

cháží krizi axiologického systému jako celku (pak impuls vychází z literatury, která naznačí další směr společenského vývoje a jeho nového hodnotového systému), nebo zda krize axiologického systému, která vyplynula z rozporu hodnotového systému se společenským vývojem, předchází proměny literárního procesu a představuje impuls k jeho proměně. V obou případech se nástup nového literárního směru nebo proudu jeví jako důsledek hodnotové krize a jako projev úsilí překonat tuto hodnotovou krizi vytvořením nového hodnotového systému, který by lépe odpovídal dané etapě procesu vývoje společnosti.

Jestliže tedy předpokládáme, že literární proces, i když se realizuje prostřednictvím diferencovaných literárních proudů a směrů, má kontinuální charakter, vyplývá z toho, že každý literární směr souvisí s předchozími fázemi literárního procesu tím, že určité hodnoty starších etap v literatuře přijímá nebo je modifikuje a jiné odmítá, ale zároveň směřuje k tomu, že se stane základem, s nímž se obdobně budou vyrovnávat další fáze literárního procesu. Právě na této zákonitosti je založena kontinuita literárního procesu a z ní vyplývající úloha literárních proudů, směrů, skupin a škol.

5. Organizace literárního díla

Pořadající princip organizace literárního procesu představuje, jak jsme uvedli, literární proud a později zejména literární směr. Stejnou funkci jako tyto základní kategorie literárního procesu má při sledování vnitřní organizace literárního díla kategorie literárního druhu a literárního žánru. Význam, který je v teorii literatury přikládán literárním druhům a žánrům, dokládá mimo jiné i to, že je této problematice věnována zvláštní disciplína v rámci teorie literatury – *genologie*.

Ačkoliv by se mohlo předpokládat, že genologická studia přispěla alespoň k upřesnění terminologie užívané v této oblasti, literárněvědná literatura nás přesvědčuje o tom, že zde panuje značná různorodost. Dokonce i základní pojmy toho stupně obecnosti jako *druh* a *žánr* jsou užívány promiskue, takže pro tři Aristotelem stanovené typy literární tvorby (lyrika, epika, drama) se užívá pojem literární druh, ale také literární žánr, a podle toho, které označení bylo zvoleno pro tyto nejobecnější genologické jevy, užívá se druhý pojem pro ty literární útvary, které se realizují v rámci útvarů základních (román, povídka, elegie, tragédie apod.). Někdy však se pro tyto speciální útvary užívá nesprávně také pojmu *literární formy*, ačkoliv je tento termín, jak uvedeme dále, vyhrazen pro jiný okruh jevů. Je proto nutné, abychom na počátku vymezili, co budeme jednotlivými pojmy rozumět. Jako *literární druhy* chápeme tři základní způsoby existence literárního díla, tj. ve smyslu Aristotelovy poetiky lyriku, epiku a drama. Jako *literární žánr* označujeme ty literární útvary, které se realizují uvnitř literárních druhů (epos, komedie, hymnus apod.), s vědomím, že tyto literární žánry jsou dále vnitřně diferencovány na žánrové varianty (například milostný román, historický román, sociální román atd.) a využívají různých *žánrových forem*. Hierarchie těchto základních genologických pojmů bude podrobněji vysvětlena v dalším výkladu.

Prozatím jsme uvažovali o literárních druzích jako o literárním jevu, o jehož existenci nemohou být pochybnosti, a opírali jsme se o aristotelickou klasifikaci, která podobně jako reálná existence literárních druhů byla a je některými staršími i soudobými autory zpochybňována. Přehled o stavu bádání v této oblasti přináší po řadu let vydávané polské sborníky *Zagadnienia rodzajów literackich* a soustavně o této problematice nověji pojednali například E. Staiger (1969) a G. Genette (1986).

Na terminologické rozdíly v oblasti genologie poukázal již Wolfgang Kayser a uvedl, že sám základní pojem genologie – literární druh – neoznačuje vždy týž jev (Kayser 1960: 332). Rozpory v genologickém bádání jsou však hlubší a dotýkají se samé podstaty literárních druhů a žánrů. Do jisté míry může spor o podstatu literárních druhů a žánrů připomenout středověký filozofický spor nominalistů a realistů, v němž šlo o to, zda obecné pojmy jsou pouze výsledkem našeho myšlení nebo zda označují něco, co má reálnou a na pojmu nezávislou existenci. Problematika literárních druhů a žánrů vykazuje obdobnou opozici.

Spor o způsob existence literárních druhů

Na jedné straně stojí autoři poetik, kteří prostě existenci literárních druhů konstatují a nekladou si otázku, jaká je povaha jejich existence (Zarys 1991: 250), na druhé straně se objevují názory (například Benedetto Croce), které existenci literárních druhů a žánrů nepředpokládají a chápou je jako pouhé označení souboru děl, která vykazují shodné či podobné vlastnosti. Takový postoj v současnosti zaujímá například Eberhard Lämmert, který definuje literární druh takto: "Druhy jsou pro nás historické hlavní pojmy (Leitbegriffe), typy jsou ahistorické konstanty" (Lämmert 1967: 16, přel. E.P.). V této formulaci není jasné, proč autor vedle pojmu literární druh zavádí ještě pojem literární typ, který je na rozdíl od literárního druhu konstantní, podstatné však je to, že podobně jako dříve Croce pracuje s představou literárního druhu jako obecného pojmu.

Pokud bychom přijali tuto alternativu, tj. pojetí literárního druhu jako pojmu, je přirozeně možné, že na základě pojmenování určitých analogických znaků a funkcí literárních děl můžeme vytvářet řadu genologických systémů jako abstraktních pojmových konstrukcí, z nichž každá je možná, jakmile přijmeme její premisy. Takové abstraktní konstrukce nejsou neúčinné (některé z nich uvádí např. Haman 1999: 122-135), protože osvětlují některé aspekty příbuznosti různých literárních projevů, ale setrvávají u předpokladu imaginární existence literárního druhu a nemohou vyjádřit jeho podstatu jako reálně existujícího aktivního činitele při vzniku i apercepci literárního díla.

Vhodné a přijatelné řešení dilematu reálné nebo imaginární existence literárních druhů přináší ve své Teorii literatury R. Wellek a A. Warren s odvoláním na N. H. Pearsona: "Literární druh není pouhým názvem, neboť estetická konvence, na níž participuje, utváří jeho charakter. Literární druhy lze považovat za institucionální imperativy, které jak vykonávají nátlak na autora, tak jsou předmětem jeho tlaku" (Wellek-Warren 1996: 322).

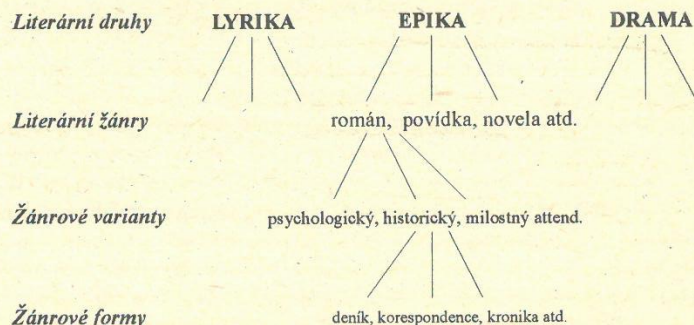
Pojetí literárních druhů, které takto formulovali Wellek a Warren, je jistě možné přijmout, uvedeme-li je do souladu s terminologií, s níž pracujeme. V tomto smyslu chápeme literární druhy jako *modely*, které reálně existují v povědomí autora i v povědomí vnímatele. Autor, který volí určitý literární druh a v jeho rámci konkrétní literární žánr, zachovává na jedné straně strukturu toho žánru, existující v jeho povědomí, ale na druhé straně může usilovat také o to, aby žánrový model aktualizoval tím, že některé ze strukturních vlastností žánrového modelu mění. Vnímatel pak přistupuje k dílu určitého žánru se znalostí jeho struktury, která usnadňuje proces komunikace, protože vnímatele orientuje ve vnitřní organizaci díla. Pokud autor díla žánrový model modifikoval, dostává se autorský a vnímatelský

model do určité míry do opozice, která může být vnímána jako hodnotově pozitivní i hodnotově negativní jev.

Uvažujeme-li o aktualizaci žánrového modelu, připouštíme tím možnost proměn modelu jednotlivého žánru, jehož důsledkem mohou být větší nebo menší proměny celého genologického systému. V souvislosti s historickým pohledem na genologický systém a jeho povahu si však musíme uvědomit, že je rozdíl mezi žánrovým modelem a jeho pojmenováním. To platí zvláště pro starší období vývoje literatury, jak ukázal například Milan Kopecký na žánrovém označení *historie, kronika, čtení a řeč* (Kopecký 1979: 66). Jako historie nebo kronika nebyly označovány jen historické spisy v užším slova smyslu, ale v podstatě mohlo být takto označeno každé vyprávění, které se odvíjelo v čase, tedy například i beletristické dílo, jež bychom dnes označili jako povídku. Pro tuto povídku však mohl být využit i žánrový pojem řeč a čtení, ale tyto termíny naopak bývaly spojovány i s naukovou literaturou (například řada spisů Petra Chelčického je pojmenována řeč, ačkoliv jde o díla teologického a filozofického zaměření). Jen s vědomím této volnosti si vysvětlíme, že žánrovým označením historie mohl být konkrétně opatřen cestopis (Jeana de Léry Historie o plavení se do Ameriky, kteráž i Brasilia slove) i dílo beletristické (knížka lidového čtení Historia o životě doktora Jana Fausta), žánrovým označením kronika (Chronicon) spis, který bychom dnes pojímali jako naukový nebo alespoň naukově publicistický (Jana Löwenklauba Kronika nová o národu tureckém), stejně tak jako dílo představující historickou beletrii (Kronika česká Václava Hájka z Libočan) a čistou beletristickou fikci (knížka lidového čtení Kronika o ctné a šlechtné Meluzíně). Na tyto specifické rysy žánrového označování ve starší literatuře badatelé opětovně upozorňovali (například pro oblast starší ruské literatury Dmitrij Sergijevič Lichačev) a jejich požadavek rozlišit pojmenování a skutečný charakter žánru se jeví jako plně opodstatněný.

