

LUDVÍK ŠTĚPÁN

GENOLOGIE: POCHYBNOSTI I NOVÉ CESTY

O krizi literární vědy se mluví nejméně půlstoletí. Po stejnou dobu vidí literární vědci v troskách i genologický systém; alespoň takový, jaký v roce 1890 nastínil Ferdinand Brunetičre na základě staré žánrové klasifikace známé už od Aristotela a jak jej rozvíjela literární věda v pozdějších desetiletích. V literární praxi však aristotelovsky koncipovaný genologický systém, tedy model literárních rodů a žánrů, přestává vyhovovat už osvícenským spisovatelům. Těm žánrové označení sloužilo spíše jako signalizační prvek v komunikačním procesu, tedy jako signál pro čtenáře.

Romantici, na cestě *konstrukce* a současně *dekonstrukce* genologického systému, už v něm často vidí pouze soubor přežilých formálních konvencí, jejichž terminologie i obsah jsou spíše než co jiného pouhou hrou. Pozdější literární generace, zejména postmodernisté a jejich následovníci, zasazují genologickému systému úder, z něž se genologie nevzpamatovala dodnes: nastoupily cestu nežánrové tvorby, cestu, na níž i ono pouhé signální označení je sémanticky už zcela prázdný pojem. Výsledná díla jsou v rámci genologického systému jen obtížně zařaditelná či vůbec nezařaditelná, typologicky charakterizovaná spíše jako intertext, v němž genologicky klasifikovat se můžeme pokusit snad jeho jednotlivé části a fragmenty.¹

Můžeme tedy mluvit o pokročilé fázi dekonstrukce genologického systému, v němž model žánru, chápáno podle C. Guilléna, slouží spíše jako soubor jistých vžitých kompozičních zásad (pokud je třeba se k nim vracet a aplikovat je), jako pouhá formální orientace.² Je to ovšem v duchu pojetí, jak jej aplikuje většina současných genologů, alespoň soudě podle studií, jež můžeme sledovat ve specializovaných časopisech *Genre* (vychází v USA) a *Zagadnienia Rozdajów Literackich* (vychází v Polsku): žánr je specifická struktura hierarchicky uspořádaných prvků. Podle našeho názoru nejde ani tak o interpretaci vlastností ob-

¹ Viz Štěpán, L.: *Žánrové spektrum tvorby Adama Mickiewicze — zdroje, formování a vliv na další generace*, in — *Sborník prací z mezinárodní konference Adam Mickiewicz: teksty i konteksty* (UP Olomouc, v tisku).

² Guillén, C.: *Literature as System*, Princeton 1971, s. 72.

šahové stránky díla, jak to vidí někteří ruští vědci,³ ale o rozbor a následnou typologizaci prvků jeho stránky (struktury) formální.

Tato dekonstrukce je nejzřetelněji patrná v básnické tvorbě a její evoluční průběh můžeme názorně demonstrovat na polské poezii. Podle našeho názoru probíhala dekonstrukce genologického systému v polské literatuře, resp. polské poezii, viděno z diachronního pohledu, souběžně s jeho konstrukcí, a to už od samého počátku formování se národní literatury. Autoři prvních polsky psaných děl, zejména M. Rej a J. Kochanowski, měli za úkol dokázat (kromě toho, že polština je schopna vyjádřit totéž co latina), že typologické danosti převzaté z antiky a ze zkušeností jiných národních literatur je možno aplikovat a vytvořit tak novou, polskou národní literaturu, která by obsahovala genologický systém, jenž by byl stejně členitý, bohatý a flexibilní jako systémy známé z literatur pokročilejších evropských zemí. Oba tak odstartovali proces, který probíhá dodnes — z jednoho pohledu nudný, neboť evoluce je pozvolná a nevýrazná, z jiného pohledu chaotický, při ingerenci podléhající libovůli různorodých subjektivních činitelů a prostředí.

