

pouze stvoření, ale i výtvor. Určující rozdíl mezi obojím je však dán tím, že pouze život stvořeného, nikoli život vytvořeného, se podílí, nezadržitelně se podílí na intenci spásy (*Intention der Erlösung*).⁷¹

The Work of Art as translation of The Book of Nature (A Few Remarks on "Walter Benjamin's Philosophy of Language")

The paper aims to summarize the most significant issues of philosophy of language developed by Walter Benjamin during the period between 1916 and 1925. In a way, it is a reflection on a recently published book by Martin Ritter on this topic. The main focus is on some key concepts of Benjamin's theory of knowledge such as truth, immediacy and name. These concepts are presented in the contexts of philosophy and art criticism, and also in relation to the theological ground of Benjamin's thought. Our interpretation is an attempt to picture the presented understanding of language as an exemplification of the unique perspective on reality found in every being, which is especially apparent in works of art.

K historicitě a abstrakci žánru

Pavel Šidák

Genologie má v literární vědě zvláštní roli; na jednu stranu se těší postavení zásadní disciplíny, často se dokonce setkává s tezí, že pojem žánru je klíčový pro genezi i recepci díla i jako koncept pro tematizaci literární struktury v synchroním i diachroním aspektu. Na druhou stranu ji charakterizují nejednoznačná fundamentální východiska (definice žánru jako takového a stanovení systému žánrové klasifikace: spor genologického realismu a nominalismu atd.) a neustálená terminologie (např. splyívání či komplikované lišení „druhu“ a „žánru“). Mezi sporné genologické otázky patří i historicita, resp. invariabilitnost žánru.

Ve stávající genologické diskusi existují dvě protichůdná pojetí; žánr je podle nich buď historický, nebo ahistorický jev. Historické pojetí – žánr jako do literárních dějin vevázaný a jim podléhající „imanentně literární“ jev – zastává například většína soudobých definic.² Historická zakotvenost žánru v nich někdy prostá většina soudobých definic.² Historická zakotvenost žánru v nich někdy dominuje; tak např. u J. Hvišče: „Žánr chápeme jako *historický* útvar funkčně determinovaných výrazových vlastností, kterým se v literárním vývoji literárně realizuje a společensky naplňuje styl (sloh) doby.“³ Podobně vyznívá i obecně přijímaná, slovníková definice: žánr je „otevřený systém formálních a funkčních znaků, na nichž jednotlivá díla různou měrou participují“⁴ Kde „otevřených znaků“ značí proměnlivost žánru v historii.

Je-li definice žánru postavena na konfiguraci (absenci/přítomnosti) formálně-funkčních rysů,⁵ je pojem žánru založen na míře abstrakce; tak se otvírá otázka hranice pojmu žánr (ve vztahu k „druhu“, „subžánru“, ale i k jiným uměleckým druhům – stroj. např. otázku příslušnosti dramatu k literatuře). S tím souvisí otázka povahy oněch formálních a funkčních znaků. Lze je hledat v textu samém (v textuře)? T. Todorov tvrdí, že nikoli; upřednostňuje hlubší literární „struktury“ na úkor povrchových „literárních fenoménů“.⁶ Vymezování žánrů z konkrétního textu čelí nebezpečí arbitrární povrchnosti (např. definice povídky

¹ Meyer 1999, s. 75.

² Např. Todorov vyhrazuje ahistorický pojem žánru braku (tedy umění, kde nové dílo nemění žánrovou strukturu) (Todorov 2000, s. 100).

³ Hvišče 1985, s. 12 (kurzíva PŠ).

⁴ Wenzel 2006, s. 117.

⁵ V genologickém realismu, premisy genologického nominalismu jsou zcela historické.

⁶ Todorov 2010, s. 18.

počtem slov, oblibená v učebnicích tvůrčího psaní; nebo „cyklická forma“, již navrhuje Hvišč,⁷ jako základ žánrové definice). Stejně problematická je definice tematická („erotická literatura“,⁸ již uvádí *Encyklopedie literárních žánrů*, je očividně heterogenní množina textů, nikoli genologická jednotka). Hviščova definice zmiňující „styl doby“ připouští i existenci žánru typu „renesancní, barokní novela“⁹ apod.; to je sice skutečně jednotka literárního vývoje, ale není to žánr v pravém smyslu slova, resp. takový pojem netřká nic o tom, co je „novela“, nepopisuje jeho identitu; ve stávající obecně přijímané terminologii je to spíše subžánr.

