnost reagovat na měnící se podněty vnějšího prostředí; takto je koncipován cestopis Sterneův, tedy proslulá Sentimentální cesta po Francii a Itálii.

Již několikrát uváděný pseudoepistolární cestopis Karamzinův funguje poněkud jako metatext nebo alespoň text zaplněný textovým navazováním, reminiscencemi nebo aluzemi: jeho kulturní pozadí je podobné pozdějšímu *Evženu Oněginovi* nazvanému nikoli náhodou podle své kulturní nasycenosti encyklopedií ruského života a dodejme, že nejen ruského. Cestopisy komunikují jeden s druhým oscilují, odkazují na sebe, zrcadlí se v sobě, rády se jeden v druhém vidí a konfrontují se. Když například srovnáme román Maxima Gorkého Foma Gordějev (1899) se světskou, pikaresknípo povídkou (bytovaja povest') Vyprávění o Savvovi Grudcynovi, zjistíme, že se dominantní, stěžejní motiv plavby opakuje a zrcadlí se ve starém textu ze 17. století jako palimpsest s tím rozdílem, že hrdina v podstatě již novověké povídky se s prostředím identifikuje, poznává je, zatímco kupecký syn Foma se s ním rozchází, bouří se proti němu. Zajímavě srovnala cestopis Ivana Bunina a středověký popis putování po Palestině igumena Daniila z počátku 12. století D. Kšicová.^[100]

[100] D. Kšicová: Judeja v načale XII veka i v XX veke (sравни-
tel'noje sopostavlenije poetiki „Choždenija Daniila“ i pute-
vych očerkov I. A. Bunina „Ten' pticy“. In: Semiotics od
Pilgrimage. Edited by W. Moskovich and S. Schwarzband,
Jews and Slavs, vol. 10, The Hebrew University of Jerusa-
lem, Center for Slavic Languages and Literatures, Jerusa-

Vnějšíkovým důvodem cesty, pouti nebo putování je dosažení nějakého cíle: Svaté země, nějaké svatyně^[101], nebo toho, co bylo řečeno na počátku (územní a obchodní expanze, kolonizace a s ní spjatá zpravodajská činnost). Je tu však i skrytý důvod,

lem 2003, s. 151–160. Táž: *Cesty do Svaté země: XII.–XX. století: mýty a realita v ruských a českých cestopisech*. Masarykova univerzita, Brno 2013.

- [101] Viz *Semiotics of Pilgrimage*. Edited by W. Moskvich and S. Schwarzband, *Jews and Slavs*, vol. 10, The Hebrew University of Jerusalem, Center for Slavic Languages and Literatures, Jerusalem 2003. Jde o společný projekt slavistů z řady zemí je metodologicky představen hned v první studii sborníku, kterou napsal koeditor W. Moskvich (Jerusalem) a která se jmenuje *Sema „palomničestvo“ v sovremenných slavjanských jazykach*. Autor jde ad fontes, aby ukázal proměny termínu z hlediska etymologie, ale také současnou paletu jeho významů. V podstatě dochází k závěru, že v ruských i jiných slovanských výrazech vyjadřujících pouť na svatá místa (strannik, palomnik, bogomolec aj.) se skrývá dvojí jádro: pohyb z místa na místo a svatost či posvátnost. Další studie napsané rusky a anglicky tyto jeho teze na konkrétním materiálu dokládají. Tento izraelský sborník má několik významů: tematologický (pouť na svatá místa a její funkce v ruské literatuře), žánrový (zkoumání žánru putování) a hlavně literárněhistorický a obecně metodologický (nemluvě o vztazích k teologii, religionistice, historii, sociologii, psychologii, antropologii, politologii aj.), neboť jeho niterný smysl tkví právě ve studii potenciálních žánrových transformací a vytváření evolučního řetězce od středověku do současnosti: to je zde však jen letmo naznačeno.

vnitřní, psychologický: každá cesta je v podstatě skrytý útěk, chtěná změna prostředí, dotek nového milie, v němž cestovatel doufá najít řešení své existenciální situace; terapeutická funkce cesty a cestování byla známa dávno: změna prostředí je nejlepším lékem zejména na bolesti duše. Cesta je současně jevem paradoxním, jakoby protismyslným: na jedné straně dává nové podněty, podporuje chuť žít a objevovat, hledat nové inspirace, přijímat nové myšlenky, oživit rozum a činnost a svět lidských citů (to najdeme například u L. Sterna), který nezná morálních překlad – to je ona zmiňovaná dynamická, v podstatě optimistická úloha cestopisu prosvětlit lidský život. Druhá poloha je jakoby opačná: přibližovat nebezpečí, vytrhnout člověka z relativního bezpečí domova, pokoušet osud, provokovat smrt. Cesta je tedy chápána i jako emblém lidského života, jako životní dráha vedoucí neúhybně k smrti.

Jako archetyp cesty můžeme ukázat starozákonní Exodus: jde současně o to najít cíl (zemi zaslíbenou), zároveň jej však ihned nenajít, maximálně oddalovat jeho nalezení. Také Odyseus domů nijak nespěchá a není jisto, zda jsou to pouze vnější okolnosti, jež ho odvádějí od rodných míst: rád žije několikerymi životy a kontaktuje řadu bytostí; člověk cestuje, aby se vzdalil umrtvujícím ukotvení, ale současně cestuje, aby je znovu našel. Cesta je – jak řečeno – spojena s lidskou existencí, se životem a hlavně se smrtí. Putováním v prostoru si člověk intenzivně uvědomuje svoji nicotnost a nedozírné prostory v něm vyvolávají zoufalství, agorafobii, myšlenky na zranitelnost existence a touhu spáchat sebevraždu, neustálé puzení k smrti (Londonův Martin Eden končí v moři, neboť tam končí podle edwardiánského básníka Ch. Swinburne všechny řeky, kapitán Ahab z Melvillova románu *Moby Dick* / Bílá velryba cestuje za svým cílem až k sebezničení).

Cesta a její popis jsou spjaty s problémem prostoru, tedy s problémem nikoli prostoru jakéhokoli, ale prostoru lidského,

tedy takového, jaký si člověk představuje a v němž se s celkem své fyzis a psyché ocitá. Pohyb v prostoru znamená permanentní změnu místa, současně však i nové usilování o prostorové utkvění, usazení. Tu vzrůstá význam sepětí s areálem, zónou, regionem.

Po roce 1989 se výrazně oživily aktivity, které byly spojeny s lokální a regionální kulturou. Navázalo se v tom na období Rakouska-Uherska a první Československé republiky a zdálo se, že jde spíše o doplnění mezery, která tu přes čtyřicet let zela, že jde trochu o staromilství, jež časem vyprchá. Postupně se však ukazovalo, že tato aktivita může být velmi časová a potřebná zejména v souvislosti s přistoupením k EU a se vznikem euroregionů překračujících hranice národních států. Takto například uchopil odkaz Āndry Łysohorského pražský lingvista Jiří Marvan: je dílo tohoto lašského barda a experimentálního lingvisty a básníka okrajové, nebo je v něm i nadčasový prvek oslovující Evropu regionů, národních minorit a malých jazyků?^[102]

Principiálně jde o to, aby regiony byly objevovány nejen synchronně, ale také diachronně. To je ovšem spjato s několika metodologickými posuny důrazu. Základním problémem chybného přístupu k nuancím integrace je převaha synchronie, v jejímž znamení probíhalo v podstatě celé 20. století. To je do značné míry zásluha lingvistiky a českého meziválečného strukturalismu, zvláště Pražského lingvistického kroužku, s jeho pojmy struktura a funkce; v literární vědě se prosazovala

[102] J. Marvan: Łysohorského lašský projekt – daň době minulé či odkaz pro budoucnost? Příspěvek k záchraně jazykového euroregionu. In: Okraj a střed v jazyce a literatuře. Sborník z mezinárodní konference. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta – katedra bohemistiky a slavistiky, red. Marie Čechová, Dobrava Moldanová, Zora Millerová, Ústí nad Labem 2003, s. 282–291.

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). Současně tato nová situace předpokládá kultivaci areálového či zónového nebo prostorového studia, v němž filologie a kulturologie mají klíčové místo. Zde odkazujeme k některým sborníkům včetně již citovaného ústeckého a zejména k brněnskému projektu Kabinetu areálových studií, komisi doktorského studia teorie areálových studií a brněnsko-vídeňskému projektu střední Evropy.^[103] Tedy doce-

[103] Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda – Jan Holzer. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1999. Areál – sociální vědy – filologie. Ed. Ivo Pospíšil. Kabinet integrované žánrové typologie, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2002. *Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Perekrestki Jevropy. Srednjaja Jevropa.* Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2002. *Comparative Cultural Studies in Central Europe.* Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004. V posledním svazku viz naše práce: *Komparatistika, střední Evropa, areálové studium a jejich výhledy.* In: *Comparative Cultural Studies in Central Europe.* Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, s. 3–6. Odná

nění diachronie a areálové studium jsou těmi metodologickými pákami, které vycházejí vstříc novým evropským pohybům, jež jdou nyní razantně kupředu. V této souvislosti nabývají na významu a v novém světle se jeví dříve zasuté regionální projekty, zvláště ty, které mají přesahy, týkají se podstatných kulturních oblastí a nosných tradic, které je nutné znovu vyzvednout ze stínu zapomnění. Jde například o regionální almanachy a projekty shrnující literární aktivitu.^[104]

V Polsku představuje typický euroregion Slezsko se svou multinacionální a multikulturní minulostí, prusko-německou dominancí, zásahy Ruska a proměnlivostí náboženských denominací a vztahem k Českému státu. Poláci studují tento areál prostřednictvím tzv. ikonosféry. Jde o komplexní areálový přístup, o studium kultury v širokém slova smyslu na určitém typologicky vyhraněném, nejlépe diachronně nebo i synchronně multilingválním a multikulturním teritoriu.^[105]

srednejevropejskaja suđba. (František Kautman kak literaturoved i belletrist). In: *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, s. 175–191.

[104] Viz o tom podrobněji: I. Pospíšil: Slovenská, česká a polská literatura, globalistická regionalistika a euroregiony. In: *Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět. Brněnské texty k slovakistice VI*. Eds.: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Slavistická společnost Franka Wollmana a Ústav slavistiky FF MU, Brno 2004.

[105] Viz např. Krystyna Kossakowska-Jarosz: *Śląsk znany. Śląsk nie znany. O kulturze literackiej na Górnym Śląsku przed pierwszym progiem umasowienia*. Uniwersytet Opolski, Opole 1999. *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach*

Polská badatelka Krystyna Kossakowska-Jarosz přistoupila k analýze kultury Horního Slezska ze systémového a funkčně dynamického hlediska. Především se vyhnula stereotypní deskriptivnosti dosavadních výzkumů a jejich ignoranci masové (triviální) produkce. Literaturu vidí v soustavě masové kultury a trhu. Literatura je pro ni nejen textem, ale především knihou se všemi komponenty, tj. s grafikou, ilustracemi aj. Autorka pak analyzuje postavu autora, literární kritiku a čtenáře z různých hledisek, jak o tom píše v závěru: „Kultura literacka Ślązaków identyfikujących się z polskością, którą w wybranych przejawach opisałam, tylko okazjonalnie realizowana była w obiegu wysokim. Ślązacy najczęściej stykali się z jej skomercjalizowaną, popularną wersją.“ (s. 219). Slezsko je ovšem diachronně či stopově synchronně celem multilingvální a multikulturní, kam zasahovali Češi i Němci, nemluvě o svébytnosti Slezanů jako takových – ale to je již téma jiného výzkumu.

Ten do značné míry v jiném prostoru a čase provedl již zmíněný katovický polonista Dariusz Rott. Kdysi bylo sice běžné, že Češi četli polsky a Poláci česky – a nejen poezii, ale i dost dlouhé romány, ale to je dávno pryč; dnes Češi nečtou ani slovensky. Tuto bývalou blízkost nám připomene kniha mladého katovického slavisty, kulturního historika a literárního vědce, který se zaměřil na srovnávání českých a polských kulturních jevů. Jeho práce je pozoruhodná již svým základním přístupem: autorovi jde také o tzv. ikonosféru, tj. skutečnou, smyslově konkrétní podobu určitého prostoru; v daném případě se jedná o nám dobře známé Lešno (Leszno), ale nejde jen o ně: autor se zabývá všemi

europjskich: *Wizualizacja w literaturze*. Pod redakcją Bożeny Tokarz. „Śląsk“, Katowice 2002. Dariusz Rott: *Bracia czescy w dawnej Polsce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002. Podobně nahlíží na Halič Danuta Sosnowska v knize *Inna Galicja*. Elipsa, Warszawa 2008.

podstatnými kulturními stopami, které čeští bratři v jižním Polsku zanechali.

