

LUDVÍK ŠTĚPÁN

GENOLOGIE, NEBO POSTMODERNISTICKÝ CHAOS?

(Několik poznámek na okraj sborníku z jedné konference)

V roce 1996 se konala v polské Zelené Hoře genologická konference, již pod patronací významného polského periodika *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, zabývajícího se genologickou problematikou, zorganizoval Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze. Teprve loni se však (s vročením o tok dřívějším) objevil sborník z této konference – **Genologia i konteksty** (věd. red. Czesław P. Dutka), Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 2000, 472 stran.

V těchto poznámkách mi nejde o postižení obsahu sborníku, který redakce rozdělila do tří částí, jež obsahují dvačtyřicet referátů-studií. V první *Sytuacja gatunków – Rozpoznanie i diagnozy* se autoři snažili zformulovat svoje názory na základní a obecné otázky při pohledu na formální stránku literárního díla, ve druhé *Genologiczne studia nad tekstem* věnovali svoji pozornost konkrétním dílům literatury od romantismu po současnost z hlediska genologické typologizace v dnešní (stále ještě?) postmodernistické situaci a ve třetí *Pogranicza i konteksty* se dotkli genologických kontextů z širších hledisek, např. jazykových, filozofických, estetických, divadelních atd. Ani mi nejde o to, že na takto zaměřené konferenci, navíc pod patronací periodika světového významu, nezažněl jediný referát (kromě studie Bogdana Pięczyki *Między teorią a praktyką komizmu*, věnované pojetí komiky v díle J. Trzynadlowského), jenž by fundamentálně vzpomenul zakladatelský význam Stefanie Skwarczyńskiej a Jana Trzynadlowského pro polskou moderní genologickou školu a časopis *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, který řadu let redigovali.

Na okraji tohoto sborníku a některých v něm otištěných studií jsem si uvědomil úpornou snahu polských literárních teoretiků a historiků definovat stav typologizace literárních děl v průběhu dějinného vývoje z genologického hlediska, které – jak mnozí autoři tvrdí – pozbylo už od doby uplatnění modernistických postulátů svůj význam, a je třeba spíše před závorku vytknout genolo-

gické jistoty a danosti ztracené v chaosu¹ dnešních pohledů na literární dílo v důsledku postmodernistické dekompozice (dekonstrukce) jeho formální stránky.² Tuto skutečnost pocítovali polští, evropští i mimoevropští autoři palčivě zejména od 60. let 20. století, kdy se vliv kulturně-estetické kategorie postmodernismu začíná výrazně prosazovat také v literatuře.³ Redakce sborníku ve svém úvodu prezentuje několik polských koncepcí, které od té doby v literární teorii (zejména v polské) sehrály důležitou roli. Dají se (podle specifiky přístupu) rozdělit na ty, které vyrostly ze základů 1. strukturalistické teorie, 2. teorie historičnosti literárních forem a 3. syntaktické teorie.

K prvnímu typu patří zejména stanoviska, která genologickou problematiku řeší v rámci teorie komunikace. Michał Głowiński (Gatunek literacki a problemy poetyki historycznej, 1967) označuje literární žánr jako „intersubjektivně existující komplex regulí a direktiv“, které pomáhají v komunikačním procesu interakci spisovatele a čtenáře, přičemž dochází k permanentní strukturalizaci a destrukturalizaci žánrů. Edward Balcerzan (Sytuacja gatunków, 1972) zase umísťuje lyrické žánry v rámci modelu komunikační situace do tří typologických situací – klasicistické, postromantické a avantgardní.⁴ Další autoři se pak zabývali literaturou z hlediska výpovědi, chápání literatury jako simulace reálných mluvních aktů; s těmito mimetickými názory polemizoval později M. Głowiński (Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej, 1992), především pro jejich přílišnou specifíčnost. Ze strukturalistické teorie vycházejí také intertextuální pohledy na poststrukturalistické genologické koncepcce. Vycházejí z chápání žánrového charakteru textu jako určitého druhu intertextuální atribuce, jak to chápal Gérard Genette (Palimpsestes. La Littérature au second degré, 1982) a posléze v Polsku rozvinul Ryszard Nycz (Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy, 1992). Stanovisek (převážně literárních historiků), která chápou žánry jako řetězec různých soustav vyznačujících terén pro jejich evoluci, je více (mj. Stefan Sawicki, Ireneusz Opacki, Czesław Zgorzelski); přičemž žánr nemá žádné konstantní rysy – ty se v závislosti na historické situaci mění. Tzv. syntaktické teorie berou za základ kompozice (v tomto případě veršovaného díla) skladbu básnického textu, jež je pro formální tvář básně, pro jeho žánrový tvar, určující (např. koncepcce, s nimiž přišli Ewa Ostrowska, Edward Balcerzan, Piotr Michałowski nebo Czesław Zgorzelski).