Historicky vymezený žánr je kategorie čistě literární, a právě ten umožňuje literárněvědnou, resp. literárnědějinnou rozpravu. Historicky chápaný žánr je v literárních dějinách ukotvený; jeho žánrová struktura je otevřená, předpokládá, že se kdykoli může objevit žánr nový. Takový předpoklad potenciálně vede k problematickým případům. Zmíňme dva metonymické: pásmo a německý hrdinský epos. „Pásmo“ bylo jako žánr popsáno pod přímým vlivem stejnojmenné Apollinairovy básně a bylo výrazně dokumentováno v meziválečné české, zvl. avantgardní, poesii (Wolker, Biehl, Kadlec, Nezval aj.) jakožto výrazová a kompoziční struktura symptomatická pro dobové ideje. Pásmo jako žánr nicméně zná jen česká literárněvědná tradice, ostatní (včetně francouzské) vnímají i Apollinarovu báseň prostě jako „báseň“. Nabízí se tak znepokojivá otázka: pojmenovala česká literární věda něco esenciálního, skutečného, co jiné filologie nevidí (a nabídlá tak funkční nástroj k porozumění literatuře), nebo je pojem pásmo *jakožto žánru* matoucí jev, který do literární historie prostě pouze projektujeme? Todorov nabízí pojmovou dvojici „teoretický“ a „historický“ žánr: historický je ten, jež v historii skutečně pozorujeme, teoretický ten, jež jen předpokládáme (podobně, uvádí Todorov, jako můžeme pracovat s dosud neobjevenými prvky v Mendělejevově tabulce prvků). Zdá se, že prvky této dvojice jsou přísně disjunktivní – určitý žánr je buď teoretický, nebo historický. Jak je tomu ale u pásmo?

Obdobně ošidnosti žánrové klasifikace si H. Meyer všimá v případě tzv. německého hrdinského eposu.¹⁰ V 19. století jej definovala německá germanistika: ve skutečnosti však nepopsala reálně existující žánr (měl se v literatuře vyskytovat ve 12. a 13. století), ale spíše manifestovala touhu dobové německé společnosti po vlastních silných kořenech: Meyer zde upozorňuje na nebezpečí falzifikace či ideologické manipulace minulosti za pomoci genologických nástrojů.

⁷ Hvišč 1985, s. 13.

⁸ Moena 2004.

⁹ Hvišč 1985, s. 13.

¹⁰ Meyer 1999, s. 77–8.

Nabízí se ovšem ještě jiná otázka: zda můžeme funkcími a formální rysy uchopit historicky proměnlivý celek žánru jako jev s vlastní identitou – např. idylu s jejími tolik různorodými rysy (od eklogy a bukolické písně přes pastoreálu k selance).

Nechceme zpochybňovat možnosti vymezení určitých typů textů na základě formálních a funkčních znaků; připomínáme jen, jak snadno se tímto způsobem sklouzává ke spíše apriornímu či instrumentálnímu vymezení určité třídy. Má-li však mít pojem žánru smysl, musí být pevně fundován. Hledání této hlubší fundace nás logicky vede k ahistorickému přístupu.

Ahistorický přístup k žánrům nabízí úplně jiný pohled. Nevychází primárně od literárního textu samého, ani od literární struktury, ale od toho, co ji předchází, co je mimo ni, ale přitom ji podmiňuje. Je to přístup, který pod žánry (druhy) pojmenovává hlubší, předchůdné jevy, často metafyzického charakteru, a žánr chápe jako jejich literární projevy. Takové uvažování je staré; zvláště se projevilo v uvažování o literárním druhu. J. W. Goethe chápe druhy („Naturformen“) jako jevy odvěké a přirozené; je přesvědčen, že světu vládne princip analogie: „Každá existující jednotlivost je obdobou všeho existujícího.“¹¹ Právě v tomto analogickém rámci byly jako korelát mimoliterárních jevů promyšleny i literární druhy, sepeřti pojmu druh s určitou zjevnou a apriori danou skutečností rámi druhy, sepeřti pojmu druh s určitou zjevnou a apriori danou skutečností rámi podtrhávat jeho přirozenost a danost. Tak Jean Paul dává epiku do souvislosti s minulostí, lyriku se současností a drama s budoucností. V dalším vývoji se jako zvlášť produktivní ukazuje paralelismus jazykový: v teorii E. S. Dallase se poezie štěpí na hru, vyprávění a píseň, kde hra (drama) Dallas ztotožňuje s druhou osobu prezentu, epiku (vyprávění) s třetí osobou přeterita a lyriku (píseň) s první osobou singulární futura. Podstatný je Jakobsonův přínos: ruský vědec vychází z pečlivého studia jazykového systému: jeho členem bylo předvést korespondenci mezi pevnou gramatickou strukturou jazyka a literárními druhy. Jakobson píše: „Pro lyriku východiskem a vedoucím tématem je vždy první osoba přítomného času a pro epos třetí času minulého.“¹² Epika je spojena se třetí osobou přeterita, protože „já“ epického vyprávěče je ve skutečnosti nahliženo zvenčí jako třetí osoba, a s dramatem spíná Jakobson druhou osobu futura.