Rottova práce se skládá z osmi částí a rozsáhlého metodologického úvodu: první pojednává o básníkovi Piotru Wachenioví, druhá o ikonosféře Lešna v letech 1628–1656, třetí o ženách v Lešně 17. století (Krystyna Poniatowska a Anna Memorata), další pojednává o cestách českých bratří a jejich literárních reminiscencích, následující se zabývá literárními institucemi severní Evropy ve světle známého islandského cestopisu Daniela Vettera, šestý líčí vztah politiky a literatury u Jana Amose Komenského v souvislostech tzv. sarmatské kultury, sedmý oddíl se týká Lešna v letech 1655–1656 na pozadí románu Stanisława Helsztyńskiego *Amosův žák* (1976). A pro nás Brňany je nejzajímavější je osmý oddíl, který se přímo jmenuje *Tradice brněnské slavistiky* a pojednává o Bohuslavu Horákovi (1881–1960) jako editorovi již zmíněného cestopisu Daniela Vettera *Islandia* (vyšlo v Lešně roku 1638). Ostatně brněnských a moravsko-slezských filiací je v tomto spise více: autor děkuje mimo jiné profesorovi Masarykovy univerzity Milanu Kopeckému, Liboru Paverovi a jiným. Rott je přívržencem studia literatury v širších kulturně historických souvislostech: ve stopách metodologů tzv. mikrohistorie zkoumá všední den lidí 17. století, jejich starosti, kulturní zázemí a mentalitu, resp. toto vše se snaží na základě dostupných materiálů rekonstruovat. Přístup bychom mohli nazvat kontextovým: literatura nebyla ani tak plochou k předvádění dovedností, jako projevem lidského bytí, lidské existence, manifestací náboženského života. Ukazuje se, jak plodné je srovnávací zkoumání založené na materiálech blízkých národů – geograficky, etnicky, jazykově, historicky a mentálně. V polsko-českých vztazích je řada světlých, ale i temných míst, které je třeba *sine ira et studio* znovu analyzovat jako zajímavé doklady naší dávné koexistence i jako model nebo varování. To vše v Rottově knížce v zastřeném, ale o to hlubší podobě najdeme.

Slezsko znovu ožívá v minulých i současných reáliích, ve své přirozené multikulturnosti, jak se vrstvila po řadu staletí: Češi, Poláci, Prusové, katolíci, protestanti, nakonec i pravoslavní... takových regionů nabízí střední Evropa řadu, tj. tranzitivních, smíšených oblastí, v nichž se jako v kapce vody zrcadlí složité osudy starého kontinentu i to, že inspiraci multikulturalismem nemusíme hledat ani v Americe, ani v Asii. Byla tady odjakživa: vlastně od mediteránní kolébky. Rottova kniha je také implicitní výzvou k česko-polskému sblížení: takových pokusů byla v minulosti řada, ale nedopadly slavně – vinou obou stran. Že by přišel čas globální nápravy?

Souvislost kultury, ikonosféry a literatury formuluje katovický sborník o vizualizaci. První oddíl tyto vztahy analyzuje v obecnější rovině, v druhém oddílu se rozebírají poetické transgrese (to je pojem, s nímž se v Polsku pracuje snad nejčastěji) ikonosféry ve smyslu vizuální paměti předmětu (např. studie z dílny B. Tokarz, Józefa Zarka, Ireny Novak-Popov aj.). Třetí část pojednává o vizuálním poznání v próze 20. století, čtvrtá obsahuje analýzu vizualizace v dramatu a divadle, pátá část se týká překladu. Kromě Poláků do sborníku přispěli dva Slovinci, jedna badatelka z Kanady, jedna z Francie a jeden český badatel. České problematiky se dotýkají dva příspěvky. O metodologické a problémové scelení se v úvodu pokusila editorka B. Tokarz: ukazuje zde na spojitost ikonosféry jako komplexního pojmu s literární poetikou a právě ve 20. století vidí vizualizaci jako klíčovou. Je zřejmé, že tu se bádání o ikonosféře a její transgresi do literatury ve smyslu intenzifikované vizualizace stýká s tzv. generální genologií (Balcerzan) a generální komparatistikou, tj. s pokusy o komplexní žánrově srovnávací studium umění jako takového, jak se tím zabývá mezinárodní asociace *Ars Comparationis*; dílčím způsobem je to možné a velmi plodné (literatura a hudba, výtvarné umění, architektura atd.).

Ikonosféra je i problém hledání nejpevnějšího utkvění v řetězcích vzájemných kulturních vazeb, emblémů a symbolů, vnitřní oikumény: to se projevuje v nesčetných obrazech utkvění.

Komentované přístupy ke kulturnímu prostoru zaplněnému sítěmi emblémů ukazují na důležitost vizuálnosti reflektované reality, jak se projevuje v různých druzích umění. **Cestopis je vlastně popis transferu z jedné ikonosféry do druhé:** je to pohyb osvobozující, je to již zmíněný výraz útěku od jednoho kulturního prostoru k druhému, současně je však tento pohyb pro lidskou integritu nebezpečný, riskantní, je to výzva životu, osudu, smrti a Bohu.

Proto je cestování často spojeno s pocitem strachu, vykořeněnosti, se změnou chování: mezi cestováním, podivínstvím, šílenstvím a smrtí je velmi úzké vztahy; již citovaný příklad „zamotaného“ konce či spíše nulového explicitu Putování Afanasije Nikitina přes tři moře ukazuje, že cesta je především velká lidská proměna. Cesta je velké lákání a vábení, které je nebezpečné: člověk mu však nemůže odolat, musí je zkusit.

Podívejme se na dva příklady vzdálené od sebe několik desítek let. Prvním je edice textů Konstantina Biebla.^[106] Je to vydání, které ukazuje básníkovu slavnou cestu na Jávu jako dominantní motiv a doslova existenciální nit spojující všechna jeho podstatná díla, nevysychající zdroj inspirace, obrovský kruh, jenž začíná a končí hřbitovem. Na počátku v kapitole zvané *Předehra* je koncipovaná celá motivace v obraze palmy jako emblé-

[106] K. Biebl: *Cesta na Jávu. Cesta na Jávu/ S lodí jež dováží čaj a kávu/ Plancius*. K vydání připravil, edičními poznámkami opatřil a doslov napsal Jakub Sedláček. Fotografie pocházejí z pozůstalosti Konstantina Biebla uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. LABYRINT, Praha 2001.

mu kýžené exotiky. Na počátku exotické cesty je hřbitov: „Náš hřbitov není velký, protože je to selský hřbitov; v málo hrobech leží mnoho mrtvých. U nás na venkově jsou lidé tomu zvyklí, spát třeba čtyři na jedné posteli. A jednu noc v říjnu, nevím už kterou, vím jenom, že nesvítí hvězdy, všichni sedláci a všechny panímámy v hrobech se usmívají a jejich zlaté plomby třpytí se pod zemí. Všechny ty plomby dělal můj otec. Dokud byl živ, v jeho čekárně stávala palma. Měla sedm vějířů, jeden zavřený. Každého rána matka, hubujíc, stavěla palmu na světlo k oknu, ale jen odešla, už jsme ji rychle přemístili do rohu čekárny, kde byla nejvíc tma, blízko kamen, aby nebylo vidět, že je umělá. A v zimě po ordinaci, žák druhé třídy obecné, sotva jsem vlekl těžkou knihu se zlatým lvem, jenž zatíná spáry do telecí kůže, a tam v té čekárně, tam pod touto palmou s bušícím srdcem jsem převracel stránky Brehmova Života zvířat.“^[107]

Bezprostředním projevem Bieblovy cestovatelské zkušenosti jsou cestopisné črty, které vycházely v Lidových novinách, druhým básnická sbírka, třetím povídka (Plancius). Potřebu vyrovnat se přetlakem cesty řešil tedy Biebl prostřednictvím různých literárních žánrů. Struktura těchto zápisků z let 1926–1927 připomíná spíše lepty: je to asociativní, jakoby doprovodný text k fotografiím, útržkovité scény nebo uzavřené črty či eseje o jednom problému nebo jevu (*Létací ryby*, *Na hostině mrtvých* apod.). Svým způsobem připomíná Bieblův cestopis kroniku ve smyslu časové posloupnosti líčení, ale souběžně statické konstrukce jednotlivých fragmentů, v nichž se čas jako by zasta-

[107] K. Biebl: *Cesta na Jávu. Cesta na Jávu/ S lodí jež dováží čaj a kávu/ Plancius*. K vydání připravil, edičními poznámkami opatřil a doslov napsal Jakub Sedláček. Fotografie pocházejí z pozůstalosti Konstantina Biebla uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. LABYRINT, Praha 2001, s. 7.

vuje, obrací se zpět, ustrne v sladkém očekávání. Útržkovitost a vnitřní dynamičnost těchto uzavřených kapitol, na něž se cestovní zápisky člení, jsou patrné např. v podkapitolce *Těžko říci, kdo na kom závisí*: „Opírá-li se víc mangovník o vilu nebo vila o mangovník. Uvnitř polštář na polštáři. Židle jenom na verandě. Vkus, nevkus, batiky, dýky, hadí kůže a nezvykle bohaté závěsy proti moskytům. Tu je obydlí pana Jansena, mého hostitele v jednom městečku střední Jávý.“^[108]

Množství podmětů, které mobilizují všech pět smyslů, je základním rysem těchto próz, juxtapoziční hromadění množství: „Za výkřiku bláznů, pádem rozbíjeného skla, provázen pískotem krysa a šleháním pouťových kapslí, pohnul se průvod. Pohnul se želvami; pohnul se tygry; pohnul se manekýny; pohnul se bambusovými tyčemi a jinými bohy! Pohnul se obrovským bílým koněm, jenž rozdupává hlavy třeshčího zástupu a nedbá pošlapaných ani umačkaných, jen když uhání jako karneval v Nizze. Pohnul se průvod, následován vozy plnými jídel a květin, vozy plnými ovoce, pečených kuřat i stoletých vajec. Pohnul se průvod ozářen hned raketami, hned zase ztracen v mlze a kouři.“^[109]

Bieblovy cestopisné fragmenty, řekli bychom víc lyrické než epické, útržkovité, juxtapozičně kladené podněty hmotné i psychické, jsou významné právě se slovem, tedy gradacemi, metaforami a příměry, současně však ukazují v jistém smyslu lidskou celistvost vzpínajícího se básníkovy subjektu. Fragmentární cestopis začíná motivem selského hřbitova a končí motivem smrti spojené s džunglí a jejím mystériem: „Míjíme v záři reflektorů dlouhící se arabesky prchajících hadů, z nichž někteří, ti silnější a větší, zaujali bojovný postoj titánů a hynuli v nerovném zápase. Zmírajíce s jedem nenávisti na jazyku, hynuli stejně

[108] K. Biebl, cit. d., s. 71.

[109] K. Biebl, cit. d., s. 70.

jako ty mozky klidně rozvalených žab, tupě drcených jako štěrka na silnici, tím autem stále stoupajícím; a jedeme...kam? To nedá se ani domyslit na této moderní dálnici, ztracené v džungli, kde se vám teprve objevil smysl tak často básníky zneužívaných superlativů, na svahu čínorodé sopky, nabobtnalé hrůzou svých strašlivých kvasnic, jež rostou a rostou, až je z toho nejkrásnější báseň – ale pro ty, kteří jsou odtud nejméně dvacet mil; jedeme v živém dešti, v tom šarlatovém dešti létajících mravenců vylézajících z úst a očních důlků a strašlivých stromů, stromů-žebráků; a jedeme v živém dešti, v tom šarlatovém dešti létajících mravenců padajících z rukávnicků podivných stromů-vdov, jdoucích nezadržitelně na hřbitov...“^[110]

Jestliže Biebl se nechává poetisticky a místy již skoro surrealisticky osvěcovat novým prostředím, které již překračuje hranici smrti, moderní cestopis utilitárně spojený také s informacemi, tedy s původními aspekty, které investigativní cestopis původně měl, je méně umělecký, nicméně i on zachycuje moderní neklid a těkovost doby.