Autoři rodící se polské národní literatury převzali v renezanci stále platné danosti poplatónské aristotelovské kodifikace (*epopej, tragédie, komedie*), modifikované však na druhovou triádu *epika, lyrika, drama*, a na základě tohoto druhového rozvržení do té doby konstituovanou typologii, která se zrcadlila (viděno očima dnešní literární vědy) v již poměrně bohatém a přísně rozvrstveném systému žánrů. Zpočátku přebírali díla jinonárodních literatur (obsahově i formálně) a prostřednictvím překladů (jazykových transformací) docházelo i k transformacím žánrovým a k prvním posunům v genologickém systému. V těchto transformacích (překladech) však museli kromě toho reagovat na domácí prostředí, tedy na již existující formy (ale rovněž látky, tedy složky obsahové) folklorní a paraliterární, tzn. na vžitě žánry orální, které ovlivňovaly literární žánry vždy a v každé literatuře.

Vznikaly adaptace, v nichž prioritní byla složka obsahová, jíž se musela přizpůsobit i forma díla, žánrové zacílení. Často nešlo o to přesně dodržet hranice daného žánru, nýbrž aplikovat zvolené téma v domácím prostředí. To vedlo ke vzniku přinejmenším nových žánrových variant nebo žánrových forem, případně k dekonstrukci struktury modelového žánru, jejímž výsledkem mohl být žánr nový. Dokumentovat to můžeme na evoluci polské renezanční epigramatiky. Z řecké a římské literatury převzali polští autoři *epigram*, zejména jeho satirickou formu, vyzkoušeli si jej v etapě polské latinsky psané literatury a modifikacemi při začleňování do kontextu básnických forem literatury národní jeho strukturu měnili, takže z původního epigramu vznikla mezižánrová varianta *figlák* M. Reje a dalšími strukturálními posuny zcela nový žánr — *fraška* J. Kochanowského.⁴

³ Zejména práce G. N. Pospělova o typologii literárních rodů a žánrů (podle něj žánry nejsou vlastností formy, nýbrž „uměleckého obsahu“), ale také G. K. Kosikova a L. V. Černěcové, kteří jeho teze dále rozvíjeli. Viz Pospěšil, I.: *Genologie a proměny literatury*, Brno 1998, s. 21.

⁴ Viz Štěpán, L.: *Polská epigramatika*, Brno 1998, s. 66-78.

Jak jsme již naznačili, k dekonstrukci žánrového systému, tedy k dalším výrazným strukturám posunům v genologickém spektru polské poezie, docházelo v osvícenství. Nešlo už pouze o změny v rámci jednoho literárního druhu, ale o prostupování a prolínání struktur mezidruhových — lyriky a epiky. Např. změna struktury popisné *poémy*, jak ji praktikoval St. Trembecki na základě vzoru francouzského autora J. Dellileho, nebo revitalizace *selanky*⁵ Fr. Karpińským, který opustil formální bukolické modely a rokokové či sentimentálně didaktické formy a vytvořil ji na základě konstrukce domácích folklórních skladeb se zvýrazněním čistoty lyrické výpovědi. K formálním posunům do značné míry přispěly i užívané kompoziční postupy, hlavně prostřednictvím pamfletu, paskvily a travestie.

K nevýraznější dekonstrukci genologického systému polské poezie přispěli romantici, zejména A. Mickiewicz. Už v *baladách* velký polský bard a věstec naznačil, že pro něj neexistují genologické uzavřenosti — skladby obsahují i charakteristické prvky struktur elegie, epigramu, intimní lyrické básně, lidové písně atd. Také *sonety* nezůstaly u vybroušených forem z italské humanistické literatury (F. Petrarca) a přibraly struktury ze skladeb hedonisticko-salonových a satiricko-pamfletových, z klasicistické cestopisné a popisné poémy a dokonce prý z memoárů 18. století.⁶ Přičemž *sonetový cyklus*, který velký básník uvedl do polské literatury, jde v dekonstrukci ještě dál. Není to pouze opozice k poémě, tzn. sonetový cyklus jako forma lyrická — poéma forma epická, nýbrž důslednější průnik struktur lyrické poezie se strukturami vyprávěčskými a dramatickými — dialogicky komponovanými.