Nejde ovšem jen o otázky pojmenování, které jsme schopni objasnit konfrontací starších žánrových označení s dnešní terminologií a popřípadě přesným vymezením významu starších pojmů. Historický pohled na genologii však ukazuje, že proměny zasahovaly celý genologický systém. Vedle klasického trichotomního dělení, které je spojeno s Aristotelovou Poetikou, tj. vedle rozlišení základních literárních druhů na lyriku, epiku a drama a jejich další žánrové členění, existuje například genologický systém, který člení literární žánry na základě mimoliterárních principů, například na základě dělení společnosti, a rozlišuje tak heroické básnictví (epos, tragédie), které odpovídá dvoru, posměšné básnictví (satira a komedie), které představuje literární tvorbu spjatou s městem, a básnictví pastorační spojené

s venkovem. Jiné genologické systémy rezignují na vytváření větších celků, v podstatě upouštějí od dělení na literární druhy a vypracovávají svůj systém přímo pro literární žánry (například Nicolas Boileau), přičemž ovšem vedle sebe jako rovnocenné jevy staví literární žánry ve vlastním slova smyslu (óda, elegie) a žánrové varianty (pastýřská píseň). Právě množství a historická proměnlivost genologických systémů vede k závěru, že je nezbytné předeslat každému výkladu o jednotlivých druzích, žánrech a dalších skutečnostech genologického systému celkovou charakteristiku struktury genologického systému, s níž autor zamýšlí dále pracovat:



Z uvedeného schématu vyplývá, že rozlišujeme čtyři roviny genologického systému. Nejobecnější je rovina literárních druhů, kterou tvoří díla do značné míry různorodá, spojená jen na principu syžetovosti a asyžetovosti, tj. rozlišujeme díla rozvíjející příběh ve formě vyprávění (epika) nebo jevištního předvedení (drama) a díla, zachycující takovou skutečnost, která reflektuje (poněkud schematicky vyjádřeno) spíše stav (lyrika). Podle Hrabákovy mínění (Hrabák 1973: 221) odlišuje lyriku od epiky a dramatu to, že jednotlivé motivy nejsou řazeny kauzálně, ale v konfrontaci s moderní literaturou musíme vzít v úvahu, že ani současná epika a drama nepracuje vždy s kauzálním řazením motivů jako starší literatura. Proto se domníváme, že rozlišení na principu *děj : stav* je obecněji přijatelné a postačuje k tomu, abychom odlišili epické a dramatické dílo od díla lyrického, samozřejmě s vědomím, že se v literárním materiálu běžně setkáváme s prolínáním epiky a lyriky i lyriky a dramatu, podstatné však je to, co tvoří základ příslušného díla, jeho dominantní strukturální rysy. Poměrně velmi obecné a v některých případech těžko určitelné diferenční znaky literárních druhů vedou například Welka a Warrena k tomu, že vyslovují pochybnosti o jejich odlišitelnosti a jejím badatelském významu: "Takováto zkoumání základních druhů, která je v případě jedné krajnosti spojují s lingvistickou

morfologií a v druhé krajnosti s nezákladnějšími postoji k univerzu, stěží slibují objektivní výsledky, i když jsou 'inspirující'" (Wellek-Warren 1996: 326). Mají v této souvislosti na mysli předpoklad Romana Jakobsona, který považuje lyriku za výraz první osoby singuláru přítomného času, epiku za projev třetí osoby minulého času (Wellek-Warren 1966: 325-326), nebo názor Johna Erskina, že lyrika vyjadřuje přítomnost, tragédie vynášejí soud nad minulostí a epika souvisí s budoucností (Wellek-Warren 1966: 325). Skepse Welleka a Warrena k těmto a podobným teoriím je zcela oprávněná, ale neměla by vést k předpokladu, že aristotelické dělení na tři literární druhy je nutno opustit. I když je prokazatelné, že směrem k současnosti pohyb v oblasti genologie mnohde směřuje ke stírání hranic žánrů, nesporné je, že z hlediska vnímatele je pocitován rozdíl mezi lyrickou poezií, epickou literaturou a dramatem, spočívající na protikladu syžetovosti a asyžetovosti, a mezi oběma syžetovými literárními druhy na základě protikladu vyprávění a inscenování. Je přirozené, že jak mezi žánry, tak mezi literárními druhy jsou mezislužně a přechodné útvary (například lyrickoepické básnictví), ale předpokládáme-li, že literární druhy a žánry existují v povědomí autora a vnímatele jako jisté (ovšem ne vždy plně respektované) imperativy, a je-li empiricky prokazatelné, že příjemce literárního komunikátu vnímá text na pozadí představy o povaze literárního druhu, pak musíme mít za to, že je schopen rozdílnost literárních druhů určit na základě sice velmi obecných, ale vnímatelem (i autorem) uvědomovaných rozdílů, a konkrétní literární dílo druhově zařadit. Dokonce je možno konstatovat, že druhově zařazení je mnohdy snazší nežli zařazení žánrové, u něhož mohou vzniknout pochybnosti tam, kde dochází k přechylování jednoho žánru do druhého (například existují případy, kdy si klademe otázku, zda text, který analyzujeme, je ještě povídka, nebo zda bychom jej měli zařadit do žánru románu).

Přijmeme-li tedy přes všechny pochybnosti a výhrady trichotomní koncepci literárních druhů tradovanou již od antiky, můžeme lépe věnovat pozornost žánrům, které se v jejich rámci nebo na hranici mezi nimi realizují a které na rozdíl od literárních druhů, jež jsou v podstatě konstantní, procházejí v průběhu literárního procesu určitými proměnami.

Především při charakteristice literárních žánrů musíme mít na paměti skutečnost, na kterou správně upozorňuje Slavomír Wollman, totiž fakt, že "žánre nežijí nezávisle jeden od druhého, ale tvoří určitý systém, který sa mení historicky" (Wollman 1988: 100). Právě systémový přístup umožňuje postížení vzájemných vztahů literárních žánrů a historických proměn těchto modelů.

Rozdělení epiky na velkou, střední a malou (popřípadě ještě na epiku

Epika

věcnou, která stojí na pomezí krásné literatury a publicistiky nebo naukové literatury) je sice v teorii literárních žánrů běžná, ale má charakter spíše pomocný, poněvadž základním kritériem je rozsah epického díla, tedy v zásadě jediný a vnější znak.

Mezi díla velké epiky je zařazován z hlediska chronologie především *epos*. Jde o literární žánr, jehož doklady nacházíme již v antickém starověku a který si udržel své místo (později však již ne místo centrální) až do novější doby. Pro starší období představuje *epos* ústřední žánr velké epiky. Jak vyplývá z jeho označení, které v řečtině znamená vyprávění, představuje *epos* chronologické vyprávění událostí, spojené jednou nebo několika ústředními postavami. Tato vyprávěcí linie bývá sice doplněna zařazením určitých epizod, ale základní význam má ústřední linie příběhu. Na rozdíl od románu, v němž autor často různým způsobem přímo do děje vstupuje (viz *román*), u *eposu* stojí vypravěč mimo děj a zachovává objektivní podobu vyprávění.

Žánrové varianty *eposu* jsou dány charakterem jeho hrdinů a později též autorským postojem k vyprávění. Pro starověk a středověk byl typickou a produktivní žánrovou variantou hrdinský *epos* (Homérova *Ilias* a *Odyssea*, francouzské *chansons de geste*). Hrdinský *epos* přerůstá ve středověku v *epos* rytířský, u něhož se do popředí dostává zábavnost příběhu, zachycujícího zprvu mimořádné činy svých hrdinů ve službách panovníka a církve (Beowulf, *Chanson de Roland*), později v podobě milostného rytířského *eposu* ve službách milované ženy (*Tristan a Izolda*). Charakteristické je, že zejména do středověkého milostného *eposu*, jenž patřil do okruhu kurtoazní epiky, pronikaly četné fantazijní motivy, které známe též z folklorní literatury (záračné prsteny, zbraně, nadpřirozené schopnosti hrdinů, fantastické bytosti a zvířata apod.), ale setkáváme se s nimi i v hrdinském *eposu*. Pokud je několik *eposů* spojeno ústředními postavami a popřípadě i určitou návazností příběhu, chápeme takový útvar jako *epopej*. Toto označení se dnes užívá i o vícedílném románovém díle (například Neffova pentalogie, zahájená *Sňatky z rozumu* a končící *Královským vozatajem*). Vedle hrdinského a milostného *eposu* se ve středověku uplatnil i *epos* zvířecí (například francouzský *Román o Lišákovi*, který vznikl vlastně zřetězením jednotlivých bajek spojených ústřední postavou Lišáka) a od starověku nacházíme též doklady parodie a travestie *eposu* v podobě *eposu* komického. Do jisté míry se *epos* jako žánr udržel až do novější doby (například *Evžen Oněgin* Alexandra Sergejeviče Puškina). Z hlediska žánrové formy převažoval u všech variant *eposu* verš.