Na Slovensku jsou značně populární cestopisy Borise Filana, jakéhosi permanentního cestovatele dnešní doby, který vytváří své cestopisy jako variace na jedno téma, jako nekončící řetězce líčení spjatých s přemírou fotografií, v nichž se jakoby doprovodný text ztrácí. Moderní cestopis braný v podstatě také jako živá reklama je v zásadě útržkovitý, nedotažený, plný zámlk a nedokončených vjemů: to, co Biebl velmi dobře ve svém poetistickém opojení uhodl jako základ nového cestopisu, je tu realizováno až s brutální otevřeností: tedy drobné kapitoly, fragmentarita, heslovitost popisů, esemeskovitý styl, v němž

[110] K. Biebl, cit. d., s. 76–77.

probleskují kontury popisovaných zemí.^[111] Například takto vypadá úryvek z popisu slavného Stonehenge: „V školskej jedálni na nástenke sa objavil plagátik s ponukou na celodenný výlet do Stonehenge. Oznam, že vtedy a vtedy za toľko a za toľko a pod tým fotografia. Anglická trávnatá krajina a v strede do kruhu rozostavené brutálne otesané kamenné stĺpy. Nad nimi dramatické oblaky a zapadajúce slnko s vejárom ostrých lúčov, ktoré sa triešťa o horný roh najvyššieho monolitu.“^[112]

Jestliže cestopis byl dříve popisem cest za poznáním, dobýváním, lovem, kolonizací atd., ale také za získáním zkušeností (cesta do světa, Honza se vydává do světa, Wanderjahre jako léta učednická, mj. v Goethově Erziehungsromanu), dnešní cestopis dá spíše na tříšť vjemů, na útržkovitost, mozaiku, koláž, rychlou mobilizaci smyslů: v tom se moderní cestopis podobá dobře vytvořené reklamě, zejména ve svém úsilí o vizualizaci, o níž byla shora řeč, ale v jiné souvislosti.

Literatura, resp. texty již nejsou jedinou reflexí měnícího se světa a pohybuujícího se člověka v něm: je to obraz, fotografie, rychlá zpráva o dojmu; rozklad kompaktního cestopisu, jak se projevoval v sentimentalistické literatuře 18. století, kdy byl pozadím pro citovou explozi, je nahrazen chaotickým vjemem, který má uspokojit lidské potřeby: je to však jinak u Biebla a jinak v cestopisu de facto neumělce B. Filana: tam je potřeba uspokojit především fantazii a dotknout se smrti, zde jde především o vytvoření vjemové sítě, kontextovosti vjemu: proto vedle sebe stojí veselý školní autobus, který se blíží k ponurým kamenům Stonehenge; vše se prostupuje, nic není jednou provždy hierarchizováno: živé poznávání často stojí na vžitých představách,

[111] Viz např. Nový Tam Tam, Sumus, Bratislava 1995; Nočný tam tam. Ikar, Bratislava 2002 aj.

[112] B. Filan: Nočný tam tam. IKAR, Bratislava 2002, s. 133.

schématech, které známe z četby, ale které také jsou sugerovány médii: „Stonehenge patří do klasického repertoáru večných tajemství. Nazca, Machu Picchu, Yucatán – to sú Dänikenove zemiakové lupienky. Mňam – mňam. Odkedy vnímam svet, je repertoár tajemství klasický a nemení sa. Yeti, Lochneská príšera, Olgoj Chorchoj, Big Foot, kruhy v obilí, UFO a pre mňa aj Dawn-Jonesov index. Všetci bádatelia si dávajú veľmi dobrý pozor, aby ich náhodou neodhalili.“^[113]

Cestování je dnes především velký byznys a velká mediální zace, vše je předmětem obchodu a sugesce: moderní cestopis se proto podobá více barevnému billboardu než krásné literatuře, ale i z těchto barvotiskových, ironických postřehů vzniká silný čtenářská dojem právě na základě oscilace mezi touhou po poznání a jejím neustálým zmarňováním v epoše informační revoluce, kdy vše je známo a vše lze někde najít, nejlépe na internetu. Novost a svěžest, již se zalykal K. Biebl ve svých cestovních postřezích z Jávy, jsou tu nahrazeny ironickým odstupem od reklamních sloganů: vše je součástí velké hry, včetně záhad a tajemství. Starý cestopis koketující se smrtí, balancující na existenciálních hranách se boří do mediálního tlaku, z něhož nelze uniknout, pouze jej můžeme ozvláštnit lehkou ironií.

Cestování však přestalo být nebezpečné jen zdánlivě: ono riskování, onen útek, ono zkoušení integrity osobnosti tváří v tvář šokujícím skutečností jiných prostorů je nahrazeno úderem unifikovaného, globálního světa, jeho konfekčnosti, která i vzrušující tajemství učiní součástí velké iluze, na niž lze reagovat humorem, satirou, ironií a sebeironií: bezmoc a vědomí vlastní malosti, jak je nastoloval tradiční cestopis, tedy zůstává, ale tkví spíše v automatismu vztahů člověka a světa; v nich nás však může znovu očekávat jedno velké a možná i tragické ozvláštnění, jako čekalo na konci 30. let 20. století Karla

[113] B. Filan, cit. d., s. 133.

Čapka líčícího na počátku 20. let idylu staré, dobré Anglie: fakt, že tento svět přeměněný v síť indoktrinovaných schémat vlastně vůbec neznáme. To však již bude jiný cestopis, který obnoví cestu jako permanentní pokus o překonání odcizení a obnovu lidské integrity.

[Částečně jako *Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky a žánrových systémů*. In: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. I. (spoluautor Libor Pavera). Istenis, Brno 2003, s. 70–79].

D. Problém narativní básně

Romantismus je složitý jev vznikající jako princip tvorby na samém jejím úsvitu: vyjadřuje antropologickou dominantu individuálního a skupinového, případně národního sebeprosazování a hledání nových prostředků navzdory nebo proti prostředí, které člověka obklopuje; zatímco realismus vychází spíše ze schopnosti adaptace jedince, romantismus hledá jiné způsoby homeostázy tím, že k existujícímu prostředí vytváří své vlastní jako oponující. Sebereflexe romantismu však přichází mnohem později, definitivně na sklonku 18. století, kdy romantismus (odvozeno od slova „roman“, tedy „jako v románu“) sama sebe definuje, delimituje se proti klasicismu a hledá své kořeny v provenzálské trubadúrské lyrice. Můžeme tedy romantismus označit za ponornou řeku procházející literární tvorbou v podstatě od jejího počátku, současně však jako historicky se reflektující útvar existující kompaktně od sklonku 18. do poloviny 19. století, transcendující pak dál do svých různých podob, které bývají označovány jako novoromantismus, moderna apod. Romantismus je – stejně jako jiné podobné jevy – manifestací antropologické dominanty, tedy člověka, ale současně nemůže existovat mimo jím vytvořené umělecké dílo v jeho žánrové podobě, které už existuje mimo člověka, do něhož člověk jako autor, čtenář nebo kultivovaný a reflektující čtenář, resp. kritik může pouze vstoupit. Jako literární vědci bychom měli vycházet primárně z literatury, nikoli jen z aplikace antropologické dominanty na literaturu; studium uměleckých, např. žánrových transformací je tedy pro nás podstatným pramenem studia romantismu v literatuře. Jiná věc je, když definici romantismu rozšíříme na celé umění, na kulturu a na životní styl a postoj: zde pak musíme studovat také různé prameny mimoumělecké.

Naše zamyšlení vychází z okruhu romantických literárních žánrových transformací, které jsou základním rysem přestavby žánrového systému na sklonku 18. a na počátku 19. století: nové žánry vznikají jako výsledek tvarování a posunu starých žánrů. Příkladem mohou být tři žánry, které v jisté podobě existovaly již předtím, ale v romantismu nabyly nových kvalit. Jedním z nich je óda, původně píseň (řec. oidiá), forma meditativní lyriky vyznačující se oslavným traktováním tématu. Za romantismu se posouvá především předmět ódy a také její tvar ve smyslu romantických znaků, jako jsou odmítnutí reality, filozofický idealismus, revolucionářství nebo různé druhy útěku od prezentní skutečnosti (do minulosti, exotiky, přírody nebo na venkov, k prostému lidu, ke kořenům národního bytí, do mytologie nebo do vlastního nitra), transcendentní tendence, vyostřený individualismus, romantická ironie, démonismus ve smyslu přestavby světa podle názoru jedince, vidění reality v nesmiřitelných protikladech. V případě romantické ódy jako oslavy hojnosti, nadbytku určitého jevu a jeho vlastností je předmětem zbožňování již nikoli oficiální, tedy hierarchicky normovaný jedinec (panovník, rytíř apod.), ale např. přírodní jevy (viz Shelleyho Ódu na západní vítr) nebo lidské fenomény, jako jsou láska, humanita aj.

Jiným příkladem může být přestavba eposu na lyricko-epickou báseň zvanou též byronská povídka, narativní báseň nebo v Rusku poéma (tento pojem se pak rozšířil na slovanské země a dále prostřednictvím světové rusistiky; lat. „poema“ neznamená původně nic jiného než báseň).

V případě románu dochází za romantismu k jeho psychologizaci, individualizaci a k transformaci na tzv. konfesní (konfesionální), tj. zpovědní román monologického typu (A. de Musset, B. Constant): právě M. J. Lermontov narativní strukturou *Hrdiny naší doby* tuto monologičnost výrazně narušil.

Zůstaňme u jednoho z uvedených tří případů, a to narativní básně (poémy, byronské povídky, lyrickoepické básně). Vycházíme z toho, že žánrový půdorys tohoto typu tvorby vzniká ve starověku v podobě eposu, v podstatě rozvinutého příběhu líčícího většinou významné události v životě lidských společenství. Epos (z řec. epos = slovo, řeč) je rozsáhlá epická (dějová) básnická skladba s rozsáhlými epizodickými digresemi (odbočkami) a ustálenými básnickými prostředky (figurami) líčící s jistým odstupem a nadhledem dobrodružné děje zachycující jedince i masy lidí. „Obsahem eposu je celek určitého světa, v němž se děje jisté individuální jednání.“ (Hegel). Pramenem eposu je (Hegel mluví často o *epopeji* – něm. Epopöe; tento pojem však získal později další významy) *mýtus*, na jehož pozadí a v jehož rámci probíhají individuální lidské děje nebo se v nich vypráví, co člověk zažil. Takto je koncipována již sumerská skladba (epos o Gilgamešovi, 3. tisíciletí př. n. l.) i známé homérské eposy *Ílias a Odysseia* (8. stol. př. n. l.). Pravděpodobně o něco mladší jsou eposy indické (ačkoli jejich skutečné slovesné stáří neznáme) Mahábhárata (Velké vyprávění o Bhárátovcích, 5. stol. př. n. l. – 4. stol. n. l., obsahuje na 200 000 veršů) a Rámájana (Rámovo putování, 2. stol. n. l.).

Homérské eposy, z nichž se odvozuje podstatná část evropské básnické a kulturní tradice, jsou rozděleny na 24 zpěvů (330–900 daktylských hexametrů). *Ílias* má celkem 16 000 veršů a *Odysseia* 12 000. Původním jazykem je iónština s aiolskými prvky. *Ílias* líčí desetileté obléhání Ílionu (Tróje) Achájci, kteří se tak mstili za únos ženy spartského krále Meneláa Heleny, již se zmocnil syn spartského krále Paris. *Ílias* nepopisuje celý průběh války, nýbrž pouze důležité epizody. Začíná částí Achilleův hněv, v níž se líčí rozhořčení řeckého reka, jehož urazil velitel Agamemnon, a končí smrtí Trójana Hektora. *Odysseia* vypráví o putování ithackého krále Odyssea (autora nápadu s koněm, který způsobil pád Tróje). Desetileté bloudění po moři je

současně skutečným i mytickým *cestopisem* i obrazem životní dráhy člověka, který s vynaložením veškerého důmyslu, kombinálních schopností a inteligence vzdoruje protivenstvím. Poetika eposu je založena na ustálených epitetech, která jsou se svými substantivy neoddělitelně spjata (Rychlonohý Achilleus, sovooká Athéna, růžovoprstá Jitřenka). Častá recitace rapsódy (pěvci) způsobila textové změny, takže se tvrdí, že Peisistratos v 6. stol. př. n. l. jmenoval komisi, která měla provést expurgaci (pročištění) textu.