Ještě dál šel Mickiewicz (a podle jeho vzoru také Słowacki, Krasiński a řada méně významných polských romantiků) v *poemě*.⁷ Střídá verše s prózou (tu užívá hlavně pro historizující a vysvětlující úvody či epilogy) a monology a dialogy, struktury typické pro poemu a román, jednotlivé části, vstupy a úryvky můžeme charakterizovat jako hymnus, píseň, balada (např. Konrad Wallenrod), popisnou poemu, gawędu, idylu, elegii, aby nakonec vznikl vlastně kompaktní intertext (Pan Tadeusz). Zcela svérázná je skladba *Dziady*, jejíž části (II, IV, I

5 Jen pro zajímavost: tyto tendence ovlivnily nejen poezii, ale rovněž árie, dueta a recitativy polských oper od 70. let 18. století. Takže u některých komických oper té doby najdeme v podtitulu označení „selanka“. Viz — Klimowicz, M.: *Literatura Oświecenia*, Warszawa 1990, s. 117.

6 Tyto hypotézy vznikly na základě obsahu některých Mickiewiczových přednášek na pařížské univerzitě, když hovořil o pracích Kiliński, J.: *Pamiętniki a Chojecki*, K. L.: *Pamięć dzieł polskich i niepomysłny sukces Polaków*. Viz — Mickiewicz, A.: *Literatura słowiańska*, in — *Dziela*, t. X, Warszawa 1955, s. 232.

7 Je zbytečné rozlišovat pro naše účely poemu, epos, příp. epopej, či básnická povídka, příp. román ve verších, neboť Mickiewicz i další autoři tato označení užívali zcela volně, bez žánrové specifikace. Jak tvrdí T. Kostkiewiczowa, už „według klasycystycznych poetyk każdy dłuższy utwór wierszem jest poematem“ (viz — Kostkiewiczowa, T.: *Poematy* Książnica wobec tradycji gatunkowej, in — *Pamiętnik Literacki*, 1970, z. 2, s. 207). Navíc právě Mickiewiczovy poemty inspirovaly literární vědce 19. století k přejetí romantické charakteristiky poemty, že jde o „utwór dłuższych rozmiarów, zorganizowany wersyfikacyjnie, łączący elementy liryczne i epickie, a czasem nawet dramatyczne“ (viz — Ginkowa, Ł.: *Poemat*, in — *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 708).

a III) jsou názornou ilustrací vývoje Mickiewiczova pohledu na sémantickou prázdnotu žánrové terminologie a pokročilé dekonstrukce genologického systému.⁸ Výsledný tvar je typickým intertextem, jehož prvky, kdybychom je chtěli genologicky klasifikovat, přebírají strukturu všech literárních druhů a mnoha žánrů a jejich forem a variant, komponovaný navíc metodou tzv. romantického fragmentarismu (ta byla jednou z hlavních příčin další, ještě hlouběji jdoucí dekonstrukce — a nejen v tomto díle).

Formy Mickiewiczovy poezie se staly vzorcem pro Słowackého, Krasińského a většinu romantických autorů, i když mnozí z nich výsledky dekonstrukčních snah velkého polského barda na cestě k moderní poezii nepochopili. To se potvrdilo v období následujícím. Poezie se stala pro pozitivistické autory tvorbou dalšího plánu, i když nelze tvrdit, že se nerozvíjela. Vracela se však k tradičním formám, do vyzkoušeného genologického rámce, jak o tom svědčí, např. u M. Konopnické, která naznačila cestu neoromantismu, renezance lidových stylizací na půdorysu melických forem.

Autoři se také snažili najít protíváhu k rychle evolujícím formám prozaickým. Tak vznikl (na podloží tradice mickiewiczovské poémy) především *veršovaný obrázek*, v němž se prolínaly struktury lyrické i epické. Ale dekonstrukce genologického systému jako by byla zapomenuta, jako by se stala slepou uličkou jedné generace. Ve skutečnosti (jako už tolikrát v dějinách literatury) musel pro tak odvážné a všem zvyklostem odporující pokračování romantických experimentů dozrát čas. Most svou tvorbou položil C. Norwid, který se však ve své době stal poraženým avantgarním básníkem, jehož poezie byla projektována pro virtuálního, nikoli aktuálního čtenáře.