Konečně jakýsi vrehol tohoto uvažování – snahy zakotvit „druh“ v širším rámci než čistě literárním (uměleckém) – představuje teorie Emilia Stägera. Stäger liší „lyriku“ od „lyrična“ (a analogicky „epiku“ od „epična“ a „dramatu“ od „dramatična“), aby pojmenoval „základní pojmy poetiky“, jež vnímá jako „neochvějně ideály“, jako nadčasové, preexistující ideje v „bytí

¹¹ Cit. dle Witkowski 2006, s. 158.

¹² Jakobson 1995, s. 716.

člověka". V tomto smyslu spojuje Staiger Iyrično s minulostí, zvnitřněním a slabikou, epično se současností, vyčtem a sloven a dramatično s budoucností, protivami a větou: tyto analogie mají dokazovat nárok na systematickosti jeho kategori. Terminologický posun od „Iyriky“ (epiky, dramatu) k „Iyričnu“ (epičnu, dramatičnu) je symptomatický: namísto literární Iyriky, čistě poetologické kategorie, se zde zdůrazňuje „Iyrično“ jakožto čistý ideál; ten se sice projevuje v žánrech Iyriky a v básnických dílech obecně, ale můžeme její zalkoušet – a dokonce její zakoušíme mnohem více – „při pohledu na nějakou krajinu“ (analogicky zakoušíme epično „při spatření proudu uprchlíků“, dramatično „mi mohla vštípnit nějaká hádka“),¹³ tedy v dotyku s jevem mimoliterárním, ve zkušenosti přirozeného světa.

Přesto se v druhé polovině 20. století objevily snahy nejen o revizi literárnědruhového konceptu směřem k redukcí tří členů na pouhé dva (K. Hamburgerová), nebo naopak k rozšíření jejich počtu, ale hlavně o radikální přehodnocení pojmu literární druh, který by sice byl i nadále ponechán v diskusi, ale byl by zbaven své apriorní povahy. Tak např. polská badatelka S. Skwarzyńska, jež se pohybuje v rámci funkčnėkomunikacním, vychází z kritéria „cile jakožto organizujícího faktoru“ a navrhuje šest druhů (tvorba dramatická; epiická; Iyriická; výstavbovo-stylizacní, praktická a pomocná, v jejím pojetí de facto intersemiotický překlad); v další precizaci pak dospívá k modelu čtyřčlennému. Její pojetí vysoce hodnotí Jozef Hvišč, když říká (a to je pro nás zajímavé), že Skwarzyńska „naznačuje způsob, jak překonat ahistorický přístup k druhům jako „předem daným“ a „přirozeným“, jak jich zbavit statické ztuhlosti a ohraničenosti, aby se mohly stát živými články historické poetiky“.¹⁴

Nicméně většína dalších pokusů o reformulaci literárnědruhové triády nebyla tak radikální. Je symptomatické, že když na konci osmdesátých let 20. století přináší J. Hvišč vlastní koncepci literárních druhů, nesnaží se již tuto triádu popřít, ale naopak z ní vychází. Jeho pojetí je opět šestičlenné (jako u Skwarzyńskiej): vedle klasické triády (Iyrika, epika a drama), kterou přejímá bez dalších modifikací, přidává druh literatury faktu (kam řadí nejen naučnou či populárně naučnou literaturu, ale i sci-fi), druh paraliteratury (populární literatury) a věcné literatury (odborné a publicistické žánry). Hviščův přístup je založen historicky. Chce reflektovat vývoj literatury, resp. proměny čtenářského vkusu a sociálních tlaků tím, že skupiny děl dříve jednak opomíjené, jednak v literární struktuře, jak se domnívá, nezastoupené, vyzdvihuje na místo, které jim dle jeho soudu právem náleží. Sci-fi, paraliteratura a další