Pozdější eposy, například líčení cest trójského reka Aenea v Aeneidě (1. stol. př. n. l.) od římského básníka Publia Vergilia Marra, se nepokládá za pravý epos, neboť ten byl svým původem spjat ještě s mytickou dobou, a měl tedy celistvý (totální) charakter. Počínaje římskou dobou jde o imitaci; ta pokračuje v raněstředověkých epických skladbách Germánů, v *ságách* (Beowulf, vztahuje se k 6. stol., literárně zpracován v 8.–9. stol., Edda starší, rukopis ze 13. stol., Edda mladší, 1222–1225, Píseň o Niebelunzích, 13. stol.) založených na aliteračním verši. Někteří literární historici naopak tvrdí, že je lze pokládat za skutečné eposy, neboť epos je vždy spojen s formováním národního společenství; takovou funkci mají např. i *byliny* u východních Slovanů nebo *junácké písně* u jižních Slovanů.

Eposy spjaté s dvorským a rytířským prostředím se od národního eposu značně liší: podávají cizí látky (z minulosti – např. z keltského období – nebo látky orientální) a obhajují model rytířské etikety a křesťanské víry. V tomto bodě se protínají kořeny *románu* a látkové vyústění *eposu*. Renesanční epos má – podobně jako rytířský a dvorský epos – reminiscentní, historický ráz (Lodovico Ariosto: Zuřivý Roland, 1516–1532, Torquato Tasso: Osvobozený Jeruzalém, 1574–1575). Zvláštní vývojovou linii vytváří epos duchovní mající kořeny v Dantově Božské komedii (počátek 14. stol.) – na ni pak navazuje zejména Miltonův Ztracený ráj a Ráj znovu nabytý, 1667 a 1671). Po mezidobí idylic-

kého eposu (Friedrich Klopstock: *Messias*, 20 zpěvů, 1748–1773), který se v 19. století vrací v podobě narativní (výpravné) básně (Svatopluk Čech: *Ve stínu lípy*, 1879), následuje barokní a osvícensko-klasicistické parodování eposu, heroikomika, travestie a burleskní epos vycházející z řeckých parodií *Íliady* (*Batrachomyomachia*, *Válka žab a myší*, *Žabomyší válka*, 6.–5. stol. př. n. l., obsahuje 303 hexametry), např. Scarronova travestie *Aeneidy* (Vergilius naruby, 1648–1652) nebo Popeova *Uloupená kadeř* (1712); k nim se řadí i ukrajinská *Enejida* (*Aeneida*) Ivana Kotljarevského.

Epos se po nějakou dobu (v podstatě od středověku, v náznacích i dříve) vývojově prolínal s románem, který pod různými názvy a v různých podobách vytvářel eposu tu opozici, tu se s ním spojoval, kontaminoval. Román v moderní době, v podstatě od 17. století postupně nahrazoval epos v jeho globální funkci – epos se ocital na okraji, přežíval v podobě didaktické básně (Popeův *Windsor Forest*); vzniká pak potřeba hlubší delimitace eposu od románu, resp. oslabení jeho epické dominanty – tak se v žánrovém podloží jako důsledek změny funkce, resp. vytváření nového volného funkčního místa v žánrovém systému, vytvářejí předpoklady k vzniku nového žánru. Bránou byla poetika sentimentalismu, konkrétně rozvoj lyrických digresí, které se poprvé naplno projeví v díle L. Sterna: román, resp. travestie klasického románu, tak zdánlivě paradoxně působil na proměnu eposu v lyricko-epickou narativní báseň.

Pro slovanské literatury je důležité zachování značné dávky epičnosti pramenící z folklóru a určitých rysů didaktičnosti, které jí pak umožňují přecházet k jiným poetikám, např. realistické. Klíčový význam tu má experiment s narativní básní u Puškina, zejména v *Cikánech* a v *Evženu Oněginovi* (přechod k pseudorománové struktuře).

Již v lůně Puškinova romantismu bylo skryto složité vidění skutečnosti, vidění konfliktní, objevování odvrácených stran

lidských činů. Puškin byl již rokem svého narození dítětem 18. století, které v Rusku de facto pokračovalo ještě celou třetinu století následujícího, i když s otřesy. Století, v němž se udál úspěšný boj amerických kolonií za nezávislost a uskutečnila se Velká revoluce ve Francii, následné monarchistické intervence a Napoleonova expanze, zasahovalo do dalšího dění svým klasicisticko-osvícenským přesvědčením o klíčové úloze vzdělávání a vírou v možnost postupného zdokonalování společnosti, pokud destruuje feudální systém a jeho skupinová privilegia. Peripetie Francouzské revoluce, rané americké demokracie a zejména napoleonské války však ukázaly liberálně osvícenské ideje také z druhé, méně příznivé strany: úsilí o svobodu vedlo k diktatuře, k potlačování svobody jedince a celých národů. To se zejména projevilo při Napoleonově ruské invazi – v roce 1812 bylo Puškinovi třináct let a patřil tedy zčásti ke generaci Vlastenecké války: schopnost tento zážitek vnímat dělila generace; někdy stačí rok či dva, aby vznikla nová generace s odlišnou percepcí, cítěním a prožíváním světa. Lermontov narozený roku 1814 patřil již spíše k mezigeneraci, která nezažila něco velmi podstatného: v době Napoleonova tažení ještě nežil, když byli poraženi děkabristé, bylo mu jedenáct let. Odlišnost obou básnických typů je dána nejen psychickým ustrojením, jak o něm psala Marina Cvetajevová kladoucí proti sobě přímo Puškina a Lermontova (jeden se básníkem stává, druhý se jím jako už hotový rodí), ale také generačním zážitkem a generační zkušeností. Osvícensko-klasicistická indoktrinace, jíž Puškin podléhal, ale s níž také souperil, se právě skrze něho dostává hluboko do 19. století: simultánní uchvácení romantismem a skeptické vědomí jeho odvrácené strany zopakuje po Puškinovi snad nejvýrazněji ještě Ivan Gončarov. Puškin jako most propojující 18. a 19. století, klasicismus a romantismus, je současně reflexí jeho hledání mezi Ruskem starým a novým, evropeizovaným, vztahu Ruska a Evropy. V tom se měl možnost opřít nejen o Karam-

zina, ale také o P. J. Čaadajeva, který podnikl cestu podobnou Karamzinově ve 20. letech 19. století a vrátil se až po porážce děkabristů. Na jedné straně je to vědomí ruské malosti a nicotnosti: takto mluví Čaadajev o ruských dějinách a ruské společnosti a Puškin o ruské literatuře – stejně jako později Bělinskij v *Literárním snění*, totiž v tom smyslu, že v Rusku žádná literatura není, a to právě v době, kdy ještě žil Puškin, jemuž „zuřivý Vissarion“ věnoval své nejlepší stati. Tento kulturní masochismus ve vztahu k Rusku má však i další známou vlastnost: hrdost na lid, národ, minulost, kulturu – často jsou tyto polohy spojené s výzvami k svébytnosti a vlastnímu hlasu. Puškin stejně jako Čaadajev nepřestal hledat pro Rusko místo v Evropě, ale také pátral po lepším politickém uspořádání – šok z roku 1825 s sebou nesl i přemíru loajality, kterou Puškin prokázal vypracováním eseje o vzdělávání. Třicátá léta byla pro Puškina dobou zastavení a přehodnocování: básník už viděl věci složitěji a složitěji viděl i otázku nevolnictví – už nikoli jako osvícensko-romantické gesto panovníka – křížová cesta ruské rolnické reformy z roku 1861 mu dala v mnohém za pravdu. Začal si být také více vědom složitostí vládnutí v obrovském ruském kolosu, za jehož podstatný rys pokládal jeho přítel Čaadajev právě geografický faktor. Hledání a volba charakterizují i jeho kritický postoj k americké demokracii. Při studiu Pugačovova povstání si ověřil rozporuplnost dějinných kroků a schematicnost jednoznačných řešení, ať již romantických a vzbouřeneckých, nebo konzervativně doktrinářských, a uvědomil si otřes, kterým toto povstání pro říši bylo.

Jestliže Puškinovu pozici definujeme slovem kontinuita, nemůžeme pominout, že udržování následnosti a propojenosti vyžaduje značnou energii – úsilí o kontinuitu je vždy spojeno s tvořivostí a konstruktivností. Puškin hledal spojnice různých proudů, jejich vzájemné zrcadlení, reflexi tak, jako zrcadlově konstruuje kompozici *Evžena Oněgina*. Kontinuita však nezna-

mená idylický souhlas, ale právě hledání, spor a schopnost komplementarity: to vyžaduje silnou a pracovitou osobnost vybavenou kritičností, racionalitou a skepsí, z nichž teprve vyvozuje etiku. Evžen Oněgin mohl být pochopen jako amorfní, chaotická směs, jako literární všehochoůf, ale také jako „work in progress“, v němž spojování proudů směřuje k syntéze, k scelování útržků světa, nikoli k harmonii, ale k harmonizaci, k níž se musí dospět volným úsilím. Schopnost vidět odvrácené strany jevů, směrů a mód, vše poměřovat neúplatnou racionalitou je dědictvím 18. století, které Puškin vrchovatě uplatnil: Napoleon je velkým likvidátorem zpuchřelých monarchií, ale také zakladatelem nového zotročení, Petr Veliký je tvůrcem nové metropole, z níž začal prorážet okna do Evropy, ale také nepřímou ničitelem života malého ruského člověka, Aleko z Cikánů je stoupencem bezbřehé svobody, který vraždí, Pugačov je romantický hrdina, ale také tyran a masový vrah, Oněgin je lehkomyšlný dandy, necitelný a chladný mladý muž, který ponižuje zamilovanou dívku, ale také zmoudřelý a zklamaný člověk, který se k citu propracoval příliš pozdě. Vývojovost, procesualnost obvykle demonstrována na linii životní dráhy je hlavním rysem Puškinovy osobnosti. S tím je spojena i dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem.

Vedle zastánce třetího stavu a kultivátora jeho poetiky, jakým byl Puškinův antipód Fadděj Bulgarin líčící všední den ruského statkáře nebo vyvržence se snahou udržet Ruskou říši jako volnou strukturu vhodnou pro různé národy, tedy i pro Poláky, k nimž Bulgarin svým původem patřil, je tu tedy realismus opírající se o klasicistické modely a deroucí se skrze romantismus, řekl bych „pasírovaný“ skrze dobovou romantickou poetiku, jak jej nacházíme u Puškina poprvé v jeho poémě, tedy byronské povídce či lyrickoepické básni *Cikáni* (Cygany) z roku 1824. Kompromitace ideálu bezchybného romantického hrdiny

prosazujícího vlastní svobodu se tu zvrací v svůj protiklad, tedy v člověka, který svými idejemi škodí konkrétním lidem a přináší jim neštěstí. Jakási pynsentovská interstatalita, o níž proslulý anglický bohemista Robert Pynsent mluví v souvislosti s českou dekadencí, se vytváří na podloží romantického žánru, takže báseň se tradičně řadí k tzv. psychologickému romantismu.

V dalších básních i prózách Puškin toto mezistavové, interstatuální, procesové zaujetí prohlubuje; každá událost má svůj stín, své pokračování, svou historii: právě posilující se diachroničnost, historičnost Puškinova díla vrcholící v jeho úsilí stát se historiografem – stejně jako Karamzin nebo Gogol, který v Petrohradě přednášel světové dějiny – je známkou této procesovosti vidění světa. V historických poémách *Poltava* a *Měděný jezdec* je tato realističnost ve smyslu věčnosti vidění odvrácené strany dějů již velmi markantní, stejně jako v jeho vztahu k historii a jejím paradoxům. V recenzi na Paměti Johna Tannera napadá odvrácené strany americké demokracie a v Historii Pugačova vidí reálnou hrozbu konsistentnosti říše.