Teprve básníci v období, které označujeme jako neoromantismus nebo *Młoda Polska*, uhranuti experimenty evropské poezie *ismů*, zaútočili na přetrvávající strnulost dědictví forem. Vyšli ze zkušeností romantiků a z aktuálních snah zejména francouzských tvůrců a otevřeli již značně narušený versifikační systém směrem k volnému verši (*vers libre*).⁹ A souběžně negovali v té době stále vyžadované zásady poetiky — nenarušitelnost básnické výpovědi, numeričnost versifikačních spojení, rytmické a rýmové pravidelnosti atd. Přičemž přetrvávající genologický systém (bez ohledu na rozsáhlé dekonstrukční zásahy romantiků, především Mickiewiczze) zůstal vlastně nezasazen. Naopak dochází k revitalizaci některých tradičních žánrů, např. bajky (J. Lemański) či epigramu (A. Nowaczyński), i když významnými posuny a přeskupeními vnitřních struktur.¹⁰

⁸ Např. W. Kubacki (ve shodě se staršími badateli) si tyto posuny vykládal jinak: „Mickiewicz 1. zestawia epopeję z dramatem i 2. określając istotę dramatu chrześcijańskiego, czyli romantycznego, posługuje się przykładami i analogiami z epiki i dramaturgii greckiej.“ Viz — Kubacki, W.: *Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951, s. 19.

⁹ Byť na druhé straně, v opozici k tvorbě např. J. Kasprowicze, se projevují snahy parnasistů (A. Lange, Miriam — Z. Przesmycki) jít opačným směrem — k vycizelovanému metru, složitému strofickému celku a neobyklým rýmům.

¹⁰ J. Lemański své bajky nasycuje lyrizmem, zbavuje je moralistního obsahu, jejich alegorii nahrazuje symboly a celek často chápe spíše jako parodii tradičního žánru. A. Nowaczyński zase navazuje na meandry F. Faleńského a strukturu epigramatiky jim přizpůsobuje.

Takže skutečnými pokračovateli cílené romantické dekonstrukce genologického systému se mj. stali až meziváleční expresionisté, formisté, futuristé atd. a zejména *Krakovská avantgarda*.¹¹ Předznamenáním pokračující dekonstrukce, de facto rozpadu dosud platícího řádu literárních forem, se staly zásahy futuristů, kteří (inspirováni úsilím F. T. Marinettiho) usilují zbavit se závaží minulosti. Šlo zejména o uplatnění volného verše, o návrat ke zdrojům (tzn. k lidovému a potažmo primitivnímu umění) a k formálním experimentům. Ty představovaly kromě jiného atypická grafická forma, piktografické prvky a simultánní záznam textu (po vzoru G. Apollinaire např. verše T. Czyżewského). A také to, co začali uplatňovat neoromantičtí básníci — rozbití souvislosti básnické výpovědi, tedy uvolnění slova ze svěřací kazajky syntaxe a nově i logiky. Odtud už byl pak jen krok k volné hře asociací a k textovým kolážím.

Příslušníci Krakovské avantgardy, zejména T. Peiper, přistoupili k dekonstrukci genologického systému souběžně s jeho další konstrukcí,¹² a sice technologií, která platí v poezii dodnes. Vznikl nový *model básně-nežánru* s progresivní vnější grafickou formou, který je založen na kreativní metafoře a zejména ničím nevázaném rytmu věty, přičemž délka verše není kvantitativně vymezena a rýmy (také nepravidelné) vyvěrají z vnitřních potřeb veršových opozic. Rozbití souvislosti básnické výpovědi a verše jako takového s sebou nese na komunikační dálnici jiný způsob interpretace výsledného textu. Ta je polysémická, neboť básnický text můžeme přijímat a interpretovat v široké škále mezi minimalistickým a maximalistickým pojetím.

Postavantgardní, tzn. postmodernistická poezie, vychází ze stejných postulátů. Tvorba, ale také chápání literárního díla se řídí jinými pravidly, rámec kompozičních forem se uvolňuje a typologický systém se zjednodušuje.

Postmodernistická literatura, zejména poezie, užívá sice genologické terminologie, ale ta stojí někde mezi terminologií druhovou a žánrovou a stává se tedy opět (jako v minulosti) pouze soustavou signálních prvků, quasisignálním označením, komunikační kategorií pro praktické potřeby recipienta. Dochází k jednoduché opozici *poezie* — *próza*, bez ohledu na to, zda jde na jedné straně o sonet nebo baladu, o epiku nebo lyriku, a na straně druhé o novelu nebo román, o prózu dějovou nebo básnickou. Samozřejmě s tím, že někdejší zbývající druhová kategorie (drama) nese obvykle označení hra, přičemž bližší typologická charakteristika vyplyne z kontextu (divadelní, televizní, rozhlasová, filmová).