se zatím označují genologicky neutrálním názvem „literární oblasti“, ale jsou to jen literární oblasti? Jejich společenská působnost, výrazový kánon, osobitá poetika dost výrazně svědčí o tom, že jde o projevy širší literárně-umělecké plamosti, které není možno věsnat do rámce například věcné literatury. Evidentně se v podobě sledních deseteritích měnil charakter paraliterárních žánrů, které se v současnosti už nemohou odbyt dehonostujícím názvem „trivální literatura“. Vyvořily si vlastní poetiku, jazyk, styl i místo v kulturně-spočenskė organizaci [...] Tím se i paraliterární tvorba jako celek přiblížila představě samostatného druhu.¹⁵

Otázka je, jestli Hviščův přístup skutečně reformuluje klasickou triádu, a překonává-li tak ahistorický přístup, jak si předezval. „Literatura faktu“ a „věcná literatura“ nejsou nové oblasti; v klasické triádě nebyly zahrnuty, protože ta se soustředila jen na uměleckou literaturu. Konečně ani paraliteratura není nový druh; novost není v její existenci, ale v důrazu, který na něj současnost klade – proměny čtenářského vkusu však nelze ztotožňovat s proměnami druhů (žánrů). Důvody, proč paraliteraturu vyčlenit jako druh, nejsou, domníváme se, průkazné; paraliteratura není oblast specifická genologicky, ale spíše axiologicky; téměř všechny její jednotlivé žánry navíc mohou mít vždy jak „upadlou“, tak i vysoce umělecky hodnotnou podobu (Poëuv horor, Čapková detektivka; ve filmu např. westernový Jamnuschův *Dead Man*). Zdá se, že Hviščův pokus smysluplnost – a paradoxně i ahistoricitu – triády spíše přiznal, než aby ji jakožto ahistorický, „ztluhý“ koncept marginalizoval.

Učinili jsme zdůouhavou odbočku k literárnímu druhu proto, abychom připomněli, jak byla chápána jeho ahistoricitu – a jaké byly pokusy ji „rozhybat“, převést do historického kontextu. U literárního žánru je obecně výrazná tendence vnímat jej jako méně ahistorický: už Goethe osite odlišoval od odvěkých a přirozených druhů žánry, jež chápe jako nahodilė a historicky dané (žánry roveň podává jejich uzavřený seznam: „alegorie, balada, kantáta, drama, elegie, epigram, epišiola, epopeja, vyprávění [Erzählung], baika [Fabel], heroída, idyla, naučná báseň, óda, parodie, román, romance, satira“¹⁶). Nicméně i v případě žánru se objevují pokusy stanovit jej podobně jako druh – jako jev analogický něčemu, co literatuře předchází, jako jev hlubinně založený, a tedy jako cosi invariantního (ahistorického). Některé přístupy se odvolávají přímo na Goetha – Julius Petersen („Zur Lehre von der Dichtungsgattungen“, 1925) přejal Goethovu myšlenku o možnosti vzniku všech žánrů kombinací literárnědruhové triády („Ize kombinovat Iyriku, epiku a drama, a získat nekonečný počet literárních žánrů“¹⁷); Goethovy věcné „Naturformen“ se tak zjevily jako klíč k de-

¹³ Staiger 2008, s. 32; kritiku Staigerova pojetí viz Pokorný 2008.

¹⁴ Hvišč 1988, s. 318.

¹⁵ Tamtéž, s. 321.

¹⁶ Cit. dle Guillén 2008, s. 132.

¹⁷ Cit. dle Genette 1992, s. 51.

finici jakéhokoli žánru. Petersenova myšlenka (vyjádřená grafem, kruhem, v jehož středu je Goethovo „Ur-Dichtung“, z něhož se papskovitě rozblhají do tří stran epika, lyrika a drama, mezi nimiž se pak objevují další žánry) má popisovat evoluci žánrů; zároveň však ukazuje jejich vázanost na věčné druhy, na vztah k těmto invariantním prvkům, které, jak diagram ukazuje, procházejí vývojem nezměněny.