Lze tedy říci, že vznik byronské povídky čili narativní básně byl u Puškina spojen s dalším vývojem k románovosti jako směřování k věčnosti, interstatalitě a globálnímu, totálnímu vidění světa. Ostatně příběhovost, tedy v zásadě epičnost, posiluje úlohu poémy (narativní básně) i v období realismu: poema-tičnost je u kořenů Gogolova románu *Mrtvé duše*, tak ji ostatně Gogol nazývá: spojování příběhovosti a lyrické digresivnosti celou strukturu původního eposu dynamizovalo a uvolňovalo jeho strukturu; ostatně tato uvolněnost, úvahovost, Puškinův „volný“, tedy svobodný román jsou synonyma pro podstatné rysy romantismu.

Pro Lermontova a Máchu má již narativní povídka jiné jádro: nejde pouze o spojování volné, lyrické kontemplativnosti s příběhem, ale o vyjádření drsnějšího, existenciálního životního pocitu: Lermontov k němu spěje skrze filozofičnost a různé

odrůdy náboženského myšlení (panteismus, fragmenty gnóse), Mácha v Máji cestou zniterňovaného básnického výrazu prostřednictvím tropů, zejména oxymora a metafory, jejíž výstavba nemá v dobové české a evropské poezii obdoby: oblaka jako „ramena objímající zemi“, „hvězdy rozplynulé“, „stíny modra nebe“, „truchlenci“; dětinství, tedy dětství, jako řetězec oxymor tvoří jednu velkou metaforu k tomu, co se již nikdy nevrátí (elegicko-idylická struktura), tedy k problému nevrátnosti času.

Když pomineme historizující narativní síť, např. v české poezii u Svatopluka Čecha (Čerkes, 1875, Evropa, 1878, Václav z Michalovic, 1880, Dagmar, 1884, cyklus *Ve stínu lípy*, 1779, Hanuman, 1884) přímo „infikované“ ruským romantismem, ale v lecčems se vracející k biedermeierovskému sentimentalismu, zjišťujeme, že ani 20. století nezůstalo ke vzniku narativní básně období romantismu hluché. Kromě přímého zasažení Puškino-vým románem *Evžen Oněgin* v díle jeho českého překladatele Josef Hory *Jan Houslista* (1939), najdeme prvky romantické narativní básně také v ranějším Holanovi (*První testament*, 1940, *Tereška Planetová*, 1943, *Cesta mraku*, 1945, *Vltava v roce 1946*, *Rudoarmeji*, 1945, *Dokument*, 1949) s tím, že příběh je pouze fragmentární a lyričnost a úvahovost je naopak posilována. Mnohem výraznější je poematičnost ruské literatury, kde se vyvíjí ve velkém kvantu skladeb po celé 20. století, textů, které v podstatě vycházejí z romantické, digresivní fraktury spojující literární umění s hudbou, architekturou a výtvarným uměním (Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov, Anna Achmatovová, Marina Cvetajevová, Nikolaj Asejev, Andrej Vozněsenski, Jevgenij Jevtušenko, Bella Achmadullinová aj.): ta umožňuje integrovat nové prvky, např. mytologické, scientistní, písňové apod. Z tohoto hlediska je romantická struktura narativní básně stále přítomna i v nejnovějších vrstvách současné literatury.

[Viz naši studii Problém narativní básně. In: Slovanský romantismus – esteticko genologických kategorií. Banská Bystrica 2003, s. 26-36].

Literatura

Boldinskaja osen'. Stichotvorenija, poemy, malen'kije tragedii, povesti, skazki, pis'ma, kritičeskije stat'ji, napisannyje A. S. Puškinym v sele Boldine Lukošanovskogo ujezda Nižegorodskoj gubernii osen'ju 1830. Sostavitel' N. V. Kolosova. Soprovoditel'nyj tekst V. I. Porudominskogo i N. J. Ejdel'mana. Moskva 1974.

Cvetajevová, M.: Vyznání na dálku. Votobia, Praha 1997.

Družnikov, J.: Uznik Rossii. Po sledam neizvestnogo Puškina. Roman-issledovanije. Trilogija. Moskva 2003.

Freeborn, R.: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973.

Klimowicz, T.: Obywatele Arkadii. Łosy pisarzy rosyjskich. Wrocław 1994.

Kosík, K.: Událost. Pražské jaro 1968. Salon, literární příloha Práva, 31. 12. 1998, s. 1 a 3.

Kožinov, V.: K sociologii ruskoy literatury XVIII – XIX vekov (K probleme literaturnych napravlenij). In: Literatura i sociologija. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1977, s. 137-177.

Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha 1964.

Lotman, J.: Puškin. Praha 1987.

- Lotman, J.: Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“. Kommentarij. Posobije dlja učitelja. Leningrad 1980.
- Mathauser Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.
- Mathauserová, S.: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.
- Müller, B.: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978.
- Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner during Thirty Years Residence among the Indians in the Interior of North America. Prepared for the press by Edwin James, M. D. G. and C. H. Carvill, 108 Broadway, New York 1830.
- Orlov, P. A.: Russkij sentimentalizm. Moskva 1977.
- Osemnáste storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996.
- Pospíšil, I.: Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Nitra 1998, s. 29–49.
- Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.
- Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.

- Pospíšil, I.: Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina. Brno 1999.
- Pospíšil, I.: Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu Terénní průzkum ukrajinského sexu. In: Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovanských literaturách. Banská Bystrica 2002, s. 127–137.
- Pospíšil, I.: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, 4, s. 366–384.
- Pospíšil, I.: Puškinův „John Tanner“. Československá rusistika 1986, č. 3, s. 106–111.
- Pospíšil, I.: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: The Early Anglo-American Reflections in Russian Literature. Germanoslavica 1996, Nr. 1 (VIII), s. 67–75.
- Puškin – Issledovanija i materialy. Moskva – Leningrad 1982.
- Puškin, A. S.: Sobranije sočinenij v 10 tomach, t. 5, Moskva 1975, t. 6, Moskva 1976, t. 7, Moskva 1976.
- Rossija i SŠA: formy literaturnogo dialoga. Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Ohio State University. Moskva 2000.
- Rothe, H.: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1968.

Sipovskij, V. V.: Očerki istorii ruskogo romana I–II. Sankt-Peterburg 1909–1910.

Städtke, K.: O družeskoj perepiske v kružke N. V. Stankeviča, in: Semiosis, University of Michigan 1984.

Veselovskij, A. N.: Iz istorii romana i povesti I.–II. Sankt-Peterburg 1886–1888.

Veselovskij, A. N.: Historická poetika. Bratislava 1992.

V. Exkurs trochu osobní: můj vztah ke genologii^[114]

Genologie je poměrně mladá literárněvědná disciplína, mnohem mladší než např. také zmiňovaná komparatistika; proto je její subjektivní vnímání a aplikování stále důležité, neboť se jako vědecká disciplína ještě formuje, hledajíc si své místo v rámci literární vědy i mimo něj. Výrazněji jsem se s ní seznámil až roku 1973 ve spojitosti s vydáním prešovského sborníku *Komparatistika a genológia* (Bratislava 1973) k varšavskému mezinárodnímu sjezdu slavistů. Přitahovalo mě zvláště propojování genologie s komparatistikou, neboť ke komparatistice jsem byl už jako student systematicky veden jak na rustice (tradice jdoucí k A. N. Veselovskému a J. Polívkovi, spjatá se jmény F. Wollmana, R. Jakobsona, S. Vilinského a jejich žáků), tak na anglistice (F. Chudoba, K. Štěpaník, J. Kocmanová, L. Pantůčková) a četl jsem první práce komparatistů, kromě A. N. Veselovského zejména D. Ďurišina a známá Hrabáková skripta (vydaná 1971, jako učebnice v SPN pak roku 1976). Také mé první odbornější práce vlastně propojovaly komparatistiku (ta byla tehdy zcela dominantní), poetiku a genologii: šlo jak text o Puškinově poémě *Cikáni* (1824) jako o romantické básni ve smyslu obhajoby

[114] Viz náš článek *Genologie a já*. In: Libor Pavera a kol.: *Žánrové metamorfózy v střeoevropském kontextu. Metamorfózy gatunków w kontekście środkowoeuropejskim*. Sv. V. Verbum, Praha 2011, s. 8-24. 978-80-904415-8-3.

romantické estetiky, ačkoli šlo spíše o báseň již postromantic-kou (1972), a srovnávací studii *Cooper a Rusko, Turgeněv a Amerika* na pozadí rusko-amerických literárních vztahů (1973), s níž jsem vyhrál celostátní kolo studentské vědecké a odborné činnosti v literárněvědné sekci a publikoval z ní zásluhou tehdejšího šéfredaktora Ivana Dorovského malý výtah v univerzitní revue *Universitas*.^[115] Svým způsobem se tohoto okruhu týká i moje edice studentské seminární práce Ivana Dorovského k jeho jubileu, jež se týká Puškinovy básně *Volnost*.^[116] O to více posléze v diplomové práci o Leskovovi a v sérii prací o románové kronice a kronice obecně.^[117] To už byly texty – zejména *Labyrint kroniky* (1986, posuzovali ji Josef Hrabák a Z. Mathauer) – pohříchu genologické opírající se o dobovou teorii románu,

[115] I. Pospíšil: *Dynamika rusko-amerických literárních vztahů od počátku do konce 19. století*. Universitas, Brno 1973, č. 5, s. 28–35.

[116] Ivan Dorovský: Ода „Вольность“ А. С. Пушкина (семинарская работа). Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky FF MU a Společností přátel jižních Slovanů. Ed.: Ivo Pospíšil, jazyková korektura: Natalia Čuvelevová. TRIBUN EU, Brno 2010. I. Pospíšil: *Básník, jeho vykladač a souvislosti (Juvenilie Ivana Dorovského jako zárodek badatelské dráhy)*. In: Ivan Dorovský: Ода „Вольность“ А. С. Пушкина (семинарская работа). Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky FF MU a Společností přátel jižních Slovanů. Ed.: Ivo Pospíšil, jazyková korektura: Natalia Čuvelevová. TRIBUN EU, Brno 2010, s. 3–13.

[117] Viz naše práce *Typologie a poetika Leskovovy románové kroniky*. Rigorózní práce. Brno 1975. *Ruská románové kroniky*, Brno 1983. *Labyrint kroniky*. Brno 1986.

jdoucí však dále k syžetu, anticipaci a filozofii žánru. Druhým vrcholem byla potom kniha *Genologie a proměny literatury* (Brno 1998), k níž vedly cesty v publikacích, jež postupně vznikaly z již odevzdané práce (1989) na tzv. velký doktorát (DrSc.), kterou jsem však byl z mimovědeckých důvodů nucen později stáhnout. V situaci, jejíž nepříjemné detaily ponechám raději stranou, neboť na ně možná ještě nedozrál čas, musel jsem tyto texty vydat primitivně s pomocí studentů a malého vydavatelství vlastním nákladem tak, že recenzent jedné z nich, polský slovakista Jacek Kolbuszewski je označil za samizdat.^[118] Díky přístupu tehdejšího proděkana Iva Možného jsem potom mohl publikovat svá další díla již na fakultě, a to *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století* (Masarykova univerzita, Brno 1995), jež vznikl jako výstup ročního projektu ze Sorosovy nadace, a spolu s nynějším prof. Milošem Zelenkou knihu *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky* (Masarykova univerzita, Brno 1996). Můj podíl spočíval v první teoretické kapitole a v překladu hovorů P. Demetze a R. Wellka z angličtiny z čas. L. Matejky *Cross Currents* z konce 80. let 20. století (kniha byla a je v ČR záměrně zcela ignorována, dosud není v žádné publikaci o Wellkovi vydané u nás citována, i když jde o jedinou monografii o Wellkovi; předtím vyšla monografie jeho amerického žáka M. Bucca, ale ta se nezabývá jeho meziválečným obdobím, tudíž není komplexní), která (především zásluhou M. Zelenky) mapuje jeho meziválečné působení, vytváří most k metodologii jeho pozdější americké tvorby a uvádí ho do souvislosti s ruským formalismem, českým strukturalismem a fenomenologií, vyrovnávajíc se s koncepcemi V. Erlicha a O. Suse, zvláště v mé úvodní kapitole). Kniha o šílenství, jejíž téma mě napadlo za

[118] Viz rec.: Ivo Pospíšil: *Rozpětí žánru*. Brno 1992, s. 170. Nákladem autora, nákl. 200 ks. Jacek Kolbuszewski, Wrocław, *Zagadnienia rodzajów literackich*, z. 1-2/1994, s. 178-180.