Vedle umělého *eposu*, který ostatně také v řecké literatuře vznikl z orální epické tradice, známe z pozdější doby *epos* jako žánr ústní lidové sloves-

ností (pro oblast slovanských literatur je v tomto směru typická lidová epika jihoslovanská a ruská).

Ačkoliv si tedy *epos* udržel jistou produktivitu až do novější doby, postupně od středověku přebírá jeho centrální postavení v oblasti velké epiky *román*. Diferenciace *eposu* a románu měla zprvu charakter spíše formální. Na rozdíl od veršovaného *eposu* měl *román* prozaickou podobu a vytvořil také jiné možnosti vztahu autora k dílu. Franz K. Stanzel právě z hlediska vztahu autora a románového díla rozlišuje tři typy románu: 1. *román autorový*, v němž je vyprávěný děj nahlížen autorem jako pozorovatelem, 2. tzv. *ich-román*, v němž vypravěč děj nejen nahlíží, ale přímo vstupuje do světa vyprávěním vytvářeného, a 3. *román postav*, který není pojat jako vyprávění, ale jako obsah vědomí (*Bewußtseinsinhalt*), jenž je v díle reflektován jako v zrcadle. Sám autor této typologie románu však připouští i jiné klasifikační možnosti (Stanzel 1964: 53-55).

Žánrové varianty románu jsou obvykle stanovovány na základě obsahových kritérií, snaží se postihnout, k jakému syžetu nebo k jakému okruhu reflektované skutečnosti se autor obrací. Tak rozeznáváme *román psychologický*, *sociální*, *historický*, *dobrodružný*, *kriminální*, *vědeckofantastický*, *milostný*, *životopisný* (v tomto případě jde o útvar, který bývá nazýván *románová biografie*) a ocitá se na pomezí krásné literatury a publicistiky) apod. Jinou klasifikaci lze založit na základě postoje autora k látce románu. V tomto smyslu můžeme rozlišit *román sentimentální*, *humoristický*, *satirický*, *výchovný* atd.

Všechny žánrové varianty románu spojují základní rysy jeho modelu, které se však do určité míry podobně jako u jiných žánrů historicky proměňovaly: složitost syžetové výstavby, která připouští vedle hlavní dějové linie i linie vedlejší, probíhající paralelně s hlavní dějovou linií a v určitých bodech se s ní často stýkající, a epizodní příběhy, které mají v rámci děje do značné míry samostatné postavení, širší látky, která je větší nežli u jiných literárních druhů. Nejde jen o šíři látky v synchronním smyslu, ale také z hlediska diachronního. *Román* dává možnost zachytit velké časové úseky, které představují i celou historickou epochu. K tomuto cíli slouží v novější literatuře forma, která bývá označována jako *“román-řeka”*, v němž je vyprávění rozčleněno do řady svazků tematicky propojených (příkladem může být *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta). Velká proměnlivost formy románu (uvádí se v této souvislosti konstatování o *“svobodě a elastičnosti formy”* – Zarys 1991: 367) vede u některých teoretiků až k extrémní úvaze o nedostatku formy, o otevřenosti a amorfnosti tohoto žánru (Kayser 1965: 106-107). Nepochybně existuje podstatný rozdíl například mezi černým románem a novým románem, uvedeme-li dvě krajní možné alternativy, ale

musíme si položit otázku, zda právě to, v čem se spatřuje amorfnost románu, nepředstavuje nejobecnější rys jeho modelu, který jej na jedné straně odlišuje od jiných epických žánrů a na druhé straně umožňuje adaptabilitu románu v procesu literárního vývoje do té míry, že se román přes všechny úvahy o krizi tohoto žánru udržuje stále jako centrální a relativně nejproduktivnější žánr až do současnosti.

Na pomezí mezi nepochybnými žánry velké epiky jako je epos nebo román a střední epikou stojí žánr, který měl ve středověké literatuře i v pozdějších obdobích starší literatury velmi významné místo – *legenda*. Obsahově je legenda vymezena tím, že podává zprávu o životě světce, a pojmenování získala na základě své funkce v kontextu středověké spirituality, tj. jako dílo, které má být zbožným křesťanem vzhledem ke svému náboženskému poslání čteno. Ačkoliv je tedy legenda obsahově velmi jednoznačně vymezena a je možno uvažovat o ní jako o uzavřeném žánru (tím se liší od jiných literárních druhů, které jsou obsahově mnohem volnější, například od románu, u něhož se zdůrazňuje právě jeho otevřenost), její morfologie může vyvolat pochybnosti, zda jde o opravdu samostatný žánr nebo o žánrovou variantu některého jiného nebo některých jiných žánrů. Morfologie legendy je totiž značně proměnlivá. Známe rozsáhlé veršované legendy, které bývají spojovány s žánry velké epiky a považovány za duchovní epos nebo duchovní román (v naší literatuře například *Život svatě Kateřiny*), ale známe také kratší prozaické podoby legend, které vedou k jejich hodnocení jako duchovní povídky a zařazují ji tedy mezi střední epiku. Další aspekt představuje soudobý způsob apercepce legendy, která byla považována za autentickou informaci o životě světce a řadila se tak v povědomí vnímatele do oblasti historiografické literatury (jak ukazují například staroslověnské “životy” Konstantina a Metoděje, mělo takové zařazení své objektivní zdůvodnění).

Na druhé straně měla však legenda originální, autorem vždy dodržovanou a čtenářem očekávanou kompoziční strukturu, kterou nelze odvodit z kompozice eposu nebo románu. V zásadě existovaly dva druhy legend: jeden zachycoval celý život světce, druhý především jeho vrcholnou fázi, tj. umučení a vstoupení do nebeského království. První typ byl založen na dodržení modelu, jehož složkami bylo vyprávění o narození světce, o jeho rodičích a eventuálně o zázračných událostech, které byly s jeho narozením spojeny a které napovídaly jeho další osud, dále o nalezení cesty k přijetí víry, o mimořádných skutečích, které byl světec schopen vykonat, aby byla zdůrazněna síla, kterou víra světci poskytl, o střetnutí s odpůrci křesťanské víry, o pronásledování světce a v závěru o jeho mučednické smrti a konečně o zázračných událostech, které se objevily v souvislosti s jeho smrtí

a s posmrtným životem. Tomuto modelu se nevymykají ani legendy o světcích – vyznavačích, v nichž chybí pouze motivy mučednické smrti, vlastní legendám o světcích mučednicích.

Připouštíme-li tedy, že legenda má vedle specifické tematiky i specifickou morfologii, není důvod, proč ji v žánrovém systému velké a střední epiky považovat jen za žánrovou variantu. Spíše ji lze pojímat jako samostatný žánr, vymezený syžetově i morfologicky, který svými vyprávěcími postupy interferuje s eposem, románem, žánry středověké střední epiky a čistě historiografickou literaturou.

Žánry střední epiky se v literárním procesu formovaly postupně a ve srovnání s dnešním stavem zjišťujeme ve středověké a renesanční literatuře určité diference, jak pokud jde o pojmenování těchto útvarů, tak pokud jde o jejich morfologii. Některé z těchto žánrů je obtížné zařadit i z hlediska makrostruktury druhu, protože v konkrétních případech můžeme hodnotit dílo jako drobnou epiku, v jiných případech jako střední epiku. Z těchto žánrů legendu do jisté míry svými interferenčními vztahy k jiným literárním žánrům připomene *exemplum*, které také podobně jako legenda mělo mimoliterární funkci při rozvíjení středověké spirituality. Vycházelo ze zkušenosti, kterou uváděly již antické rétoriky, že příběh vložený do řečnického projevu jako doklad správnosti určitých obecných (například morálních) zásad, působí-li dojem dostatečné autentičnosti, je stejně přesvědčivým a pro širší publikum i přesvědčivějším argumentem nežli brilantní logická dedukce. Z tohoto poznatku vycházeli středověcí kazatelé, kteří zprvu užívali příklady (*exempla*) z vlastní zkušenosti (tzv. *memoráty*), ale protože okruh takových příběhů byl u každého kazatele limitován individuální zkušeností, brzy se sáhlo k tomu, že z děl jiných žánrů byly vybírány a upravovány příběhy, které následně mohly sloužit jako *exemplum*, a tato *exempla* bývala sestavována pro kazatele do podoby sborníků, z nichž nejznámější jsou *Gesta Romanorum* (*Příběhy římské*), které pracovaly zejména s památkami římské literatury jako se zdrojem excerptce. Právě s ohledem na prameny *exemplum* se někdy soudí, že *exemplum* nepředstavovalo samostatný literární žánr a že jde ve skutečnosti o nejrůznější žánry, z nichž byla *exempla* vybírána a které dostaly jen v souvislosti s homiletikou jinou funkci. Je však nutno opakovat to, co jsme uvedli u legendy. Ani v případě *exempla* nejde o útvar, který by měl pouze jinou funkci, ale o literární projev, jenž se od jiných žánrů lišil i svou morfologií. S ohledem na svou funkci bylo *exemplum* koncipováno jako dichotomní útvar, skládající se z krátkého příběhu převzatého buď z jiného literárního díla, nebo (ovšem podstatně méně často) z ústního vyprávění či vlastní zkušenosti autora a upraveného tak, aby mohl sloužit jako východisko druhé a obsáhlejší části *exempla* – du-

chovního výkladu. Tento duchovní výklad, uvozovaný v latinských textech slovem "spiritualiter" (duchovně), orientoval kazatele v tom, jak je možno exemplum alegoricky a morálně vyložit a v jakých případech tedy může být jako argument dokládající správnost kazatelových myšlenek využito. V době, kdy se však exemplum dostalo i mimo sféru homiletiky a nabývalo podoby sice mravně výchovné, ale zároveň zábavné literatury, ztrácel rozsáhlý duchovní výklad svou prvotní funkci a tvarová dichotomie byla pocitována jako negativní jev. Původem světské příběhy, které byly duchovně vykládány, byly postupně nahrazeny příběhy s duchovní tematikou, v nichž morální vyznění vyplývalo přímo z textu. Takto jsou v české literatuře pojaty například tzv. Olomoucké povídky (Petrů 1966).