Malé literární formy často zachovávají strukturu historicky platných žánrů, s nimiž se však ne vždy shodují vnější formou. Velké literární formy, ať už veršové nebo prozaické, inklinují ke struktuře intertextů, jejichž části či fragmenty

¹¹ Tzv. první avantgarda, autoři sdružení kolem časopisu *Zwrotnica* — vůdčí osobností a teoretikem skupiny byl T. Peiper a dále k ní patřili J. Przyboś, A. Ważyk, J. Brzękowski a J. Kurek.

¹² Peiper tvrdil, že soudobá civilizace se řídí zásadami přísné konstrukce, cílenosti, úspornosti a racionálnosti. Odtud potom heslo z programu skupiny — co nejméně slov.

(jak jsme naznačili už v úvodu této práce) se můžeme pokusit klasifikovat genologicky, tedy určit jejich žánrové struktury.

Jak tedy řešit nastalou situaci v kontextu literární vědy, resp. genologického systému? Jaké z této druhové, žánrové a tudíž typologické instability najít východisko?

Už ve dvacátých letech, si literární teoretici uvědomovali mnohé neřešené dilema v genologickém systému. Např. G. Müller v souvislosti s vytvářením genologických konstrukcí *ex post* tvrdil, že „dilema každé historie literárního žánru spočívá v tom, že nemůžeme rozhodnout, která díla do něj patří, protože nevíme, co je žánrovou podstatou“.¹³ Na toto tvrzení navázal K. Viëtor, který doporučoval začít od „divinačního pojetí žánrovosti v nejdokonalejších dílech, ve smyslu poetiky daného žánru“.¹⁴

Zhruba ve stejné době se otázkami genologického systému ve světle postmodernistických skutečností začali zabývat i polští vědci. V návaznosti na neokantovské koncepce, vytvořil J. Kleiner tetralogickou koncepcí,¹⁵ která se snažila reflektovat dialektický vztah obsahu a formy. Všiml si stránky obsahové — *východního obsahu* (iniciační fáze díla) a *koncepce či tvaru* (embryonální téma) a stránky formální — *struktury díla* (podrobný plán a žánrové schéma) a *vnější formy* (konečný tvar). Na tento model kriticky svými koncepcemi reagovali např. Ingarden, Kridl, Kucharski a další.

V padesátých letech přišla S. Skwarczyńska s postulátem tzv. funkcionální analýzy žánrů (*Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*) a v šedesátých letech se těmto otázkám věnovala hlouběji. Došla k názoru, že složitosti struktur různých žánrů v jednom literárním díle (původně vyšla ze studie Słowackého poemy *Genezis z ducha*) musí odpovídat genologická terminologie. Ta by měla rozlišovat pojmenování pojmů a předmětů, tedy forem struktur kompozice, které v konkrétním díle existují.¹⁶

I posledních třicet let se úvahy o reformování genologického systému nesou ve znamení teoretické skepse. Např. A. Marino podtrhuje relativitu definicí žánru (žánry jsou podle něj pohyblivé, přechodné, konvenční, tzn. typologizačně pouze přibližné jednotky).¹⁷ C. Guillén zase žánry chápe spíše jako konstrukční model, tedy jako soubor distinktivních prvků potřebných při kompozici.¹⁸ V této souvislosti není nezajímavá otázka stability, resp. lability žánrů, zejména ve velkých literárních formách, jejichž struktury oscilují mezi několika žánry, různě se deformují, přeskupují a kombinují. I. Pospíšil tento jev definuje (na modelu rozsáhlejších epických děl jako jsou románová epopěj a sága, ale podle našeho názoru mají tyto úvahy obecnější platnost, tedy např. i pro poemu) jako

13 Müller, G.: Bemerkungen zur Gattungspoetik, in — Philosophischer Anzeiger, 1929, s. 136.

14 Viëtor, K.: Probleme der literarischen Gattungsgeschichte, in — Geist und Form, Bern 1951, s. 308.

15 Kleiner, J.: Studia z zakresu literatury i filozofii, Warszawa 1925.

16 Viz Skwarczyńska, S.: Wstęp do nauki o literaturze, t. III, Warszawa 1965.

17 Viz Marino, A.: Toward a Definition of Literary Genres, in — Theories of Literary Genres, University Park and London, 1978.