pobytu v Dánsku v roce 1985 ve společnosti profesorů Eigila Steffensena a Petera Madsena, měla také genologické jádro: zkoumal jsem, jak se tento fenomén promítá do tvaru a zejména žánru literatury; zde byly nejdůležitější partie o Puškinovi a Dostojevském. Všechno to vyrůstalo jednak z wollmanovských (eidologických) i jiných tradic brněnské filologie, zejména slavistiky a rusistiky, v níž se studovaly literární směry a žánry, jednak z nových podnětů, jež jsem měl načteny z ruské, německé, polské a hlavně anglosaské produkce. Sám soupis knih a časopiseckých studií dokládá, že genologie tu zjevně převažovala^[119], i když jsem se zabýval i jinými okruhy, zejména dějinami

[119] Viz naši studii *Genologie dnes a jeden ruský příklad* (In: *Genologické a medziliterárne štúdie* 2. Ed. Viera Žemberová. *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Literárnovedný zborník č. 31*, Prešov 2010, s. 7–12), kde uvádíme naše studie knihy z genologie za posledních zhruba třicet let, mj.: *Ruská románová kronika*. Brno 1983. *Labyrint kroniky*. Brno 1986. *Genologické pojmy a žánrové hranice (problém tzv. románové kroniky)* *Slavia* 1981, seš. 3–4, s. 381–389. *Genologie – výhledy a úskalí*. *Čs. rusistika* 1981, č. 2, s. 66–69. *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998. *Ключевые проблемы современной генологии и концепция »жанрового объема«*. In: *Litteraria Humanitas – genologické studie I.*, Brno 1990, s. 47–58. *Problém genologických koncepcí*. *Slovenská literatúra* 1988, č. 4, s. 298–313. *V. G. Bělinskij a genologické aspekty literární kritiky*. *Slavica Slovaca* 1988, s. 132–137. *Some Comments on Contemporary Czechoslovak Slavonic Genology*. In: *Zagadnienia rodzajów literackich, XXXIV*, 1–2, 1993, s. 91–100. *Проблема возникновения и генезиса русского романа*. In: *Litteraria Humanitas III, Východ – Západ*. *Genologické studie*, FF MU Brno 1995, s. 57–74. *Slovenský*

literárněvědný trojúhelník: komparatistika – genologie – translatoologie. In: Brněnská slovastika a česko-slovenské vztahy. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 1998, s. 45–58. Barokní literatura z pohledu komparativně genologické slavistiky. K barokologickým studiím Milana Kopeckého. Slavia 1998, roč. 67, seš. 3, s. 349–356. Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Masarykova univerzita, Brno 1998. Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). 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 (Na úvod, spolu s Liborem Paverou, studie Literární žánry a genologie: 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 genologie. Studia Moravica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 2, Universitas Palackého v Olomouci, Olomouc 2004, s. 29–46. Genologie a žánrovost. In: Významové a výrazové premeny v umění 20. stoletia. FF Prešovské univerzity, Prešov 2005, s. 111–131. Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005. Брненская школа литературной компаративистики и

(z této produkce je také rozsáhlá bibliografie, kterou tu ovšem neuvádím; odkazují však na svoji nejnovější, knižně vydanou výběrovou bibliografii^[120]).

Začněme u samotného pojmu, který dodnes činí řadě studentů, ale i kolegů, tedy často přímo literárních vědců, potíže, neboť jej zaměňují s genealogií. 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 geno-

генологии/жанрологии и ареальное изучение славистики: ее истоки в контекстуальных связях. In: Izučavanje slovenskih jezika, književnosti i kultura kao inoslovenskih i stranich. Red. Bogoljub Stankovič. MAPRJAL, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2008, s. 278–293. Aspekty i konteksty transformacji gatunkowych (refleksje i komentarze). In: Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk a rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Gregorzowi Gałdzie. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 27–42. Genologie: hledání nové identity. Genologické a medziliterárne štúdie 3. Ed. Viera Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Literárnovedný zborník č. 33, Prešov 2010, s. 5–17. V tomto sumarizačním článku využíváme podnětů našich nejnovějších, již publikovaných textů o genologii.

[120] Výběrová bibliografie 1972–2012. Prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc. Vydává Ústav slavistiky FF MU ve spolupráci s Českou asociací slavistů. Red.: Mgr. Josef Šaur, TRIBUN EU, Brno 2012, 294 s.

logie v řadě novějších příruček z teorie literatury, o nichž jsme již psali.^[121]

V minulosti jsem se díval na genologii jako na naději a snad i jádro seriózní literární vědy, která již tím, že se vydělovala z poetiky a vymaňovala se z rigidní metodologie, spojovala diachronní a synchronní bádání a scelovala vnitřní a vnější okruh literární vědy, mohla sehrát podstatnou roli. Takto byly koncipovány mé články a reflexe svou genezí sahající do druhé poloviny 70. let 20. století a publikačně k počátku 80. let a samozřejmě dále k dnešku. V poslední době však nad nimi převažuje jistá skepse.^[122] Nejde jen o změny rozsahu genologie a její místo mezi literárněvědnými disciplínami od doby, kdy tento pojem Paul van Tieghem vymyslel a snažil se upevnit, ale vůbec o zkoumání žánrů jako takových a jeho autonomii v reflexích o literatuře. Název jednoho mého článku je parafrází vlastní ru-

[121] 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.* Akademija, Moskva 2006. E. J. Fesenko: *Teorija literatury.* Fond „Mir“, Akademičeskij Proekt, Moskva 2008.

[122] Např. Místo genologie dnes: nové problémy. In: *Genologické a medziliterárne štúdie 1.* Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešoviensis. Literárnovedný zborník 29, zostavila: Viera Žemberová, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009, s. 5–17, již výše uvedenou Genologie dnes a jeden ruský příklad (Prešov 2010). Viz také *Nové výzvy literární genologii, připraveno pro revue STIL* (Beograd), 2010.

sistické knížky koncentrující studie, jejichž dominantou je také hledání vlastní identity, tentokrát ruské literatury.^[123]

Na jedné straně je genologie zahlcena konkrétním materiálem, který dále rozmývá, rozptyluje, rozmazává a rozostřuje skutečné i hypotetické hranice žánrů. Dnes je takových literárních děl většina, převažuje v nich specifické, tedy fenotyp, nad obecným, tedy genotypem. Změny přináší zejména revoluce v technologii.

Jak již vícekrát uvedeno, Polsko je zemí žánrových bádání a genologie, vědy o literárních žánrech; genologii sice vymyslel Paul van Tichem (snad až roku 1938), ale jsou to právě Poláci, kteří dosud vydávají jediný genologický časopis v Evropě – *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Polská genologická bádání jsou dnes rozrůzněná. Možná je touto situací vinna sama genologie a genologové, kteří jsou ve svém genologickém ghettu příliš uzavření, že málokdo se například odváží vytvořit nějakou obecnější knihu, kde by genologie 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 genologové v Polsku jeden druhého nerespektují. Kromě tradičního centra lodžského, dříve i vratislavského (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

[123] I. Pospíšil: *Pátrání po nové identitě. Rusistické a vztahové reflexe*. SvN Regiony, Středoevropské centrum slovan-
ských studií, Brno 2008.

genologie nelze zajistit ani specifické žánrové vidění literatury, jehož hodnota byla nejednou uznána a není třeba ji znovu dokazovat.

Ani předpokládáním 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 *Słowniku literárnych rodów a żanrów* v redakci Grzegorza Gazdy a Słowini Tynecké-Makowské, to dokládají.^[124] Nicméně ani zde nejsou genologové zdaleka jednotni 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).^[125] Autoři prvního souboru především vytyčují nový okruh genologie.

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 konteksty*.^[126] Celý svazek je koncipován jako antologie

[124] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej. UNIVERSITAS, Kraków 2006.

[125] *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.

[126] *Genologia i konteksty*. Red. C. Dutka, M. Mikołajczak. Zielenka Góra 2000.

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.

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 nepíší, 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.

Zdá se, že problematika literárních žánrů bude i nadále fungovat – jak jsme již dříve uvedli – dichotomně: jednak jako součást speciální literárněvědné subdisciplíny, tedy s vyhraněným, ozvláštněným 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.^[127]

[127] Viz některé naše novější genologické studie, kde jsou odkazy naše genologické knihy a články od roku 1977 včetně knihy *Genologie a proměny literatury* (1998): *Genologie a žánrovost*. In: *Významové a výrazové premeny v umění 20. storočia*. FF Prešovské univerzity, Prešov 2005, s. 111–131. *Místo genologie dnes: nové problémy*. In: *Geno-*

Je nutno jaksí automaticky předpokládat, že nové žánry musí znamenat zásadní proměnu přístupů k žánrům a genologii jako takové? Nebo ještě jinak? Jsou ty nové žánry tak zcela nové, nebo jsou nová spíše média, tedy jejich zprostředkovatelé? Lze se právem domnívat, že nové útvary musí změnit i přístupy k jejich zkoumání, současně však tu zůstává základní fraktura žánrů, a tedy i zásady genologických bádání.

logické a medziliterárne štúdie 1. Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 29, zostavila: Viera Žemberová, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009, s. 5–17. Historicita a žánrovost. F. M. Dostojevskij a komparatisticko-genologický aspekt. In: Genologické a medziliterárne štúdie. Priesečníky umenia a vedy. Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 22, zostavila: Viera Žemberová, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009, s. 56–72. Nové výzvy literárni genologii. STIL 9, Beograd 2010, s. 283–293. Genologie a česká literárni věda (Úvod a několik komentářů k tématu). In: Věda a technika v Československu v letech 1945–1960. Eds: Igor Janovský, Jana Kleinová, Hynek Střítecký. Národní technické muzeum, Praha 2010, s. 423–432. Genologie dnes a jeden ruský příklad. In: Genologické a medziliterárne štúdie 2. Ed. Viera Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Literárnovedný zborník č. 31, Prešov 2010, s. 7–12. Genologie: hledání nové identity. Genologické a medziliterárne štúdie 3. Ed. Viera Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Literárnovedný zborník č. 33, Prešov 2010, s. 5–17.

Ostatně sám nejnovější slovník, jenž reflektuje technologickou revoluci^[128], ukazuje, jakým způsobem docházelo k proměně žánrového systému postupnou trivializací žánrů a hledáním způsobů jejich snadnějšího zpřístupnění recipientovi. Na jedné straně je to oslabování estetické funkce umění, již zmíněná celková trivializace literatury, v poslední době komplementarita literárních textů v e-prostředí. Především to ukazuje na to, že literatura je především velmi složitý objekt k vnímání a že recipient zjevně – také pod tlakem nových technologií – opět ještě více mentálně zpohodlněl a změnil svůj přístup k literárnímu artefaktu potřebou permanentní vizualizace a interaktivity. Charakteristický je již název slovníku, neboť kromě pojmu „žánr“ (gatunek) je tu „jev“, „útvár“ (zjawisko) – to nomenklaturně rozkolísává pevnou žánrovou systematiku. Mezi hesly jsou – jak již naznačeno – žánry nenové, resp. nové spíše pro 19. a 20. století, jako jsou vědeckofantastická literatura, horror, comics, literární koláž, happening, graffiti, literatura faktu, cestopis, performance, pitaval, kronikální román, detektivka/policejní/kriminální román, feuilleton-roman (powieść zeszytowa), reportáž, fejeton, esej, filmový a televizní scénář, thriller, western, mezi nimi však relativně zcela nové, jako jsou mailart, blog, mikroblog, poezie SMS, internetová poezie, hypertextový román, mluvená kniha, cyberpunk, internetový časopis, mobilová literatura (literatura komórkowa), mural aj. Sám slovník vytváří svou podobou také svébytný žánr: každé heslo doprovázejí obrázky nebo fotografie (např. z filmů), je graficky nápadné.

[128] Potrykus-Woźniak, P.: Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich. ParkEdukacja, Warszawska – Bielsko-Biała 2010. Naše rec.: Nové literární žánry – nová genologie? (Paulina Potrykus-Woźniak: Słownik Nowych gatunków i zjawisk literackich. ParkEdukacja, Warszawska – Bielsko-Biała 2010). Opera Slavica 2011, roč. XXI., č. 1, s. 54-56.