Obdobně uvazuje André Jolles. Jeho „jednoduché formy“ (*Einfache Formen*, 1930) jsou „prapůvodní formy, z nichž se literatura rozrostla do celé své šíře“.¹⁸ Označují devět základních narativních forem (legenda, pověst, mýtus, hádanka, sentence, kasus, memorabilie, pohádka, vtip), jež postihují *jeden určitý základní životní postoj*, a lze je tedy považovat za elementární formy, jejichž kombinováním lze dospět ke komplexním, složitějším literárním formám. Od Goetha po Jakobsona jsme pozorovali snahu nacházet k „věcným“ formám multimediální paralely. Avšak Jollesovy jednoduché formy, kořeny literatury takové, jak ji známe, stojí *na pomezí* literárního faktu a mimoliterárního světa: jsou to *narativní* formy a zároveň určité *antropologické* konstanty.

Myšlenka vevázanosti žánru do „věcných“ struktur je tu již zřetelně formulována; na otázku po charakteru těchto struktur se nabízejí dvě odpovědi: lze je hledat v literatuře samotné, nebo mimo ni. První – předznačenou literatuře existuje několik sémantických univerzálií, témat, která se nacházejí tvářejí zdánlivě velké množství literárních témat.¹⁹ Představa takových sémantických univerzálií, včetně se navracajících témat, koreluje s „archetypy“ N. Frye. Fryeův archetyp „představa předávaná z generace na generaci [...] sdílitelný symbol, který spojuje jednu básně s druhou, který [...] pomáhá in-terpretovat naši literární zkušenost“, může usouvztažňovat a ujednocovat „daný řád literatury“²⁰ a v posledku umožňuje genezi i recepci textů, a je tak těsně blízký obecně chápánému žánru. Mezi Todorovem a Fryem však vzniká polemika – Frye své archetypy (a opory svého genologického systému vůbec) nehledá v rámci literatury, ale užívá filosofické, psychologické či sociologické kategorie, zatímco Todorov trvá na tom, že genologický princip musí vycházet z literatury samé, z abstraktních struktur skrytých za pozorovatelnými prvky díla (byť sám, když definuje žánr fantastické literatury, sahá do pragmatiky, tedy mimo oblast textu).

Vně rámce literatury zasazují fundament žánru i další dva myslitelé: Ortega y Gasset (žánr jako „klíčový pohled na aspekt lidského světa“, „radikální, navzájem neredukovatelná témata, skutečné estetické kategorie“²¹) a M. Bachtin (jehož žánr však není ahistorický, byť je poměrně trvalý). Ortegaův žánr je spíše idea, téma, jež má být vysloveno,²² a zároveň to, čím je vysloveno; Ortegaův žánr má de facto performativní charakter; a snad bychom velmi zhruba mohli říci, že tato představa – žánr jako idea a neabiturní „forma“ – spojuje Ortegaův žánr, Staigerův druh a Jollesovu jednoduchou formu. Nejsou to žánry v tom smyslu, jak se tento pojem běžně užívá v literární vědě; je to spíše cosi konkrétnímu žánru předchůdného (Staigerovo „lyrično“, nikoli konkrétní, textově vyjádřená lyrika).

Bachtinovo řešení je ještě jiné. V žánrech se podle něj během staletí „hromadí formy vidění a chápání určitých stránek světa“, „lidské vědomí disponuje [...] žánry na vidění a chápání skutečnosti“, v žánru korelují „jisté stránky světa“ a „formy jejich vidění a chápání“, a žánr se tak jeví jako způsob myšlení, Bachtinovým slovy „pole a oblast hodnotícího chápání a znárodnování světa“.²⁴ Odklon od vnitřně literárního pojetí žánru (Todorov) k žánru jakožto noetickému rasru je zde zdánlivě nejvyšší. Ve druhé polovině 20. století se však objevila ještě hlubší možnost zakotvení žánrového konceptu: psychoanalýza Julie Kristevy.

V pojmu „text“ odlišuje Kristeva dva aspekty, genotext a fenotext; fenotext je verbální struktura textu, genotext pak dynamické pnutí mezi nevědomými pudovými procesy na jedné a sociálními a strukturálními zákony na druhé straně. Genotext je text ve stavu zrodu (nikoli ve smyslu genetikém, ale ve smyslu psychoanalytickém); jeho povaha není jazyková, je to „proces, který má tendenci artikulovat v efemérních [...] strukturách [mimo jiné, PŠ] matrice vypovídání, dávající vzniknout žánrům“. Žánr je zde pojat jako koncept vznikající před „zrodem“ jazyka i subjektu (genotext je prostor, v němž se mj. subjekt teprve rodí) jakožto otisk „všech sémiotických procesů“²⁵ – mj. pudů a ekologického a sociálního systému obklopujících organismus.