18 Viz Guillén, C.: Literature as System, Princeton 1971.

rozpětí žánru, jehož koncepce „by mohla být opěrným bodem, k němuž by se mohly vztáhnout genologické otázky týkající se příčin žánrových transformací, stability a lability, inertnosti a slučivosti žánrových celků“. A dochází k závěru, že literární žánr můžeme chápat „jako tvar-strukturu složenou z hierarchizovaných prvků spojených valencemi, které se střetají s rozpětími jiných celků (autora, čtenáře, kultury, společnosti)“.¹⁹

Literární teoretici v poslední době se proto pokoušejí překonat statickou interpretaci žánrů jako struktur apriorních a ahistorických a snaží se chápat žánry v kontextu dynamického genologického systému (např. I. Opacki, J. Trzy-nadlowski, H. Markiewicz, M. Głowiński). Stále častěji vidí typologizační úsilí jako rozčleňování do klasifikačních kategorií, tzn. do forem uvnitř literárních druhů, které jsou širší než literární žánry, nebo do tzv. teoretických žánrů, které jsou v podstatě souborem empirických vzorců literárních děl.²⁰

U poezie vychází klasifikace literárních děl nejčastěji z funkcí lyrické výpovědi nebo charakteru lyrického prožitku. A znamená návrat k oné signalizační terminologii, jak jsme se o ní zmínili. O systému signálů ostatně hovořil ve dvacátých letech už B. M. Eichenbaum. Tvrdil, že tyto signály orientují recipienta ve struktuře díla a navrhl dělit lyriku na *deklamační, kolokviální a zpívanou*.²¹ W. Kayser hovořil zase o lyrice *popisné, apelační a melické* (přesněji — *lyrisches Nennen, lyrisches Ansprechen a liedhaftes Sprechen*)²², S. Skwarczyńska ve své funkcionální systematice tuto třídu komponovala jako — *lyrika osobní, mediální a situační*.

Literární teoretici museli vyjít vstříc podvědomému chování autorů, kteří se už od romantismu, ale zejména v postmodernistickém, resp. postavantgardním období vracejí k jednoduššímu typologickému systému a uplatňují (zjednodušeně řečeno) u nedramatických děl dualitní klasifikační systém *poezie — nepoezie*, tedy *poezie — próza*. Je to mj. i důsledek až agresivní ingerence publicistických a paraliterárních žánrů (už od pozitivismu), kdy se (zejména od 60. let 20. století) struktura poezie blíží struktuře např. zprávy, reportáže, rozhovoru nebo vědecké práce, přičemž rozlišující je pouze vnější forma (u poezie veršová, u publicistiky prozaická). Na scéně se znovu objevuje druhová klasifikace — *epika* (převážně prozaické formy), *lyrika* (převážně veršové formy) a *drama* (převážně dialogické formy).

Z těchto tendencí vyšli i polští literární teoretici. Zůstaňme u lyriky a všimněme si jen hlavních propozic v souvislosti s jejím genologickým systémem.

H. Markiewicz ve svém návrhu na *východisko z chaosu* předpokládal, že v obdobích před romantismem byla žánrová klasifikace (objevuje se většinou v podtitulu díla) důsledkem rozhodnutí autora a ovšem v souladu s tehdy danými normami. V obdobích následujících po romantismu se tato povinnost tvůrce uvolňuje, stává se výrazem tvůrčího záměru, bez přímé návaznosti na termino-

¹⁹ Pospišil, I.: Genologie a proměny literatury, op. cit., s. 27-28.

²⁰ Viz např. Todorov, T.: Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970.

²¹ Viz Eichenbaum, B. M.: Mjelodika ruskogo lyričeskogo sticha, Petersburg 1922.