- 1) Slovník je potřebný, aktuální.
- 2) Je hlavně pro Poláky. Doporučená sekundární literatura k jednotlivým heslům je polská nebo do polštiny přeložená, hesla mají obecnou a specificky polskou část.
- 3) Vše tu není zcela nové, jsou tu žánry starší, dávno známé (viz výše).
- 4) Je tu patrná terminologická rozkolísanost a typologická rozrůzněnost.
- 5) Slovník ukazuje nezbytí jistého normativismu a vytýčování pohyblivých a dynamických, ale přece jen hranic žánrů.
- 6) Žánr je tu spíše záchytným bodem: není literatury bez žánrovosti, bez žánrového povědomí.

To, že slovník obsahuje i starší, známé a zavedené žánry, současně ukazuje, že ani radikální posuny a vznik nových žánrů nejsou tak ostré, jak by se zdálo. Nihil novi sub sole, vše vzniká různým kontaminováním již známého novými technologickými mediátory, které však zasahují i do vnitřní stavby žánru.

Dnešní aluzivnost literatury, která vyrůstá z jiného textu, nabývá podob vědeckého pojednání na okraji esejistiky, beletrie a vědeckého diskurzu, rozmývá dosavadní hranice krásné literatury a míří jinam, za meze běžných žánrů. Nejde jen o objevování nových témat a problémových okruhů (feminismus, genderová témata, postkoloniální produkce, elektronická média, internet, facebooky aj.), ani o skutečnou radikální transformaci žánrového systému, jak se to dělo v romantismu nebo moderně, ale o následování postmoderního trendu, jenž vytváří celé na sobě naskládané vrstvy, v jejichž případě nelze hovořit o jednotlivých žánrech, ale spíše o žánrových společenstvích. Na to nemůže genologie nereagovat, a to v počáteční fázi především jistou bezradností. Opakuji: nejde ani tak o nové technologické prostředky šíření textů, o možnosti jinak nakládat s textem

a texty, ale o kvalitativně nový prvek permanentní přestavby nikoli žánrového systému, ale samotné žánrové struktury. Genealogie stojí před jevy, které již nejsou jen mechanickým rozšiřováním jejího prostoru, jak jsem o tom také psal, ale před zásadní proměnou svého předmětu.

VI. Výběr literatury

Aristoteles: Poetika. Praha 1964.

Aristoteles: Rétorika. Praha 1948.

Avtuchovič, T. J.: Ritorika i ruskij roman XVII veka. Grodno 1995.

Bachelard, G.: Poétique de l'espace. Paris 1957.

Bachtin, M: Estetika slovesnogo tvorčestva. Moskva 1979.

Bartoňková, D.: Darés Fryžský a Diktys z Kréty a jejich místo v antické literatuře. SPFFBU E 25, 1980, s. 223-234.

Bartoňková, D.: Letteratura prosimetrica e narrativa antica, in: La letteratura di consumo nel mondo greco-latino, Università degli Studi di Cassino 1996, s. 251-264.

Bělič, O.: Španělský pikareskní román a realismus. Praha 1963.

Berg, Michail: Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Кафедра славистики Университета Хельсинки, Новое Литературное Обозрение, Москва 2000.

Brukner, J. – Filip, J.: Větší poetický slovník. Praha 1968.

- Culler, J.: Krátký úvod do literární teorie. Host, Brno 2002.
- Červeňák, A.: Člověk a text. Nitra 2001.
- Červeňák, A.: Člověk v textu. Nitra 2002.
- Debická, A.: O výstavbě a stylu textu. Praha 1999.
- Encyklopedie literárních žánrů. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. Praha – Litomyšl 2004.
- Fesenko, E. J.: Teorija literatury. Fond „Mir“, Akademičeskij Proekt, Moskva 2008.
- Findra, J. – Gombala, E. – Plintovič, I.: Slovník literárnovedných ternínov. Bratislava 1979.
- Fomenko, I. V.: Praktičeskaja poetika. Akademija, Moskva 2006.
- Forster, E. M.: Aspekty románu. Bratislava 1971
- Fowler, A.: Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford 1982.
- Freeborn, R.: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene
- Onegin to from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973.
- Gazda, J., Pospíšil, I.: Proměny jazyka a literatury v současných ruských textech. Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Masarykova univerzita, Brno 2007.

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.

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

Genologické a medziliterárne štúdie. Priesečníky umenia a vedy. Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 22, zostavila: Viera Žemberová, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009.

Gillespie, D.: The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction. Berg, Oxford

Washington 1996.

Golovin, K.: Russkij roman i russkoj obščestvo. S.-Peterburg 1897.

Grifcov, B. A.: Teorija romana. Moskva 1927.

Guljajev, N. A.: Teorija literatury. Moskva 1977.

Hägg, T.: The Novel in Antiquity. Oxford-Blackwell 1983.

Harpán. M.: Teória literatúry. Bratislava 1994.

Hegel, G. W. F.: Estetika I.–II. Praha 1966.

- Hennessy, B.: The Gothic Novel. Reading and London 1978.
- Hodrová, D.: Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru. Čs. Spisovatel, Praha 1989.
- Hodrová, D.: Román zasvěcení. Praha 1993.
- Horne, Ch. F.: The Technique of the Novel. New York and London 1908.
- Hrabák, J. – Štěpánek, V.: Úvod do teorie literatury. Praha 1987.
- Hrabák, J. . Poetika. Praha 1973, 1977.
- Hrabák, J.: Čtení o románu. Praha 1981.
- Hrabák, J.: Literární komparatistika. Praha 1976.
- Hrabák, J.: Poetika. Praha 1973, 1977.
- Hrabák, J.: Řeč písemnictví (Umění vnímat umění). Praha 1986.
- Hrabák, J.: Studie o českém verši. Praha 1959.
- Hrabák, J.: Umíte číst poezii a prózu? Praha 1971.
- Hrabák, J.: Umíte číst poezii? Brno 1963.
- Hrabák, J.: Úvod do teorie verše. Praha 1978, 1986.
- Humanistyka przełomu wieków. Pod redakcją Józefa Kozielckiego. Warszawa 1999.

Hvišč, J.: Problémy literárnej genológie. Bratislava 1979.

Hvišč, J.: Poetika literárnych žánrov. Bratislava 1985.

Ingarden, R.: Umělecké dílo literární. Praha 1989.

Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Editor Ivo Pospíšil. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda – Jan Holzer. Masarykova univerzita, Brno 1999.

Intertextualita v modernom umení. Nitra 1999.

Istorija ruskogo romana v dvuch tomach. Moskva – Lenin-grad 1962.

Jak se dělá báseň. Praha 1970.

Jakobson, R.: Lingvistická poetika. Bratislava 1991.

Jakobson, R.: Poetická funkce. Ed.: Miroslav Červenka. H&H., Jinočany 1995.

Jens, W.: Pan Meister. Dialog o románu. Praha 1967.

Juvan, M.: Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod do sodobni študij. Narodna a univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2006.

Kautman, F.: K typologii literární kritiky a literární vědy. Praha 1996.

Keiter, H., Kellen, T.: Der Roman. Essen 1912.

Klotz, V.: Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965.

Komparatistika a genológia. Bratislava 1973.

Kožinová, V.: Zrození románu. Praha 1965.

Kožinová, V.: К социологии русской литературы XVIII – XIX веков (К проблеме литературных направлений). In: Литература и социология. Москва 1977, с. 137–177.

Krausová, N.: Epika a román. Bratislava 1964.

Krausová, N.: Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu. Bratislava 1967.

Krausová, N.: Rozprávač a románové kategórie. Bratislava 1972.

Krausová, N.: Poetika v časoch za a proti. Bratislava 1999.

Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964

Kuch, H.: Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischer Kommunikation und Gattungsgeschichte. Berlin 1989.

Kundera, M.: L'Art du roman. Paris 1986.

Kundera, M.: Umění románu: Cesta Vladislavy Vančury za velkou epikou. Praha 1960.

Lämmert, E.: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.

Lathrop, H. B.: The Art of the Novelist. London 1921.

Levý, J.: Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971.

Literatura a filozofie (Zdeněk Mathauser). Kolektivní monografie. Eds: Ivo Pospíšil, Jan Zouhar. Katedra filosofie, Ústav slavistiky FF MU, Brno 2008.

Lotman, J. M.: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava 1990.

Lotman, J.: Text a kultúra. Bratislava 1994.

Lubbock, P.: The Craft of Fiction. London 1921.

Ludvíkovský, J.: Řecký román dobrodružný. Praha 1925.

Lukács, G.: Die Theorie des Romans. Berlin 1920.

Lukács, G.: Metafyzika tragédie. Teorie románu. Praha 1967.

Lyotard, J. F.: O postmodernismu. Praha 1993.

Macura, V. a kol.: Slovník světových literárních děl I-II. Praha 1988, 1989.

Malina, J. a kolektiv: Antropologický slovník aneb Co by mohl o člověku vědět každý člověk (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění). 20 000 hesel a 1 CD. Ilustrace Vladimír Renčín. Vydalo Akademické nakladatelství CERM, Brno 2009.

Mathauser, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Blok, Brno 1989.

- Mathauser, Z.: Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě. Praha 2005.
- Meletinskij, J. M.: Poetika mýtu. Praha 1989.
- Měšťan, A.: Česká literatura mezi Němci a Slovany. Academia, Praha 2002.
- Miko, F. – Popovič, A.: Tvorba a recepcia. Bratislava 1978.
- Miko, F.: Estetika výrazu. Nitra 1969.
- Miko, F.: Hodnoty a literárny proces. Bratislava 1982.
- Mistrík, J.: Rétorika. Bratislava 1978.
- Mistrík, J.: Žánre vecnej literatúry. SPN, Bratislava 1975.
- Mistrík, J.: Štylistika. Bratislava 1985.
- Muir, E.: The Structure of the Novel. London 1928, 2. vyd. 1946.
- Mukařovský, J.: Studie z poetiky. Praha 1982.
- Müller, B.: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978.
- Nicolai C.: Versuch einer Theorie des Romans. Quedlinburg – Leipzig 1819.
- O svetovom románe. Zborník štúdií. Red. Mikuláš Bakoš. Bratislava 1967.

- Pavera, L., Pospíšil, I.: Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. I. Istenis, Brno 2003.
- Pavera, L. (ed.): Postmodernismus v české a slovenské próze. Red. Libor Pavera, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003, 268 s. Slavia 2004, roč. 73, s. 93–95.
- Pavera, L. a kol.: Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. II. Stabilita a labilita žánrů. Opava 2005.
- Pavera, P., Všetická, F.: Lexikon literárních pojmů. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002.
- Petit, Aimé: Naissance du roman. Les Techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle. Paris-Genève. Champion-Slatkine 1985
- Petrů, E.: Úvod do studia literární vědy. Olomouc 2000.
- Plesník, L.: Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2001.
- Pospíšil, I. – Zelenka, M.: René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno 1996.
- Pospíšil, I. (ed.): Areál – sociální vědy – filologie. Kabinet integrované žánrové typologie, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2002.
- Pospíšil, I.: Ruská románová kronika (Příspěvek k historii a teorii žánru). Brno 1983.

Pospíšil, I.: Slavistika na křižovatce. Regiony, Brno 2003.

Pospíšil, I.: Arealnyje issledovanija: meždu Centralnoj Jevropoj i Rossijej. In: Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Lucjanowi Suchankowi. Pod redakcją Lidii Liburskiej. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 49–57.

Pospíšil, I.: Aspekty i konteksty transformacji gatunkowych (refleksje i komentarze). In: Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk a rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Gregorzowi Gaździe. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 27–42.

Pospíšil, I.: Až se vyčasí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, edice Heureka, Brno 2002.

Pospíšil, I.: Barokní literatura z pohledu komparativně genologické slavistiky. K barokologickým studiím Milana Kopecného. Slavia 1998, roč. 67, seš. 3, s. 349–356.

Pospíšil, I.: Brnenskaja škola literaturnoj komparativistiki i genologii/žanrologii i arealnoje izučeniye slavistiky: jeje istoki v kontekstualnyh svjazjach. In: Izučavanje slovenskih jezika, književnosti i kultura kao inoslovenskih i stranich. Red. Bogoljub Stankovič. MAPRJAL, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2008, s. 278–293.