Spojení příběhu i jeho výkladu do jediného toku vyprávění naznačuje, že se exemplová literatura přesunula z homiletické oblasti do oblasti zábavné literatury a že byla zřejmě jedním ze zdrojů, na jejichž základě se formovala povídka. Nebyl to však zdaleka zdroj jediný. Z francouzské literatury známe příběhy, které neměly duchovní dimenzi exemplu a jejichž funkce od počátku byla zábavná – *fabliaux*. Šlo o veršované útvary, jejichž témata byla čerpána z měšťanského nebo venkovského prostředí. *Fabliaux* je reflektovala s humornou nadsázkou, přerůstající často až v satiru založenou na kritickém pohledu na zobrazovanou skutečnost.

Vedle těchto tvarů najdeme však již ve středověku *povídku* jako svébytný literární žánr. V české literatuře 14. století jsou doloženy povídky s duchovní tematikou (*Život Adama a Evy*, *Život Josefův*) i povídky jako součást světské literatury, například tzv. heraldické povídky o Štilfrídovi a o Bruncvíkovi.

Z těchto literárních projevů se postupně utvářela povídka v dnešním pojetí jako žánr střední epiky. Její model je poměrně velmi volný a vymezuje se spíše opozicí k modelu románu a novely. Syžet povídky je časově i tematicky méně rozvětvený nežli u románu, přesto však povídka připouští na rozdíl od novely určitá odbočení od hlavní linie vyprávění a i začlenění epizody. Popisnost a menší dějový spád, které Hrabák počítá k vlastnostem modelu povídky (Hrabák 1973: 261), za konstantní znaky žánru v obecné rovině již považovat nemůžeme, jsou vlastní jen určitému stadiu jejího vývoje (srov. například detektivní povídku se zvýšeným dějovým napětím).

Třídění povídek na žánrové varianty je v zásadě obdobné jako u románu, tj. je založeno na tematické charakteristice povídky a na postoji autora k látce. Některé z žánrových variant získaly samostatné označení, například *arabeska* (povídka využívající dekorativního způsobu zobrazení), *humoreska* (idyllická povídka s důrazem na humorný pohled na ztvárněnou látku) apod.

Přesněji nežli povídka je vymezena *novela*, jejíž počátky nacházíme v renesanční literatuře. Podobně jako u povídky i u novely převažuje prozaická forma novely nad veršovanou, na rozdíl od starších epických žánrů je v novele potlačena fantastická složka a je zvýrazněno realistické chápání života, které bylo v renesanci spojeno s měšťanskou kulturou. Realistické se jeví i morální hodnocení, které nemusí být vždy v souladu s principy do této doby uznávané morálky. Vyprávěný příběh se vyznačuje větší jednoduchostí nežli v povídce, nebývá spojen s vloženými epizodami nebo vedlejšími příběhy, má jen jednu změnu základní situace a směřuje k překvapivé pointě. Postavy novely na rozdíl od románu a povídky neprocházejí vývojem, jsou zachyceny jen jako protagonisté příběhu. Tomuto pojetí novely odpovídá i hovorový jazyk. Tematicky není novela nijak omezena a její žánrové varianty jsou totožné s další klasifikací románu nebo povídky. V renesanci vznikl i zvláštní typ novely, tzv. rámcová novela. Byla pojata tak, že jeden příběh byl zvolen jako rámec, který motivoval vyprávění dalších příběhů ústy osob zachycených v rámcové novele. Tak pojal svůj *Decameron* Giovanni Boccaccio a obdobně postupovali i Geoffrey Chaucer *Canterburských povídek* a Marguerite de Navarre v *Heptameronu*. Nejde však o postup, který je výlučně spojen s žánrem novely. Jeho doklady najdeme i jinde, například jsou takto komponovány *Pohádky tisíce a jedné noci* nebo cyklus veršovaných příběhů *Svatopluka Čecha Ve stínu lípy*.

Za samostatný žánr střední epiky bývá považováno také *romaneto*, které bývá prezentováno jako český přínos do oblasti střední epiky. Od novel se však *romaneto* liší výhradně charakterem příběhu, jehož tématem je tajemství, takže se ukazuje, že přesnější je považovat *romaneto* za žánrovou variantu novely (za novelu s tajemstvím), jak je to běžné v jiných literaturách.

V ruské teorii se pracuje konečně i s termínem *skaz*, který slouží jako označení vyprávěného příběhu (vypravěč v tomto případě není sám autor, ale jedna z postav). Také v tomto případě však stojí za úvahu, zda nejde o variantu novely nebo povídky, jejímž diferenčním znakem je právě stylizace příběhu do podoby živého vyprávění.

V souvislosti s termínem *novela* je nezbytné konečně upozornit na specifický význam tohoto pojmu v angloamerické literatuře. Anglický termín *novel* označuje totiž román, pro kratší epické útvary se užívá označení *story* nebo *short story*. Pro stručnou novelu se ustálilo pojmenování *novellette*.

Vedle psané literatury se střední epika uplatnila i v ústní lidové slovesnosti. Tak jako epos najdeme nejen v literatuře, nýbrž i ve folklorní slovesnosti, také střední epika je zastoupena ve folklorních projevech. Jejich pozice v genologickém systému je však do jisté míry specifická. Na jedné

straně jde o vyprávění, které se rozsahem i pojetím blíží spíše novele (méně často povídce), na druhé straně se setkáváme se stručnými příběhy, které by žánry lidové střední epiky spíše směřovaly do oblasti epiky drobné. Na druhé straně v novější literatuře tyto žánry, které jsou od původu spojeny s ústní slovesností, vstupují i do psané literatury a stávají se tak obecně žánry střední epiky. Jde o dva žánry – pohádku a pověst.

Pohádka má jako syžet často obtížný úkol, jehož splněním má hrdina dosáhnout odměny. Ve splnění mu pomáhají fantastické bytosti, fantastické předměty a jiné fantastické osoby a předměty mu ve splnění úkolu brání. To však není jediný syžetový model pohádky. V podstatě můžeme jako pohádku chápat takové vyprávění, které využívá motivů zázračných činů, rozcházejících se s naší zkušeností, fantastických postav a fantastického prostředí. Postavy pohádky se nevyvíjejí, jsou reprezentanty určitých životních postojů a lidských vlastností. Pohádkové příběhy a postavy nejsou spojeny s empirickou realitou, směřují spíše k tomu, aby se staly určitým fixovaným typem, jakým jsou v českých pohádkách (pokud jde o postavy) například hloupý Honza, hloupý čert apod. Zvláštní místo z tohoto hlediska mají pohádky, které zachycují novozákonní postavy a zasazují je o pohádkového kontextu – pohádky o putování Krista Pána se svatým Petrem po zemi.

Podobnou charakteristiku je možno přijmout i u umělých pohádek klasičtějšího typu (Hans Christian Andersen), i když i tyto naznačují spíše nežli folklorní pohádky jisté vztahy k empirické skutečnosti, ale odlišnou povahu mají moderní pohádky (Oscar Wilde, Karel Čapek, Jiří Wolker, Vladislav Vančura aj.), v nichž fantastický inventář postav a motivů je do značné míry pouze modifikací reálně existujících jevů.

Pohádkové postavy a pohádkové látky jsou ve všech případech s empirickou skutečností spojeny jen zčásti a není to spojení s konkrétní historickou skutečností. Na rozdíl od toho *pověst* bývá vázána k určité osobě, k určité lokalitě, stavbě apod. Podobně jako u pohádky má syžet pověsti výrazně fantastickou podobu, vazba pověsti s historickou skutečností však není vyloučena, i když nejčastěji bývá taková případná vazba zastřena a její odhalení vyžaduje odbornou analýzu a konfrontaci pověsti s historickými fakty. Platí v tomto smyslu totéž co o *mýtu*, který podává obrazný výklad událostí, jejichž základ mohl být zčásti historický (například vyprávění o Odysseovi a trojské válce). Jejich akteři se však stávají vedle reálných postav i postavy fantastické (například antičtí bohové), jejichž zásahy příběhy mýtu situují do fantastické roviny (srov. například příběhy antické mytologie – Fink 1996: 248–252).

Také oblast drobné epiky se formovala již ve starších obdobích literárního vývoje. Z antiky je dobře znám žánr *bajky*, která alegorickou formou

na stručném příběhu přináší morální poučení. Platí to stejně o antických Ezopových bajkách, které byly ostatně překládány a šířeny i ve středověku a v pozdějších etapách literárního vývoje, jako o novějších francouzských bajkách La Fontainových, ruských bajkách Ivana Andrejeviče Krylova nebo německých bajkách Gottholda Ephraima Lessinga. Často se alegorickými postavami bajek stávají zvířata a pak bývají takové bajky označeny jako zvířecí.