1 Kategorie chaosu se ve sborníku v této souvislosti zabývá Eugeniusz Czaplejewicz (příspěvek Chaos i genologia) prizmatem Alexeje F. Loseva, Lva Šestova a Michaila Bachtina.

2 Pokud jde o problematiku dekompozice (dekonstrukce) odvolávám se na svoje závěry na toto téma in – Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, Brno 2000.

3 V literárních dílech někdejších „socialistických“ zemí se tak dělo s opožděním, zpočátku spíše „plíživě“ v kontextu rozbití už přežitého socialistického realismu, naplno však teprve od začátku 90. let 20. století, kdy tyto národní literatury prodělaly všechny fáze vývoje jako literatury západoevropské i jiné za období zhruba čtyřiceti let.

4 Při řešení permanentní kompozice (konstrukce) a dekompozice (dekonstrukce) žánrů na historické evoluční ose jsem již dříve dospěl k závěru, že těchto typologických situací musí být pět: předosvícenská, osvícenská, romantická, modernistická a postmodernistická. Srovnej kapitolu Geneze teoretického myšlení o žánrech, in – Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, op. cit., s. 12.

První cílený úder vedený proti instituciálnosti literárních forem přišel už v době, kdy ještě věda o literárních druzích a žánrech (genologie) jako taková neexistovala, v romantismu. Autoři se vzepřeli klasicistickým konvencím a některé jejich projevy (v polské literatuře se výrazným stala tvorba A. Mickiewicze) vedly k dekompozici (často až k destrukci) formy básnických děl. Po osvícenském pozvolném oslabování hlavní funkce žánru (signalizace literárního charakteru dané výpovědi) romantičtí básníci v dekompozici žánrového systému pokračovali. Žánrové vymezení ztratilo závazný charakter, docházelo k úplné eliminaci přežilých rétorických schémat, ke stírání hranic mezi žánry, k jejich vzájemnému prostupování (na cestě k synkrezí struktury literárního díla), k prolínání forem různých literárních druhů, tzn. k iniciaci otevření struktury literárního díla postupům pracujícím s fragmentarizací (ta byla častá), hybridizací a intertextem (šlo o postupy výjimečné, viz právě Mickiewicz). Literární žánr v období modernismu, především vlivem avantgardních koncepcí, se pak stal zcela prázdným pojmem a pro postmodernisty už pouhou hrou s formou v chaosu⁵ odlišných, vzájemně se prolínajících struktur.

To je samozřejmě pouze bodový nástin evolučního vývoje literární formy, který v sobě skrývá nejedno zjednodušení a pokušení vidět problematiku až příliš jednoznačně. Postupující dekonstrukci literárních děl chápal Jacques Derrida jako snahu tvůrců vymanit se z institucionalizace tvorby, snahu o to, aby každý tvůrce mohl vše vyjádřit libovolným způsobem.⁶ Nástup těchto *přirozených forem* se znepokojením např. v Polsku sledovala Stefania Skwarczyńska (její názory mj. ve sborníku připomíná **Tadeusz Rachwał**: *Genologiczne konteksty, czyli narodziny nie-gatunku*), která jejich typologické vymezení označila jako *genologické pseudonázvy*.⁷ Cesta od klasicistně chápaného žánru k postmodernistickému ne-žánru vede mimo prostor regulemi jasně vymezeného žánrového systému. Pokud se na literární dílo podíváme z hlediska jeho struktury⁸ (a je jedno zda jde o poezii nebo prózu), dojdeme k závěru, že (stejně jako už v romantismu) genologická typologie pouze signalizuje historickou návaznost a někdy způsob stylizace textu. Tzn., že se naplňují předpoklady, z nichž vycházeli ruští formalisté, že předmětem zkoumání literární vědy by neměly být žánry, ale samotná literární díla. Dále šel Roman Jakobson, který předmětem poetiky rozuměl literárnost, nikoli literaturu jako daný fakt, Michail Bachtin, jenž mj. ozřejmil literární časoprostor, dialogičnost a karnevalizaci díla a román jako univerzální žánr a inicioval chápání intertextovosti, a později Gérard Genette

⁵ Je příznačné, že o chaosu mluví Anna Kurska už v souvislosti s tzv. romantickým fragmentem, tedy s fragmentaristickým přístupem ke kompozici (dekompozici) básnického díla, když fragment označuje jako chaotický žánr. Viz – Kurska, A.: *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.