Pospíšil, I.: Estetika, antropologie a tzv. duchovnost: problém přístupu. In: Estetickoantropologická koncepcia literatúry

a Andrej Červeňák. Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2008, s. 29-40.

Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Masarykova univerzita, Brno 1995.

Pospíšil, I.: Genologické pojmy a žánrové hranice (problém tzv. románové kroniky) Slavia 1981, seš. 3-4, s. 381-389.

Pospíšil, I.: Genologie – výhledy a úskalí. Čs. rusistika 1981, č. 2, s. 66-69.

Pospíšil, I.: Genologie a já. In: Libor Pavera a kol.: Žánrové metamorfózy v střeoevropském kontextu. Metamorfozy gatunków w kontekście środkowoeuropejskim. Sv. V. Verbum, Praha 2011, s. 8-24. 978-80-904415-8-3.

Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.

Pospíšil, I.: Genologie a žánrovost. In: Významové a výrazové premeny v umění 20. storočia. FF Prešovské univerzity, Prešov 2005, s. 111-131.

Pospíšil, I.: Historicita a žánrovost. F. M. Dostojevskij a komparatisticko-genologický aspekt. In: Genologické a medzilitérarne štúdie. Priešecníky umenia a vedy. Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 22, zostavila: Viera Žemberová, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009, s. 56-72.

Pospíšil, I.: Ključevyje problemy sovremennoj genologii i koncepcija „žanrovogo ob' jema". In: Litteraria Humanitas – genologické studie I., Brno 1990, s. 47-58.

- Pospíšil, I.: Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru. Brno 1986.
- Pospíšil, I.: Literární dílo jako reflexe meziliterárnosti (Anatolij Kim – Jurij Rytgev – Čingiz Ajtmatov). In: Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998, s. 48–59.
- Pospíšil, I.: Literární věda a literatura. In: Teória umeleckého diela. Literárnovedné a spoločenskovedné súvislosti, vzťahy a dotyky. Ed.: Viera Žemberová. Prešov: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, 2007, s. 267–361.
- Pospíšil, I.: Literární věda na rozcestí. Hrst poznámek k minulosti, přítomnosti a budoucnosti. HOST 1998/2, s. 79–83.
- Pospíšil, I.: Místo genologie dnes: nové problémy. In: Genologické a meziliterárne štúdie 1. Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 29, zostavila: Viera Žemberová, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009, s. 5–17.
- Pospíšil, I.: Pátrání po nové identitě. Rusistické a vztahové reflexe. SvN Regiony, Středoevropské centrum slovanských studií, Brno 2008.
- Pospíšil, I.: Poetika a literární dějiny. Stil, 7, 2008, s. 277–287.
- Pospíšil, I.: Pragnienie ścisłości i historyzmu: nauka o literaturze w atmosferze postmodernizmu. Teksty drugie 2002, 4, s. 195–201.

- Pospíšil, I.: Problém genologických koncepcí. Slovenská literatúra 1988, č. 4, s. 298–313.
- Pospíšil, I.: Problémy a souvislosti současné genologie. Studia Moravica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 2, Universitas Palackého v Olomouci, Olomouc 2004, s. 29–46.
- Pospíšil, I.: Próza virtuální autenticity a existenciálního znejištění. SPFFBU, X 10, Slavica Litteraria 2007, s. 5–20.
- Pospíšil, I.: Revitalizace v ruské a české literatuře: dvě cesty. In: Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry, Nitra 2009. Eds: Marta Keruľová, Silvia Lauková, s. 9–21.
- Pospíšil, I.: Rozpětí žánru. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: Ruská románová kronika. Brno 1983.
- Pospíšil, I.: Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno 2005.
- Pospíšil, I.: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998.

- Pospíšil, I.: Slavistika na křižovatce. Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY, Edice Pulsy, Masarykova univerzita Brno 2003.
- Pospíšil, I.: Slovenský literárněvědný trojúhelník: komparatistika – genologie – translologie. In: Brněnská slovakistika a česko-slovenské vztahy. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 1998, s. 45–58.
- Pospíšil, I.: Some Episodes from the History of Czech Slavonic Literary Studies in the Context of Contemporary Thought. In: Z zagadnień literatury, kultury i języka. Studia ofiarowane Profesorowi Edwardowi Możejce. Pod redakcją Bożeny Tokarz. Śląsk, Katowice 2002, s. 151–161.
- Pospíšil, I.: Souvislosti dnešní české a slovenské prózy a jedna provokativní marginálie (Vino z hroznů Ladislava Štáidla). In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989. Red. Marta Součková, Filozofická fakulta, Prešov 2006, s. 237–250.
- Pospíšil, I.: Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století. Masarykova univerzita, Brno 1998.
- Pospíšil, I.: Srovnávací studie (Komparatistika, slavistika, rusistika a česko-slovenské souvislosti). UCM, Trnava 2008.
- Pospíšil, I.: Střední Evropa a Slované. Masarykova univerzita, Brno 2006.

Pospíšil, I.: Studie o literárních směrech a žánrech. Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2004.

Pospíšil, I.: Teoretická konstrukce a naplněnost kontextu (In margine „nové západní literárněvědné rusistiky“). Opera Slavica, 2006, č. 3, s. 31-36.

Pospíšil, I.: The Cycle as the Undercurrent in the Development of the 19th-Century Russian Novel. In: Reinhard Ibler (Hrsg.): Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.-20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000, s. 419-424.

Pospíšil, I.: The Periodization of Slovene and Czech Literatures and the Two Currents in Czech Interwar Literature (A Contribution to a Discussion). Primerjalna književnost, letnik 32, št. 1, Ljubljana, junij 2009, s. 123-137.

Pospíšil, I.: The Problem of Value and Equality in Comparative Literary Studies: the Past and the Present (Some Comments on the Conception of „Area Value“). In: The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies. Ed. by Halina Janaszek-Ivaničková. : Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, s. 39-49.

Pospíšil, I.: V. G. Bělinskij a genologické aspekty literární kritiky. Slavica Slovaca 1988, s. 132-137.

- Pospíšil, I.: Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty). UCM, Trnava 2010.
- Pospíšil, I.: Žánrová pátrání po „nové autenticitě“: souvislosti a dvě slovenské cesty. In: Genologické a medziliterárne štúdie. Genologické konfrontácie. Red. Viera Žemberová. Acta Universitatis Prešovensis, Prešov 2012, s. 5-24.
- Pospíšil, I.: Žánrové metamorfózy v stredoevropském kontextu, sv. I. (spoluautor Libor Pavera). Istenis, Brno 2003 (Na úvod, spolu s Liborem Paverou, studie Literární žánry a genologie: jistoty a hledání, s. 8-36, Kronika, s. 47-52, Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky a žánrových systémů, s. 70-79).
- Prasch, J. L.: Reflexions sur les romans. Paris 1684.
- Robbe-Grillet, A.: Za nový román. Praha 1970.
- Robert, M.: Roman des origines et origines du roman. Paris. Grasset. 1982
- Rohde, E.: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1914.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich. Pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej Makowskiej. UNIVERSITAS, Kraków 2006.
- Smirnov, I.: Олитературенное время. (Гипо)теория литературнацх жанров. Изд. Русской христианской и гуманитарной академии. Санкт-Петербург 2008.

Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans.
Leipzig 1883.

Staiger, E.: Základní pojmy poetiky. Praha 1969.

Steblin-Kamenskij, M. I.: Mýtus a jeho svět. Praha 1984.

Striedter, J.: Der Schelmenroman in Russland: ein Beitrag zur
Geschichte des russischen Romans vor Gogol'. Berlin und
Wiesbaden 1961.

Šafárik, Pavel Jozef: Geschichte der slawischen Sprache und
Literatur nach allen Mundarten. Fotomechanischer Neu-
druck mit einem Vorwort von Prof. Dr. Jan Petr, CSc., Prag.
Nach einem Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek
Dresden, das uns freundlicherweise für den Neudruck zur
Verfügung gestellt wurde. Das Vorwort wurde aus dem
Tschechischen übersetzt von Paul Völkel. VEB Domowina-
Verlag, Bautzen 1983.

Šklovskij, V.: Teorie prózy. Praha 1936, 1948.

Štěpán, L.: Hledání tvaru. Vývoj forem polských literárních
žánrů (poezie a próza). Brno 2003.

Štěpán, L.: Polská epigramatika – žánr fraška a epigram ve
spektru malých literárních forem. Brno 1998.

Štochl, M.: Teorie literární komunikace. Praha 2005.

Štraus, František: Průručný slovník literárnovedných termínov.
Bratislava, sine.

Tamarčenko, N. D., Tjupa, V. I., Brojtman, S. N.: Teorija literatury I. Teorija chudožestvennogo

Teória umeleckého diela 2. Ved. red. Viera Žemberová. Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis. Literárnovedný zborník 22. Prešov 2007.

Teória umeleckého diela. Literárnovedné a spoločenskovedné súvislosti, vzťahy a dotyky. Ed.: Viera Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Prešov 2007.

Teorie verše I, II. Brno 1966, 1968.

The Greek Novel in Context, ed. J. R. Morgan, R. Stoneman, London 1994.

Theile, W.: Immanente Poetik des Romans. Darmstadt 1980.

Theories of Literary Genres. University Park and London 1978.

Tomaševskij, B.: Teorie literatury. Praha 1970.

Tyňanov, J.: Literární fakt. Praha 1987.

Typologie du roman. Wrocław 1984.

Über den sittlichen Einfluss der Romane. Constanz 1826.

Umění teorie a Zdeněk Mathauser. Slavia, Slovanský ústav, Euroslavica, Praha 2000

Uzzell, T. H.: The Technique of the Novel. New York 1964.

- V. Kožinov: Zrození románu. Praha 1965.
- Valček, P.: Slovník literárnej teórie. Literárne informačné centrum, Bratislava 2006.
- Vašák, P.: Autor, text a společnost. Praha 1986.
- Versuch über den Roman. Leipzig 1774.
- Veselovskij, A. N.: Historická poetika. Bratislava 1992.
- Veselovskij, A. N.: Iz istorii romana i povesti I.–II. Sankt-Peterburg 1886–1888.
- Virk, T.: Primerjalna književnost na prelomu tisočletja. Kritični pregled. Ljubljana 2007.
- Vlašín, Š. a kol.: Slovník literární teorie. Praha 1977.
- Vlašín, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Praha 1983.
- Vodička, F.: Svět literatury (2. vyd.) Praha 1992.
- Vogüé, M. de: Le Roman russe. Plon, Paris 1886.
- Všetička, F.: Kroky Kalliopé. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století. Votobia, Olomouc 2003.
- Všetička, F.: Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let. Votobia, Olomouc 2001.
- Wellek, R.: The Theory of Literary History. Praha: Travaux de Cercle Linguistique du Prague 6, Praha 1936.

- Wollman, F.: Duch a celistvost slovanské slovesnosti. Praha 1948.
- Wollman, F.: Slovesnost Slovanů. Praha 1928, 2 vyd. Brno 2012.
- Wollman, S.: Česká škola literární komparistiky. Praha 1989.
- Wollman, S.: Porovnávací metoda v literární vědě. Bratislava 1988.
- Wollman, S.: Postmodernismus ve slovansko-středoevropském zorném poli: fakta a fikce. In: Wollman, S.: Van Tieghem a ti druzí: hledání generální literatury směrem k jihovýchodu. In: Česká slavistika 2008. : Academicus, Brno – Praha 2008, s. 323–335.
- Writing Literary History. Selected Perspectives from Central Europe (2006). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: Peter Lang Verlag.
- Z prienikov filozofie, etiky a literatúry. Vzťahové a interpretačné súvislosti. Eds: Viera Bilasová a Viera Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Prešov 2005.
- Zelenka, M.: Literární věda a slavistika. Academia, Praha 2002.
- Žemberová, V.: Kontinuita a kontext textu. Literárnohistorické a interpretačné prieniky do slovenskej literatúry dvoch storočí. Náuka, Prešov 2004.
- Žilka, Tibor: Poetický slovník. Bratislava 1984, 1987.

Žilka, Tibor: Vademecum poetiky. Nitra 2006.

Žirmunskij, V.: Poetika a poezie. Praha 1980.

Literární genologie

Ivo Pospíšil

Vydala Masarykova univerzita v roce 2014

1. vydání, 2014

Sazba elektronické verze [Milan Vilímek Jihlavský](#)

ISBN 978-80-210-6895-7