Jak jsme již naznačili, takto pojatý „žánr“ není totožný s běžně užívaným významem tohoto slova. Historicky chápánému žánru (svazku formálních a funkčních rysů manifestujících rysy dobového stylu) je tento „žánr“ logicky

²¹ Ortega y Gasset 2007, s. 65.

²² Žánr „je nejen tím, co má být vysloveno, ale i jediným možným způsobem, jak to vyslovit plně“.

²³ Ortega y Gasset 2007, s. 65.

²⁴ Cit. dle Zjác 1988, s. 323.

²⁵ Cit. dle Mitoseková 2010, s. 326.

²⁶ Kristeva 2004, s. 79.

¹⁸ Wenzel 2006, s. 773.

¹⁹ Todorov 2010, s. 21.

²⁰ Frye 2003, s. 119 a 171.

předchudným prostorem. Jeví se jako abstraktní systém, jehož je historicky chápaný žánr manifestací: teprve on operuje na úrovni, kde můžeme mluvit o „ekloze“, „bukolické básni“ či „selance“ (nikoli ovšem o konceptu „idylly“). Na této úrovni nelze popřít historickou vázanost žánru, nelze říci, že žánr (at už mění, neuvyvíjí, a popřít tak dění literární struktury. Ono invariantní, ahistorické, tedy „žánr“ výše popsaný, zde funguje jako jádro, které zaručuje identitu žánru historickému a které si nakonec podřizuje i ony formální a funkční rysy.

Mezi historickým a ahistorickým vymezením žánru tedy není třeba spatřovat rozpor, nejde o dvě navzájem se vylučující definice, ale o jiné úrovně abstrakce, o různé aspekty žánrového konceptu. Obě pojetí je možno propojit. Ivo Pospíšil v analogické souvislosti mluví o dvou „složkách“ konceptu žánru, dominantní (konstantní) a doprovodné, kde doprovodnou složku chápe jako „ono v dynamickém napětí. Pospíšilovu „doprovodnou“ složku můžeme v naší souvislosti chápat nikoli jako specifický autororský, nýbrž historické, dobové (a „autorskou“ specifíčnost posunout na ještě nižší stupeň abstrakce, ke konkrétnímu dílu), a dospět tak k historicky chápanému žánru, kde existuje ono dynamické napětí jako napětí mezi historickým (konstantním) a konkrétním polem žánrového pojmu.

Takové pojetí žánru – jako dynamická koexistence ahistorického „jádra“ a historicky podmíněných rysů – je asi zřejmé (jeho náznaky nalezneme např. u Todorova i u Baachtina). Stále však zbyývá výše položená otázka „interního“ a „externího“ přístupu: je ono „jádro“ faktem vnitřně literárním (Todorov), nebo mimo-literárním (Frye), resp. před-literárním (Kristeva)? Tuto otázku lze přeformulovat: který z těchto faktů označíme jako „žánr“ – a do jaké roviny tak posuneme jeho vnímání?

Současná genologie chápe samu sebe jako trojrovinový systém (druh – žánr – subžánr). Bylo by zplošťující chápat tyto roviny jako pouhou hierarchii s klesající mírou abstrakce; mohli bychom je chápat jako tříadu, jež sestupuje od abstraktního ke konkrétnějšímu (nikoli konkrétnímu), a zároveň od ahistorického (invariantního) k historicky zakotvenému (variantnímu). Rozumět bychom jim pak mohli v tomto smyslu: pojem „druh“ vyhradit pro vnitřně literární strukturu, která leží pod pojmem žánru, tedy to, co Todorov v odvolání na Baachtina nazývá „typ“²⁷ a co sám nazývá „semantickou univerzálií“ (u níž bychom před-

²⁶ Pospíšil 1998, s. 23.