Alegorický způsob zobrazení má také *parabola* a rovněž její vyústění směřuje k morálnímu poučení vnímatele. Od bajky se parabola (přirovnání) liší tím, že nebývá koncipována jako úplně nebo zčásti humorné vyprávění a že nevyžaduje, aby morální poučení bylo explicitně vysloveno, jak je tomu u bajky, ale spoléhá na to, že vyplyne pro vnímatele ze správného pochopení vyprávěného příběhu.

Za nejmenší útvar drobné epiky považujeme *anekdotu*, tj. stručně navozená situace, která vyústí nečekanou komickou pointou. Svou povahou spadá spíše do ústní slovesnosti (systém jejího šíření je orální) a je dnes vlastně jediným produktivním žánrem, jemuž bychom mohli přisoudit rysy folklorní slovesnosti. Také anekdoty však bývají literárně zpracovávány a stávají se součástí psané literatury (srov. například zpracování židovských anekdot, které připravil Karel Poláček, nebo jiné tematicky spojené soubory, například anekdoty o lordech, anekdoty Radia Jerevan apod.).

Ve středověku byly drobné příběhy typu anekdot sestavovány do sbírek označovaných jako *facetie*. Také u facetií šlo o určité navození situace, která byla vyhocena do podoby překvapivé pointy (často se satirickým zaměřením).

V této době nebyl ještě jasně pocíťován protiklad krásné a naukové literatury a literární proces bývá proto právem pojímán jako jednolitý proud. V pozdějších fázích vývoje se diferenciací beletrie a naukové literatury teprve postupně prosazovala a toto rozlišení si vyžádalo dlouhodobý proces, který byl vlastně plně dokončen až v 19. století. Přesto však existuje stále okruh žánrů, který stojí na pomezí krásné a naukové literatury a o němž je třeba se zmínit v souvislosti s genologickým systémem epiky.

Pojmenování této skupiny žánrů kolísá. Užívá se termín účelové žánry, který není ovšem příliš adekvátní, neboť za účelový můžeme považovat kterýkoliv žánr, bereme-li v úvahu, jaký cíl žánrový model sleduje, setkáváme se dále s označením věcná epika a s přihlédnutím ke způsobu publikování většiny těchto žánrů se souborným pojmenováním novinářské žánry, obecně nepřijatelnější se však jeví termín publicistika. Z hlediska stylu i potlačení imaginativních složek se publicistika odlišuje od krásné literatury (má svůj vlastní styl a zachycuje reálně existující skutečnost), na

druhé straně má však určité rysy ve způsobu prezentace této skutečnosti, které ji s beletrií sblíží. V některých případech dokonce existují vedle sebe v rámci téhož žánru díla ryze naukové povahy i díla publicistická, jejichž pojetí osciluje mezi krásnou a naukovou literaturou.

Tak je tomu u *cestopisu*, který v některých případech přináší soubor věcných a systematicky uspořádaných informací, ale v jiných případech spíše zachycení autorových zážitků, zprávu o tom, jak cestu prožíval, podanou jazykem blízcím se silně stylu umělecké literatury (umělecký cestopis).

Stejně tak se naukové literatuře blíží *reportáž*, pokud usiluje o objektivní podání věcného souboru informací o jakémkoliv tématu, které autor reportáže poznal z autopsie, zároveň však známe reportáže pojeté jako beletristický text, jejichž předstíraná vazba k realitě je ve skutečnosti mystifikací (například Tržiště senzací Egona Erwina Kische).

Na rozdíl od dalších publicistických žánrů cestopis a reportáž se vyznačují větším rozsahem a mívají knižní podobu (předtím však mohla díla těchto žánrů vycházet také na pokračování v tisku).

V periodickém tisku bývají však publikovány především drobnější publicistické žánry. Jsou si svým charakterem dosti blízké a jejich diferenciacie je v některých případech dána spíše umístěním v periodiku a popřípadě formou tisku. Z obsahového hlediska jde povětšinou o krátké úvahové texty, vyjadřující autorův vztah k nějaké konkrétní otázce nebo události (politické, kulturní, ekonomické, přírodní). Liší se jednak způsobem publikace, jednak stupněm uplatnění subjektivního přístupu autora. *Fejeton* je tištěn pod čarou na dolním okraji stránky (proto se ve starší terminologii užívalo i označení podčárník) a jeho styl i autorský přístup k reflektované skutečnosti vykazuje jasné rysy subjektivity. Spíše k objektivnějšímu přístupu inklinuje *kurzíva*, lišící se od fejetonu typem písma a relativně menším rozsahem, a *sloupek*, tištěný v podobě úzkého sloupce sazby nejčastěji na okraji stránky. Sloupky bývají věnovány spíše stručnému a obecněji přístupnému rozboru jakékoliv odborné otázky (dobře jsou známy například jazykové sloupky, zabývající se popularizací lingvistické problematiky).

Východisko pro další žánry publicistiky tvoří *zpráva*. Jde o poskytnutí objektivní informace, k níž autor obvykle připojuje své hodnocení z morálního, politického, filozofického nebo jiného hlediska, takže vzniká již *komentář*, který má povahu svěbytného žánru. Za zvláštní typ komentáře je možno považovat *úvodník*, který je věnován hodnocení aktuální události, ale i obecnějšího a časově neurčeného problému. Od běžného komentáře se liší tím, že obvykle vyjadřuje stanovisko celé redakce (nikoliv jen jednotlivého autora) a že je tištěn na prvé straně novin na ustáleném místě. Dnešní tisk však v mnoha případech na zařazování úvodníku rezignuje a na těchto

místech publikuje nejzávažnější komentované zprávy dne.

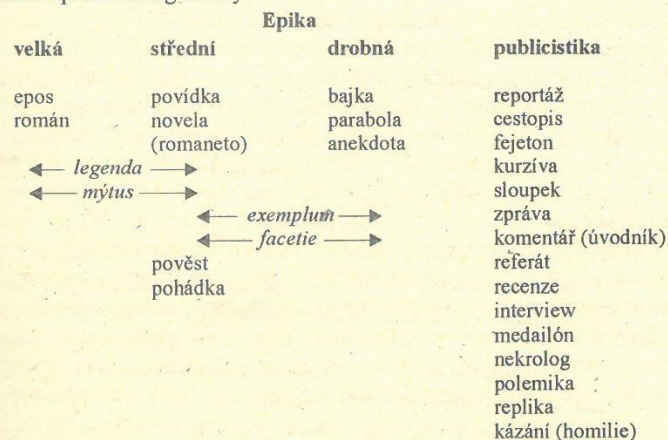
Na principu hodnocení je pak založena skupina novinářských žánrů, kterou reprezentuje především referát a recenze. *Referát* se vyznačuje tím, že klade důraz na podání informace o skutečnosti, které je věnován (kniha, divadelní představené, výstava, sportovní akce apod.). Hodnotící prvek referát zcela nepostrádá (je vyjádřen již tím, že určitou skutečnost považuje za vhodné téma), ale skutečně hodnotící přístup přináší až *recenze*, která ovšem musí obsahovat také informativní složku (obvyklejší to však bývá v menším rozsahu nežli u referátu). Zvláštní typ těchto hodnotících žánrů je *medailón*, podávající portrét nějaké významné osobnosti, a zvláštní typ medailónu je *nekrolog*, hodnotící osobnost a popřípadě její dílo při příležitosti jejího úmrtí.

Informace o konkrétní osobnosti přináší také *interview*, založené na rozhovoru novináře a interviewované osobnosti, který směřuje k vytvoření jejího portrétu.

Odlisný názor na zveřejněné publicistické příspěvky jakéhokoliv druhu přináší *polemika*, reakcí na polemiku je vyjádření stanoviska autora původního příspěvku ve formě *repliky*.

Z historického hlediska by bylo možno mezi publicistické žánry zařadit též *homiletiku* (kazatelství), která plnila do jisté míry obdobné funkce.

Z podaného přehledu je zřejmé, že systém epických žánrů má divergentní tendenci, a je proto vnitřně značně členitý. Jeho strukturu je však možno zpřehlednit graficky:



Z historického pohledu na epické žánry vyplývá, že se jejich počet po-

stupně rozrůstal až do současné podoby a že tedy epika procházela procesem vnitřní diferenciací. Jinak je tomu u druhého ze tří literárních druhů – lyriky.

Lyrika

Přechodné žánry na pomezí epiky a lyriky bývají v genologickém systému zařazovány mezi žánry lyrickoepické. Běžným a relativně přesně vymezeným žánrem tohoto druhu je *balada*, která je tematicky zaměřena k zachycení marného zápasu člověka s přírodními nebo společenskými silami. Její děj je spádový a vyúsťuje nejčastěji ve smrt hrdiny. Jde o žánr, který má pevné místo v ústní lidové slovesnosti, ale v 19. a 20. století se uplatnil i v psané literatuře (v naší literatuře například Karel Jaromír Erben nebo Jiří Wolker).

Především tematicky je určena také *romance*, která v opozici k baladě volí optimistické téma. Taková definice je však velmi vágní, a proto také označení *romance* užívají autoři pro značně různorodé texty.

Do oblasti venkovského a harmonicky pojatého života se obrací dále *idyla* a její varianta pastýřská poezie, která byla v řeckém prostředí nazývána arkadická poezie a v římské literatuře zařazována pod název ekloga. Ekloga jako lyrický žánr se rozvíjela i později, například v renesanci a baroku německý teoretik a básník Martin Opitz uvádí jako žánr pastýřské poezie právě eklogu. V novější francouzské literatuře se v této souvislosti uvádí i termín pastorální poezie, je však třeba si uvědomit, že v českém kulturním prostředí má pastorála poněkud jiný význam. Jde o vánoční duchovní píseň, která má pastýřské téma.