⁶ Tuto tezi Derrida zdůraznil i v rozhovoru s Derkem Attridge, srovnej *This Strange Institution called Literature, an interview with Jacques Derrida*, by Derek Attridge, in – J. Derrida: *Acts of Literature*, New York – London 1992.

⁷ Skwarczyńska, S.: *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, in – *Problemy teorii literatury* (red. H. Markiewicz), Wrocław 1987.

⁸ Z této pozice vycházejí Tzvetan Todorov a Gérard Genette, viz *Théorie des genres* (Textes recueillis et présentés par G. Genette a T. Todorov), 1986.

(jemu ve sborníku věnuje studii **Janusz Barczyński**: *Problematyka rodzajowości i literackości u Gérarda Genette'a*) se svým dvojím žánrovým pojetím literatury – odlišuje umění mluvy a umění slovesné.⁹

Ale vraťme se ještě k modernismu. Autoři v tomto období přestali vytvářet díla v tradičním, integrálním pojetí a nahrazovali dosud uznávanou kompozici dekompozičními postupy, tzn., že místo celku uměleckého díla kladli důraz na jeho izolované fragmenty, prvky, části, jak o tom pojednal např. J.-F. Lyotard.¹⁰ Výsledkem této dekompozice byla forma, která podle Douwe W. Fokkemy vznikla selekcí hypotetických konstrukcí vyjadřujících nejistotu, provizornost. To pak v postmodernismu vedlo na jedné straně ke vzniku tzv. ještě nevykrytalizovaných, zástupných forem, na druhé straně ke hrám s žánry, které kdysi dané žánry zpochybňovaly, negovaly, vytvářely ne-žánry. Ve sborníku dospívá **Romuald Cudak** (*Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*) na příkladu básnického modelu textu k závěru, že formy pre- a paražánrové mohou být akceptovány do oblasti žánrových forem, i když se v takovém postupu skrývá metodologická past, neboť jde často o formy neúplné, skicovitě, hypotetické. Nicméně i ony jsou podle mého názoru přece praktickým vyjádřením nových konvencí, nových stylizací, formami spějícími od středivě od systému, vyjadřujícími jisté danosti uprostřed chaosu.

Jestliže se v postmodernistické poezii formální vyjádření pohybuje v rámci struktury do značné míry zasažené prozaickými postupy, non-fiction formami a publicistikou, v postmodernistické próze je ingerence nebeletristických metod ještě výraznější – dospívá ke složitým strukturám v mnohém intertextovém, kolážovém, amorfním, fragmentárním, hybridním atd. I když, jak tvrdí Douwe F. Fokkema, autora (oproti modernismu) už nezajímá charakter a struktura jeho textu, ani jeho iniciace nebo zakončení; modernista přece jenom při tvorbě svého nedefinitivního, neukončeného textu ctil jisté zákonitosti (členění do částí, kapitol atd.), postmodernista žádné danosti kompozice nedodrhuje, může text skončit kdykoli a naopak se snaží jeho kontinuitu a celistvost zničit.¹¹ Tzn., že spisovatel celek 1. z hlediska literární komunikace – chápe jako kaleidoskop relativně mezi sebou propojených fragmentů a šifer ztěžujících čtenáři nalezení klíče k interpretaci, 2. z hlediska tvůrčí metody – vytváří kompoziční chaos, amorfní, umělou strukturu, jím samým nahliženou mimo konvence realistické reflexe, mimo racionální chápání skutečnosti.

Řada autorů sborníku interpretovala svoje názory na genologickou typologizaci rozbory konkrétních literárních děl polských autorů, které se týkaly např. barokních žánrů, eposu, hymnu, ódy, poemy, paraboly, dopisu, tvorby v období platnosti socialistického realismu atd. Na východisko z postmodernistického chaosu má každý literární vědec odlišný názor, zejména ti, kteří je prosazovali

⁹ Mnohé je možno nalézt in – Jakobson, R.: *Linguistics and Poetics* (1969) nebo *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time* (1982), Bachtin, M.: *Voprosy literatury i estětiki* (1975), Genette, G.: *Introduction a l'architexte* (1979), příp. *Fiction et Diction* (1991).

¹⁰ Lyotard, J.-F.: *Discours, figure*, Paris 1971.

¹¹ Fokkema, D. W.: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam – Philadelphia 1984.

nejvýrazněji (mj. H. Markiewicz, E. Balcerzan, I. Opacki, R. Nycz, K. Uniłowski, W. Bolecki).