²² Srovnej Kayser, W.: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954.

logickou tradici žánrů (terminologie začíná být irelevantní), a jak Markiewicz poznamenává, genologickou klasifikací se často zabývá až recipient, převážně literární kritik nebo historik.²³ Výsledkem jeho úvah je pokus o typologickou třídu uvnitř literárního druhu, pokus nikoli literárněhistorický, nýbrž viděný prizmatem systematiky literárních jevů. Lyrika z toho pohledu může být — *bezprostřední* (autoprezentační), *apelační* (obracející se k adresátovi) a *zobrazující* (popisná, vyprávěcí, zobecňující a kreativní).²⁴

E. Balcerzan se zase domnívá, že postmodernistický genologický systém je třeba formulovat jako klasickou antitezi a uvědomit si, že „*žánry v moderní lyrice nejsou to podstatné, zatímco žánry moderní lyriky ano*“.²⁵ Kriticky tak navázal na domněnky W. K. Zawodzińskiego, který literární druh (lyrika) a literární žánr (lyrika nebo poezie) chápal jako synonyma a pojmy lyrika a poezie řadil do stejné terminologické oblasti jako např. román.²⁶ Balcerzan vychází ze situace na komunikační dálnici díla. Už od postromantismu se genologický systém podle něj stal otevřený (oproti klasicistickému uzavřenému) a dynamický, což vedlo k negační terminologii — např. nesonet, neóda. V postmodernismu pak žádná známá komunikační situace nemůže žádné dílo předem determinovat. „*Autentická lyrická báseň vzniká mimo žánrový systém. Je vždy jednorázovým uměleckým objevem. Neopakovatelným.*“²⁷

Cz. Zgorzelski v této souvislosti navrhuje pro poezii širší klasifikaci než žánrovou, ale užší než druhovou, tedy hodnotit poezii z hlediska „*tzv. naladění komunikátu na tón potenciální společenské realizace textu a jeho prezentace odběratelům*“.²⁸ Tedy vlastně modifikaci formalistické typologie (s přihlédnutím k tomu, co ruští formalisté nazývali *ustanovka*). Přičemž již zmíněnou Eichenbaumovu klasifikační třídu chce zúžit na diádu *lyrika deklamační a kolokviální*, protože prý třetí typ — *zpívaná poezie* — je nadbytečný (i když připouští, že zpěvnost má ve struktuře některých lyrických děl podstatný význam).²⁸

Co však s poezií, tedy s lyrikou, s velkou veršovou formou, která se vzpírá jakékoliv genologické klasifikaci a kterou mnozí teoretici označují jako *vnitřně chaotickou*? Jde o díla vzniklá metodou tzv. malířské hry, např. moderní poemý, žalmy, balady. Autor takovou skladbu komponuje na podobných zásadách jako malíř obraz — pomocí skvrn, jejichž struktura (formální i obsahová) se často diametrálně liší.

Myslíme si, že jde o adekvátní situaci jako u veršových epických forem, které jsme podle tradiční klasifikace mohli zařadit do epiky, lyriky i dramatu. Také v tomto případě je třeba výsledné dílo (lyriku) formálně chápat jako intertext, jehož celek tvoří zdánlivě chaotický konglomerát odlišných druhových a žánrových struktur.

²³ Viz Markiewicz, H.: Spory genologiczne, in — *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, nr. 59, *Prace Historycznoliterackie*, z. 5 (1963).

²⁴ Tamtéž, s. 15-23.

²⁵ Balcerzan, E.: *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 143.

²⁶ Zawodziński, W. K.: *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 8.

²⁷ Balcerzan, E.: *Przez znaki*, op. cit., s. 189.

²⁸ Zgorzelski, Cz.: *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 316-318.

Vrátíme-li se znovu ke genologickému systému jako celku, jeví se ze všech citovaných názorů možná jako schůdný závěr — pojmout tento systém jako soubor literárněvědných typologických kategorií, které by obsahovaly druhově chápané subkategorie, jejichž další vnitřní dělení, by klasifikovalo vlastnosti struktur jednotlivých děl, v souladu terminologií dosud platných žánrů a žánrových forem. Koncepce genologického systému pro postmodernistická literární díla je však samozřejmě vždy výslednicí úhlu pohledu a zejména způsobu interpretace návrhů a tezí v oblasti literární teorie, resp. genologie. Takto to činí někteří teoretici, pokud bychom genologický systém chápali v širších souvislostech, např. společenských (rozpětí žánru — rozpětí společnosti, Pospíšil) či textově-komunikačních (tvůrce — podmět díla, tvůrce — čtenář, Zgorzelski).

Ale to už není předmětem této práce.