Z uvedených charakteristik lyrickoepických žánrů jasně vyplývá, že se základním kritériem pro jejich rozlišení je tematika. Tento přístup ke klasifikaci žánrů se uplatnil a uplatňuje i v oblasti čistě lyrické poezie, i když jsou možné i přístupy jiné. Od původu byla lyrická poezie spojena s hudbou do podoby *písně* a takto byla skládána i v pozdější době (francouzská trubadúrská poezie, německý *minnesang*, nověji *šanson*, později například je takovým útvarem *blues* spojující básnický text s džezovou melodií), ve vývoji lyriky se však uplatnila i *poezie mluvní* jako protiklad písně.

Detailnější specifikace jednotlivých žánrů poezie písňové i mluvní je však opět založena na kritériu tematiky, v antické literatuře především na rozlišení tematiky vysoké a nízké. Mezi žánry vysoké lyriky bývala zařazována oslavná básně *óda*. Členila se ještě na další žánrové varianty podle toho, co bylo tématem oslavení. Šlo-li o nejvyšší hodnoty (antická božstva, vlast apod.) byla nazývána *hymna*. Zvláštní označení měly oslavné básně na boha Dionýza nazývané *dithyramb* (později se náměty dithyrambu rozšířily o jakékoliv projevy bujného veselí). K oslavě boha Apollóna jako

ochránce Múz (tedy také umění) byly skládány tzv. *pajány* (v novější literatuře je význam slova širší a paján znamená nepřiměřenou, nadsazenou chválu čehokoliv).

Projevem smutku se stala v antické poezii *elegie* (*žalozpěv*), která je definována nejen tematicky, ale i charakterem verše. Využívala spojení hexametru s pentametrem (viz blíže versologie) do tzv. elegického dvojverší (elegické distichon). Zvláštní žánrovou variantou elegie je zpěv za zemřelého – *nénie*.

Třetím žánrem vysoké lyriky byl biblický *žalm*. Tematicky se žalmy vyznačují oslavnými motivy, nepostrádají však ani projevy smutku a kajivosti. S biblickým textem souvisí rovněž žánr navazující na nářek ve starozákonní knize proroka Jeremiáše – tzv. *jeremiáda*.

Mimořádně se rozrostl počet takto tematicky vymezených žánrů v renesanční a humanistické literatuře, která v rámci tzv. příležitostné poezie věnované konkrétním osobám a konkrétním událostem rozlišovala básně k uzavření sňatku, k narozeninám, k narození dětí, k návratu z cest, k dosažení akademických hodností a poct atd. i prosté chvály, a každý takto tematicky určený žánr měl své specifické označení, například básně k narozeninám nebo k narození *genethliacon*, básně k uzavření sňatku *epithalamium*, oslava určité osobnosti nebo instituce *enkomion*, blahopřání k šťastnému zachránění *soteria*, básně k úmrtí či pohřbu *epicedia* apod. S ústupem významu příležitostné poezie v pozdějších etapách literárního vývoje tyto žánry přestaly tvořit součást genologického systému a staly se spíše součástí jeho historie.

Právě na zlomu 16. a 17. století se setkáváme u Martina Opitze s termínem, který napovídá směr další genologické klasifikace lyriky. Uvádí, že zvláštní žánr představují tzv. *silvy*, jimiž rozumí sbírky veršů, které lze srovnat s lesem (lat. *silva* = les), v němž rostou nejrůznější stromy, takže do sbírky tohoto druhu je možno zařadit všechny žánry příležitostné poezie (Opitz 1963). Z genologického hlediska je podstatné, že předmětem žánrové klasifikace se zde stává básnická sbírka, nikoliv jednotlivý básnický text.

Právě tento trend je patrný v novější lyrice, kde se sice objeví klasické žánry typu ódy, hymnu, žalmu apod. v podobě jednotlivých básnických textů, ale běžná klasifikace lyriky je jednoznačně založena na tematice celých sbírek. Z tohoto hlediska teorie literatury rozlišuje *lyriku přírodní, sociální a politickou, milostnou, reflexivní, satirickou apod.*

Nemůžeme sice popřít, že i v nové době se uplatnil žánr, který je definován spíše morfologicky nežli tematicky, jde o tzv. *pásmo* (*zone*), jehož vznik je spojen s tvorbou Guillauma Apollinaira. Pásmo je založeno na

asociativně zřetězeném toku představ a představuje spíše výjimku v běžné tematické klasifikaci básnických sbírek.

Základní směřování v lyrice je tedy konvergentní, do pozadí ustupují dříve pěstované žánry a lyriku obvykle členíme podle tematiky větších celků, celých básnických sbírek. Uvolnění tohoto typu bylo možné proto, že od počátku lyrické poezie se kritéria žánrové klasifikace hledala spíše v tematice, a zasáhlo nejen samotné žánry, které se z literatury pozvolna vytrácejí a jsou nahrazovány tematicky definovanými žánrovými variantami lyriky jako celku, ale i žánrové formy.

Tradiční básnické formy jako byla *francouzská balada* (skládala se ze tří deseterveršových strof a pětiveršového poslání), *italská balada* neboli *balatta* (tvořila ji strofa čtyřveršová a desítiveršová), truvérské formy jako byla *tenzóna* (skládala se ze tří dílů, z nichž první čtyřveršový díl určoval téma, po němž následovaly čtyři decimy prvního dílu a čtyři decimy dílu druhého, tj. zpracování tématu prvním a druhým básníkem) se dnes vyskytnou v poezii jen zcela ojediněle, stejně tak jako *madrigal*, *pantoum*, *vilanelle*, *rondel* apod. Pouze jedna žánrová forma, která má své zastoupení již v renesanční literatuře, má ještě v současnosti produktivní charakter. Je to *znělka* (*sonet*), skládající se ze čtrnácti veršů rozdělených do čtyř strof. Prvé dvě strofy jsou čtyřveršové a nazýváme je kvarteta, druhé dvě jsou tříveršové a označované terceta. Původně byl v sonetu normován počet slabik ve verši (10 slabik, je-li verš sonetu trochejský, 11 jestliže je jambický) a určeno bylo i schéma rýmu kvartet v podobě *a b b a*, ale tyto normy platily jen pro klasický sonet. V pozdějším vývoji se setkáme s případy, kdy je sonet koncipován jako čtrnáctiveršová a na strofy dále nečleněná báseň (Mácha), jindy se mění pořadí kvartet a tercet, upouští se od využití rýmu a popřípadě se nahrazuje desetislabičný verš veršem jiného rozměru, například dvanáctislabičným alexandrinem (viz blíže kapitolu o versologii). Sonety bývaly někdy spojovány do vyššího celku, označovaného jako věnec sonetů.

Také postupný ústup normovaných žánrových forem a jejich nahrazení relativně velmi volnou formou (volný verš, individuálně pojaté strofy různého rozsahu v tomtéž textu nebo pojetí básně jako kontinuální a vnitřně dále nečleněné výpovědi, odchylky od interpunkčních a některých ortografických norem atd.) podává tedy důkaz, že lyrika směřuje k větším celkům, které nemají již charakter žánru, nýbrž spíše žánrových variant jediného žánru, který je zároveň i literárním druhem – lyriky. V rámci těchto tematicky definovaných žánrových variant nejsou uplatňovány ani tradiční žánrové formy (nebo spíše jsou uplatňovány zřídka a spíše jako ověření autorských schopností nežli jako záměrná volba žánru pro jeho vlastnosti,

kteří jsou také, pokud jde o lyriku, definovány spíše tematicky nežli morfologicky).

Žánrový systém epiky se tedy vyznačuje divergentní tendencí, žánrový systém lyriky naopak tendencí konvergentní. Specifické z tohoto hlediska je postavení třetího základního literárního druhu – dramatu.

Aristoteles vykládá drama jako literární projev, který “napodobuje osoby jednající (dróntas)”, a tím zařazuje drama vedle druhého syžetového druhu – epiky – a zároveň rozlišuje dva základní literární žánry dramatu – tragédii a komedii (Aristoteles 1948: 28). Tragédii pak definuje Aristoteles tak, že jde o “napodobení vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a básní utvářející očištění takových duševních hnutí” (Aristoteles 1948: 33). Komedii chápe naopak jako “napodobení lidí sice horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž z hlediska směšnosti, a směšné jest částí ošklivého. Neboť směšné je druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné, jako například hned směšná maska jest něco ošklivého a zkriveného, ale bez bolestného výrazu” (Aristoteles 1948: 31). Toto pojetí tragédie a komedie si udrželo platnost po celý středověk, uplatňovalo se v renesanci a ještě v roce 1624 soudí Martin Opitz, že tragédie se rovná vznešeností hrdinským básním. Není možno do ní zavádět lidi nižšího stavu a zpodobovat v ní špatné věci, protože jedná pouze o velkých tématech, k nimž podle Opitze patří královská vůle, zoufalství, požáry, války, vraždy atd. Proti tomu komedie je v jeho pojetí dramatický žánr, jehož tematika je zaměřena k špatným lidem a věcem, k nimž pro dnešního diváka poněkud paradoxně řadí vedle her, kuplířství apod. také sňatkuchtivost vdov a starých panen (Opitz 1963). Nejde jistě o to, co Opitz na rozdíl od současnosti považoval za vznešené a co za komické, ale o prokázání dlouhodobého vlivu Aristotelova rozlišení tragédie a komedie.