²⁷ Todorov uvádí jako příklad „typu“ Baachtinovo polyfonické (nebo dialogické) vyprávění: „jento abstraktní typ byl v průběhu dějin opakovaně realizován v konkrétních žánrech, např. v sokratovských dialozích, menippské satíře, v karnevalové literatuře středověku.“ Todorov 2000, s. 81.

pokládali znakovou povahu, tedy nejen stránku významovou). „Druh“ by tak byl ahistorický koncept, založený na bázi funkčněkomunikativní, a tedy potenciálně aplikovatelný i mimo uměleckou literaturu; jeho „ahistoričta“ je samozřejmě ahistorická jen do té míry, nakolik je ahistorická tato báze. Takto chápaný „druh“ není totožný s druhem ve smyslu lyriky, epiky a dramatu, ale také jej zcela nevyplňuje.²⁸ Důležitý rozdíl od tradičního druhu je absence závazného počtu, těchto „druhů“ je nutné více (s některými „žánry“, zvl. s těmi v historii málo proměnlivými, by „druh“ mohl být téměř totožný; tak např. Jollesovy jednoduché formy). „Druh“ zaručuje identitu žánru: jednak spíná stejné typy vyprávění během historie, jednak právě jim vzniká specifická „atemporalita“ uměleckého díla: díla vzniklá v sebevzdálenější minulosti k nám mohou promlouvat jako cosi blízkého, projev nám známé komunikační situace. „Druh“ nalezí obecné poetice, nikoli historické a zdůrazňuje přibuznost různých žánrů mnohdy chápaných jako jedinečné, srov. žánry uvedené v pozn. 27 a uvedené pod jeden „druh“).

Teprve „žánrem“ se dostáváme do oblasti historické poetiky. Jako „žánr“ bychom mohli chápat historickou realizaci „druhu“, artikulaci „druhu“ formálními znaky dané doby. A. Fowler nabízí pro tuto rovinu pojem „modus“ („způsob ztvárnění obvyklé spojení s literárním smetem“²⁹); tento pojem je ovšem sobě ztvárnění obvyklé spojení s literárním smetem významný; tak např. C. Guill-problematický, různí teoretici mu přikládají různé významy; tak např. C. Guill-jen jej chápe spíše jako hledisko, např. satira či alegorie; jako takový se „modus“ jeví spíše rozlišujícím, modifikujícím rysem „žánru“ – „žánr“ je dominantní jeví textově analytické intertextuality ve smyslu R. Lachmannové: je to ona in-tertextualita, jež organizuje povrchovou rovinu textů a vládně např. topoi. Zů-stance-mlí u výše uvedeného příkladu idylly, tato intertextualita distribuuje postavu rozmarného satyra antické ekloze a rozkošné údolíčko novodobé selance, obě však spíná v „druhu“ idylly.

Konečně „subžánr“ (žánrová varianta) odlišuje typy žánru v téže historické epoše. Pospíšilovo chápání „doprovodné“ složky žánru pak již ukazuje na konkrétní, jedinečný text, jenž je nutné výslednicí všech těchto tří abstraktních úrovní.

K této třídě však zbyývá přidat ještě jednu úroveň, čtvrtou, existující mimo rámec čisté genologické: ono předchudné, před-umělecké (před-literární), a, jak jsme viděli u Kristevy, také před-jazykové. Zde se opět vracíme k pólu invariantnímu, ahistorickému, k tvzení, že žánr není nic nahodilého. Teprve zde se

²⁸ V soudobé diskuzi se někdy namísto lyriky a epiky prosazují formálně vymezené literární druhy poezie a prózy. Tento terminologický posun má odstranit rozdílná definiční východiska lyriky a epiky (jez výrazně kritizoval např. Genette; srov. Genette 1992, s. 52–3), ani on však není zcela jednoznačný (srov. žánr básně v próze).

²⁹ Cit. dle Pospíšil 1998, s. 118.

rodí báze pro „druh“ jako fakt jazykový a literární a pro možnost jeho systematizace, která je na úrovni „žánru“ jen velmi obtížná, ne-li nemožná (srov. Hviščovu snahu o systematizaci žánrů na základě „funkčně determinovaných výrazových vlastností“, která nakonec nutně přerůstá do oblasti pragmatiky, tedy mimo tyto vlastnosti samotné). Na této úrovni je možno lokalizovat Staigerovo vymezení („epično“, „lyrično“ jako ideál, který ještě není definován konkrétním jazykovým rysem), které má zřetelnou ambici pojmenovat základní antropologické struktury způsobu lidské existence. Staigerova myšlenka, že „základní pojmy poetiky“ – ideály – zakoušíme i mimo umění, v přirozeném světě, souzní s konceptem J. Kristevy, resp. se zkušeností, kterou se žánrem máme, totiž že začasté odpovídá určitému psychologickému typu (melancholie–elegie, resp. „elegično“) či psychologické univerzálii (anekdota). Jako specifický případ můžeme připomenout horor, který je na rovině, kterou zde nazýváme „druh“ či „žánr“, jen těžko definovatelný (ne ve všech hororech můžeme stopovat Todo-rovovu textové danou sémantickou univerzálii); jediné jeho skutečně platné vymezení je afektivní: přirozená lidská potřeba strachu, tedy fakt psychologický, projektovaný do mnoha konkrétních narativních podob (oživí mrtví a tematické smrti; „zlá“ místa; vzbouřená příroda apod., ale také texty, které s žánrními explicitivními „hororovými“ motivy nepracují).