Tragédii spojovala tedy starší poetika se vznešeností témat i postav a vyžadovala, aby této vznešenosti odpovídal i styl tragédie. Proto ze tří stylů, který rozlišovala (styl vysoký, střední a nízký), byl pro tragédii jednoznačně vyhrazen styl vysoký.

Proti tomu *komedii* bylo přisuzováno takové napodobení skutečnosti, které postavy i jejich jednání předvádí v karikované podobě tak, aby vynikla jejich směšnost. Proto se také v komedii setkáváme s postavami nižšího společenského postavení a jim odpovídá i využití nižších druhů stylu.

Dichotomní pojetí žánru dramatu z hlediska teorie naráželo již ve středověku na odlišně pojatou divadelní praxi. V souvislosti s mešním obřa-

Drama

dem vznikala tzv. *officia*, která zobrazovala některé klíčové události Kristova života podle evangelních textů (hry o Kristově narození a hry o jeho umučení). Tato *officia* se hrála zprvu v kostele jako volná část mešního obřadu, teprve později se dostala na tržiště a nebyla již předváděna duchovními. Stala se záležitostí žáků, kteří do nich vnesli světské prvky (srov. například české interludium *Mastičkář* ze hry *Tři Marií*, jehož obdobu nacházíme i v jiných literaturách).

Dílčí biblická témata bývala také spojována do velkých celků, které zachycovaly časově rozsáhlé úseky biblických dějů. Tato *mysteria* vyžadovala složitou jevištní techniku (hrálo se paralelně i na několika jevištích), množství herců a dlouhou dobu předvádění (i několik dnů). V podání *mysterií* se striktní oddělení tragického a komického nedodržovalo, takže vedle vznešených biblických postav vystupovaly i postavy komické.

Vedle těchto rozsáhlých dramatických útvarů se zejména ve francouzské divadle uplatnily tzv. *miracles*, které byly kratší a soustředěovaly se k postavě světce, s jehož postavou bylo spojeno i vyvrcholení hry – *zázrak* (odtud také název tohoto žánru). Vstupovaly-li do hry vedle reálných postav také postavy alegorické (například zosobněné vlastnosti) a směřovaly-li hra k morálnímu poučení diváka, šlo o tzv. *morality*.

Zvláštní žánr, který souvisel s náboženskou a morální tematikou nepřímo, byla *fraška*, jejíž vznik je spojován se středověkým a renesančním smyslem pro grotesknost, pro směřování vážného a směšného v té podobě, která se projevovala v karnevalových slavnostech a nabývala až podoby karikatury (Gurevič 1996: 355–428).

Rigorózní odlišení tragédie a komedie či *frašky* do jisté míry již opouští alžbětinské divadlo a zejména William Shakespeare. Poslední období jeho tvorby je již charakteristické tvorbou v žánru tragikomedie. Tento posun vyplynul mimo jiné z celkového diváckého pojmání divadla v této době, založeného na kritériu přirozenosti, které vyžadovalo mimetický způsob zobrazení, prolínání tragického a komického, tak jak to odpovídalo životu alžbětinského dramatika, herce i diváka.

Jednoznačně stanovená hranice mezi tragédií a komedií byla dále narušována v baroku, které i v teoretické rovině uznává existenci *žánru tragikomedie a komitragédie*, takže genologický systém v rovině teorie dramatu i v divadelní praxi byl již složitější. O jistý návrat k čistému aristotelskému pojetí dramatu se pokusil ještě klasicismus svým požadavkem tří jednot dramatického díla. Jednota děje spočívala v tom, že hra měla jednoho hrdinu a jednu zápletku, která se rozvíjela podle pětistupňového modelu: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. Jednota času vyžadovala, aby byl děj soustředěn maximálně do 24 hodin, a jednota místa spočívala v tom, že

se hra musela odvíjet v poměrně úzce vymezeném prostoru, maximálně v hranicích jednoho města.

Již romantismus však toto pojetí dramatu opustil a položil základy ke vzniku nového literárního žánru, který akceptoval středověké a renesanční smíšení tragického a komického a uvolnil strohé normy výstavby dramatického textu – *činohry*. Činohra se zejména v 19. století a později stala dominantním žánrem dramatu, které tak po dlouhé době divergentního vývoje směřovalo k nové konvergenci.

Do vývoje dramatu však ještě před zformováním žánru činohry vstoupily další faktory, které přispěly opět k započetí procesu další divergence. Na prvním místě to bylo spojení dramatického textu s hudbou, jehož rozkvět se projevil v barokním dvorském a školském divadle a které vedlo ke vzniku svěbytného dramatického žánru – *oper*. Slovesná stránka opery, její libreto, musela být koncipována s ohledem na hudební charakter hereckého projevu (tím se dramatický text poněkud zjednodušil), ale postavy, prostředí i děj opery zachovávaly model, který byl realizován v tragédii. Podobně jako teorie dramatu rozlišovala tragédii a komedii také hudební divadlo si vytvořilo svou obdobu komedie – *komickou operu*. Opera i komická opera byly určeny náročnějšímu publiku a přijímány v prvé řadě šlechtickými a vyššími měšťanskými vrstvami. Pro širší publikum byly určeny podobně jako komická opera k humornému reflektování skutečnosti orientované *zpevohry* (něm. Singspiel), které se lišily od komické opery nejen vyšším stupněm přístupnosti syžetu, ale i spojením mluvených a zpívaných partií. Ohled na široké a pro vnímání uměleckého díla málo připravené publikum vedl posléze k tomu, že se konstituoval žánr *operety*. Syžet operety byl jednoduchý až banální, spíše nežli na dějovou složku kladli tvůrci operety důraz na začlenění sólových zpěvních a tanečních vystoupení, která jen volně souvisela s rozvojem děje a sloužila spíše k prezentaci sólistů. Další krok v tomto směru představovala ve 20. století *revue*, v níž dějová složka pouze vytvářela záminku pro realizaci sledu sólových zpěvních, hudebních a tanečních vystoupení. Teprve vznik *hudební komedie*, která se uplatnila na divadle i ve filmu, naznačoval určitý obrat k relativně náročnější tvorbě, která se vrací k pojetí dramatu jako syžetového žánru, ačkoliv i v tomto případě šlo o syžety nenáročné, se stereotypně se opakujícími postavami i zápletkami. Až *muzikál* přinesl změnu v chápání hudebního divadla komediálního zaměření. Jeho ztotožnění s operetou, s níž se stále setkáváme, je nedorozumění. Spojitost sólových partií a rozvoje syžetu v operetě jsou do značné míry volné, některé ze sólových partií by mohly být zkráceny nebo zcela vypuštěny, aniž by došlo k nepochopení děje. V muzikálu je situace jiná. Každá složka muzikálu (mluvená, zpěvná, ta-

neční, hudební) je plně funkční a podílí se na průběhu děje. Proto také odstranění nebo přeskupení těchto složek by nutně způsobilo obtíže při pochopení díla. Druhým významným rysem muzikálu, který jej diferencuje od jiných typů hudebního divadla, je tematika. Ve svých počátcích muzikál usiloval o uměleckou rehabilitaci hudebního divadla také tím, že si vybíral náročnější syžety a čerpal je z literárních děl, jejichž umělecká hodnota byla nezpochybnitelná. Tak se východiskem syžetu muzikálu stal Shakespeare (*West Side Story*), Shaw (*My Fair Lady*), Dickens atd. Postupně však tento trend ustupoval do pozadí a úsilí o diváckou úspěšnost muzikálu směřovalo k zvýraznění vnějších efektů (výtvarné pojetí inscenace apod.).

Odlišným typem spojení slovesného uměleckého díla a hudby se stal *melodram*. Je založen na relativně samostatné existenci slovesné a hudební složky (obě mohou být vnímány samostatně), jejich spojení však umocňuje umělecký zážitek vnímatele (srov. například Fibichův melodram *Smrt Hipodamie* na text Jaroslava Vrchlického).

Hudba však nepředstavuje jediný impuls, který vedl k žánrové diferenciaci dramatu. Podobně jako spojením hudby a slovesné složky (libreta) vznikalo hudební divadlo, spojením literárního textu a nových médií, která vytvořila možnost vizualizace slovesného uměleckého díla přímo k tomuto cíli vytvořeného nebo alespoň upraveného, vzniká filmová nebo televizní inscenace. Tuto slovesnou složku filmových a televizních děl označujeme jako *scénář*. Na rozdíl od dramatických textů určených k divadelní inscenaci scénář tvoří vlastně mezičlánek, jehož závažnost tvůrci filmových a televizních děl pojmají různě (od pojetí scénáře jako impulsu a jeho dotváření během natáčení až k preciznímu dodržování všech jeho složek). Rozdílnost mezi dramatickým textem a scénářem je zřejmá. Dramatický text může režisér při inscenaci různě vyložit a může eventuálně v dílech partiích text krátit i v detailech upravovat, nemůže však měnit jeho podstatné vlastnosti. Naopak filmový nebo televizní režisér může (a této možnosti také mnohdy využívá) ještě v průběhu natáčení text scénáře upravovat v podstatných věcech (vložit nebo vypustit postavu, měnit dialogy, zařadit novou zápletku atd.) a tím se vlastně stává spoluvůrcem scénáře v té podobě, která je definitivně realizována. Je zřejmé, že pokud zde užíváme termínu scénář, máme na mysli scénář literární, nikoliv scénář technický, který přináší poznámky ke způsobu inscenace. Samozřejmě i studium technického scénáře je pro poznání záměru scénáristy jako tvůrce slovesné složky konečné podoby audiovizuálního díla nezbytné.

Při sledování organizace genologického systému epiky jsme tedy konstatovali divergentní tendenci, naopak systém žánrů lyriky směřoval spíše ke konvergenci. Pokud jde o žánry dramatu, z toho, co bylo uvedeno, vy-

plývá, že po etapě, která vyvrcholila pokusem o vznik syntetického dramatického žánru (čínohry), vliv různých mimoliterárních uměleckých faktorů ovlivnil v další fázi opětovou divergenci, takže celkový trend můžeme chápat jako konvergentně divergentní.

Představa Fernanda Brunetièra o možnosti aplikovat descendenční teorie o formování živočišných druhů na proměny genologického systému se ukazuje jako ryze mechanický postup, který jen stěží může postihnout základní principy proměny literárních žánrů jako jevu zcela jiné kategorie nežli jsou jevy biologické, nicméně myšlenka hledat příčiny, které k proměně literárních žánrů vedou, má v literární vědě své místo.

Obecně je možno konstatovat, že proměny literárních žánrů vyplývají ze změny jejich funkce. V tom případě je však nutno odpovědět na otázku, v čem tato funkce spočívá. Wellek a Warren charakterizují funkci literárního žánru na základě jeho vztahu k vnímání: "Potěšení člověka z literárního díla je směsí dvou pocitů: novosti a rozpoznání. V hudbě jsou zjevnými případy schémat, která je třeba rozpoznat, sonátová forma a fuga; v detektivce nacházíme postupné uzavírání či zužování děje – postupné sbíhání se důkazů (stejně jako v *Oidipovi*). Dokonale známé a opakující se schéma nudí; zcela nová románová forma je nesrozumitelná a je vlastně nemyslitelná. Žánr představuje tak říkajíc sumu použitelných estetických prostředků, které jsou k dispozici autorovi a kterým čtenář již rozumí. Dobrý spisovatel je zčásti konformní s existujícím žánrem, zčásti jej rozšiřuje" (Wellek-Warren 1996: 336).

Žánrové povědomí představuje tedy jeden z kódů, jehož znalost umožňuje komunikaci mezi autorem a vnímáním díla. Je založeno na rovnováze znaků vnímání známých a inovací žánrového modelu. V případě, kdy dojde k vychýlení z této rovnovážné pozice, záleží na tom, který okruh znaků převáží. Jak upozorňují Wellek a Warren, jestliže je struktura žánrového modelu vnímání beze zbytku známá, umožňuje sice komunikaci, ale vnímání takové dílo přijímá jako stereotyp, jako text nepřinášející žádné nové estetické informace. Naopak v případě, kdy jednoznačně převažují takové složky žánrového modelu, které jsou vnímání neznámé, může v krajním případě dojít až ke ztrátě komunikace. Proto Wellek a Warren soudí, že schopnost dobrého autora spočívá mimo jiné v syntéze tradičních složek žánrového modelu s jeho inovací.

Tento výklad fungování žánru přináší odpověď na to, jak se žánr vnitřně poměňuje, ale je třeba si ještě klást otázku, jaké jsou příčiny proměny celého systému literárních žánrů. Český anonymus, který chtěl (na základě latinské předlohy) oslavit sv. Kateřinu Alexandrijskou, napsal svůj Život sva-

té Kateřiny jako legendu, tedy využil žánru, jenž byl ve středověké literatuře pozitivně přijímán a byl také vysoce produktivní. Franz Werfel, který si stanovil vlastně stejný úkol, tj. oslavit svatou Bernadettu, volil jako žánr román, tedy žánr, který je v literatuře 20. století přes všechny pochybnosti vnímán jako produktivní a čtenáři blízký. Z tohoto příkladu vyplývá, že nejen jednotlivé složky žánrového modelu mohou inklinovat k opakování, ale že následně k opakuji se podobě může směřovat celý žánr v případě, že se jeví jako produktivní. Existence žánru je závislá ovšem na jeho schopnosti aktualizace. Pokud tuto schopnost z nějakého důvodu ztratí, může v systému literárních žánrů existovat jako historický jev, ale ztrácí svou produktivitu (alespoň do chvíle, kdy se podaří v jiných souvislostech jeho podobu opět aktualizovat a tak obnovit estetickou komunikaci mezi autorem a vnímatelem díla). To znamená, že žádný existující žánr, ať již má produktivní charakter, nebo ať vyústil do podoby stereotypu, která nemá schopnost přispívat k realizaci komunikačního procesu, z literatury nemizí, že v pravém slova smyslu nezaniká. Každý žánr existuje v genologickém systému jako historický jev, který je buď v dané epoše produktivní, nebo stojí mimo živý literární proces, ale potenciálně nelze nikdy vyloučit jeho aktualizaci. Tato aktualizace může být pozitivní, ale může také směřovat ke karikování žánru. Příkladem může být kramářská píseň, která pro svou stereotypní podobu a estetickou i myšlenkovou nenáročnost ztratila kontakt s publikem, ale byla ve 20. století aktualizována jako parodie (známá je v tomto směru Voskocvova a Werichova Píseň o Golemovi).

Za základní princip, který přispívá k proměnám genologického systému, považujeme tedy úsilí o aktualizaci žánru jako jednoho z kódů, který umožňuje proces estetické a sémantické komunikace.

Proti staršímu pojetí, které rozlišuje obsah a formu jako dvě složky literárního díla a ztotožňuje pojem forma s vnějšími formálními znaky, například Max Wehrli se pokouší dichotomií obsahu a formy překlenout zavedením pojmu *styl*, který považuje za "samu seba objasňující, na samu seba vztažující celistvost" konkrétního díla v rytmu, myšlienke, obrazivosti, zvukovosti, syntaxi, kompozícii atd., bez akejkol'vek rozštiepenosti na formu a obsah, tvar a ideu, výraz a zvýraznené, symbol a význam ... Štýl je práve tá jednotnosť, to znenie, tá celistvosť, ten apriórny 'svet' diela, na základe ktorého dostáva svoje miesto a zmysel každý jednotlivý príznač (Wehrli 1965: 77).

Je jistě možné plně akceptovat Wehrliho pojetí díla jako celistvosti, z níž tzv. vnější forma nemůže být mechanicky vyčleňována s tím, že samostatně bude zkoumáno, co a s jakým cílem dílo umělecky reflektuje, a samostatně

Principy
vnitřní
výstavby
literárního díla

se bude badatel zabývat tím, jakých prostředků autor k dosažení tohoto cíle použil. Sporné je, zda pro dosažení výkladu díla jako celistvosti je nutné a účelné používat pojem styl, který by mohl mít zavádějící účinek, zda není vhodnější setrvat u toho pojetí pojmu forma, jejíž základy najdeme již ve středověké filozofii. Když sv. Tomáš Akvinský řeší otázku vztahu duše a těla, formuluje svůj výklad takto: "Duše pak lidská jest poslední v ušlechtilosti tvarů. Proto tolik přesahuje svou silou hmotu tělesnou, že má nějakou činnost a sílu, na které tělesná hmota nemá žádného podílu. A tato síla se jmenuje rozum" (Tomáš Akvinský 1937: 647).

Budeme-li v tomto smyslu přistupovat k literárnímu dílu, ukáže se, že jeho formu budeme posuzovat jako nezbytnou podmínku jeho existence (neexistuje nic, co by nemělo určitou formu) a budeme jí přisuzovat mnohem širší význam nežli je souhrn vnějších znaků díla. V podstatě v ní budeme vidět pořadající princip, který prostupuje dílo jako celek, způsob jeho svébytné existence.

Čas a prostor jsou základní kategorie, v nichž si člověk uvědomuje svou existenci i svět kolem sebe, a proto mají také základní význam v uměleckém reflektování skutečnosti. Uplatnění kategorie času ve slovesném uměleckém díle je téma, které se v poetikách objevuje vždy znovu a kterému byla zároveň věnována i řada rozsáhlých monografických prací (jejich výběr podávají Lichačev 1979: 210, Skwarczyńska 1954: 128-129, Wehrli 1965: 80-84). Právem je proto považujeme za jedno z klíčových témat literární vědy. Přesto, že tedy otázce času literárního díla byla a je věnována značná pozornost, nebylo dosaženo skutečné jednoty v nazírání na podstatu problému a dokonce ani v terminologické oblasti. Není v této souvislosti možné rekapitulovat názory jednotlivých badatelů a zaujímat k nim stanovisko (jsou ostatně v dostatečné šíři zachyceny například v uvedené práci Maxe Wehrliho), ale jde nám o to, abychom se pokusili stanovit určitý vzorec uplatnění času v uměleckém díle, který by dával šanci na sjednocení dílčích a tím často jednostranných přístupů.

K tomuto cíli můžeme dospět, pokusíme-li se nejprve vymezit uživatelskou terminologii. Východiskem je *objektivní čas*, který bývá označován také jako *čas fyzikální* (T_0) a odvíjí se v běžných podmínkách pravidelně (pro naši potřebu není nutno přihlížet ke změnám nastávajícím podle Einsteinovy teorie relativity při rychlostech blízkých rychlosti světla) a nezávisle na našem vědomí. Vedle tohoto objektivního času však musíme brát v úvahu i individuální *subjektivní čas* (T_1), který má podobu *času biologického* (T_2) a *času psychologického* (T_3). Pro tento individuální čas platí, že jeho průběh je nerovnoměrný (například biologické dění je rychlejší u dítě-

Čas a prostor
v literárním
díle