Zbývá několik poznámek. Žánry tak, jak je zná současná poetika, jsou pojmy nesterjné úrovně: na předestřené škále jsou někdy totožné se „žánrem“, někdy s „druhem“, jindy se „subžánrem“ (je zjevná heterogenost pojmů román či mýtus, ekfráze, satira, romaneto, bajka, fejeton). Není náhodou, že většina zmiňovaných teoretiků při genologické diskusi mluví jen o těch z žánrů, které se blíží našemu „druhu“ (mýtus; epos; přírodní lyrika; specifická pozornost se věnuje románu). – Proponovat žánr jako koncept s obligatorním ahistorickým jádrem znamená popřít jak „smrt“ žánru, tak možnost vytvoření žánru nového: domněle „nové“ žánry můžeme chápat jako aktualizaci hlubší, invariantní genologické roviny („druh“), a tedy výraz její flexibility v rovině historický ukotvené. Možnost nekonečné variability literárního dění tak není popřena ani znejistěna; a genologické pojmy podložené invariantem lze chápat jako transpozici neliterárních „jazyků“ do literárního diskursu.

Literatura

- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford : Oxford University Press, 1982.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: Čtyři eseje*. Přel. S. Ficová. Brno : Host, 2003.
- Genette, Gérard. *The Architect: An Introduction*. Přel. J. E. Lewin. Berkeley – Los Angeles – Oxford : University of California Press, 1992.
- Oxford : University of California Press, 1992.
- Guillén, Claudio. *Mezi jednotou a růzností*. Přel. A. Housková, A. Berendová a M. Housková. Praha : Triáda, 2008.
- Hvišč, Jozef. „Systematika literárních druhov“. *Slovenská literatúra*, 1988, roč. 35, č. 4, s. 314–321.
- Hvišč, Jozef. *Poetika literárních žánrov*. Bratislava : Tatran, 1985.
- Jakobson, R. O. *Poetická funkce*. Přel. M. Červenka, M. Chlbcová a T. Pokorná. Jinočany : H & H, 1995.
- Kristeva, Julia. „Revoluce v básnické řeči“. In *táž. Jazyky lásky*. Přel. J. Fulka. Praha : One Woman Press, 2004.
- Meyer, Holt. „Literární žánr“. Přel. M. Petříček. In *Úvod do literární vědy*. Ed. M. Pechlivanov et al. Praha : Hermann a synové, 1999.
- Mitoseková, Zofia. *Teorie literatury: Historický přehled*. Přel. M. Havránková. Brno : Host, 2010.
- Močná, Dagmar. „Erotická literatura“. In *Encyklopedie literárních žánrů*. Ed. D. Močná – J. Peterka. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004, s. 168–174.
- Ortega y Gasset, José. *Mediace o Quijotovi*. Přel. M. Mašínová. Brno : Host, 2007.
- Pokorný, Martin. „Od citěného smyslu k činu interpretace“. *Souvislosti*, 2008, roč. XIX, č. 3, s. 227–232.
- Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno : Masarykova univerzita, 1998.
- Staiger, Emil. „Základní pojmy poetiky“. Přel. M. Černý a O. Veselý. In *táž. Poetika interpretace, sřl.* Praha : Triáda, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika*. Přel. J. Pelán. In *táž. Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 7–94.
- Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Přel. V. Friála. Praha : Karolinum, 2010.
- Wenzel, Peter. „Dějiny druhůžánrů“. In *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. A. Nünning. Brno : Host, 2006a, s. 117–118.
- Wittkowski, Wolfgang. „Výmarská klasika“. Přel. M. Kachlíková. In Bahr, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předříčnové*. Praha : Karolinum, 2006, s. 109–210.
- Zajac, Peter. „Poznámky na okraj žánrové diskuse“. *Slovenská literatúra*, 1988, roč. 35, č. 4, s. 322–328.