Při interpretaci postmodernistické poezii muselo podle mého názoru dojít k podprahovému návratu druhové typologizace, k opozici *poezie – nepoezie*, tedy v jistém smyslu k akceptaci názoru, jak jej svými poemami (a zejména poemou-dramatem *Dziady*) inicioval A. Mickiewicz. Polská postmodernistická poezie (mj. M. Białoszewski, U. Kozioł, J. Harasymowicz, T. Różewicz) dospěla k polyvalentním, zdialogizovaným amorfním strukturám intertextovým a architektonickým (mj. na to poukázala Małgorzata Mikołajczyk: *Architekturalność jako metoda budowania znaczeń w poezji Urszuli Kozioł*), které jejich autoři nicméně komponovali na půdorysu tradičních žánrů – prostřednictvím transformačních katalyzátorů, např. parafráze, parodie, pastiše, aluze, citátu atd. (odtud signalizační tituly básní U. Kozioł – *Piosenka*, *Kolęda*, *Psalm*, *Elegie*, ale podobné je to v básních S. Grochowiaka, M. Białoszewského, R. Wojaczka ad., jejichž sémantický obsah je prázdný), aby diferencovaně dospěli k meta-žánrům, kvazi-žánrům, anti-žánrům či ne-žánrům,¹² někteří autoři přišli s vlastní žánrovou terminologií, čerpající mnohdy z neslovesných uměleckých forem (M. Białoszewski).¹³ Jejich často amorfní, často intertextová či kolážová struktura se skládala z vrstev a prvků publicistických, reportážních, vědeckých, dokumentárních a čerpala z různých jazykových útvarů stylů. Asi nejdůležitější postmodernistické postupy uplatnil Tadeusz Różewicz ve svých posledních sbírkách (*zawsze fragment*, 1996, *zawsze fragment * recycling*, 1998), které jsou tvarově metatexty (spíše metanaračními fragmenty) s výrazným ironickým šklebem, silnou autotematickou reflexí, mnoha citáty (i cizojazyčnými), průpovědkami a parafrázemi.

Ke specifickým tvarům dospěli básníci v krizovém období tzv. výjimečného stavu v 80. letech 20. století, kdy se záměrně vraceli k žánrům a žánrovým formám obecně známým, hluboce zakotveným v čtenářově povědomí. Staré formy (např. modlitba, koleda, revoluční, vlastenecká a náboženská píseň, balada, hymnus) dostaly nový, aktuální obsah, ale zároveň novou masku – kvazi-náboženskou, kvazi-politickou atd. (mj. sbírky K. Karaska, E. Lipské, T. Jastruna, A. Kowalské). Nejde však, jak se domnívají někteří autoři,¹⁴ o kontrafakturu, o záměnu textu původního za nový. Myslím si, že podstatou posunu je (v řadě případů prostřednictvím parafráze) akceptace petrifikované kompozice a ideový posun nové obsahové vrstvy.

Polští prozaici směřovali v postmodernistické skutečnosti k totální dekompozici (destrukci) formy, k diskontinuitě textu, k fragmentarizaci naračnického toku, k textům, které oscillovaly mezi syžetovostí, nesyžetovostí a bezdějovostí,¹⁵

¹² Jinak je vidí např. Markiewicz, H.: *Spory genologiczne*, in – *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, nr. 59/1953, jinak Balcerzan, E.: *Przez znaki*, Poznań 1972.

¹³ Białoszewski už ve své básnické prvotině *Obroty rzeczy* (1956) uplatnil synkretickou strukturu vrstev futuristických, formistických, kubistických i nadrealistických, ovšem jako variace neoavantgardní, nikoli ještě postmodernistické.

¹⁴ Viz Czaplinski, P., Śliwiński, P.: *Literatura polska 1976-1998*, Kraków 1999, s. 97.

¹⁵ Srovnej Owczarek, B.: *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, který v typologii nesyžetového textu rozlišuje formy introspekční, diskurzivní a cyklické.

a vyznačovaly se výrazným autobiografismem, autotematismem, memoárovostí, reportážností atd. Chaos je vyjádřen autorskou hrou s literárními (i žánrovými) konvencemi, intertextovou, hybridní nebo kolážovou metodou. Iniciačním, antecedentním textem byl román *Kosmos* (1965) **Witolda Gombrowicze**, který však přes všechny parodie, koláže a transformace prvků a konvencí textů detektivních, hororových, dobrodružných atd. nepřekročil pozice modernismu. K typické postmodernistické dekompozici struktury díla a dekonstrukci formy přikročil až **Andrzej Kuśniewicz** v románu *Król obojga Sycylii* (1970), který je konglomerátem nespojitých fragmentů časově nechronologicky umístěných, s častými digresemi, citacemi, situačními invariantami a vloženými motivy, které vytvářejí dojem chaotického prostoru. Samozřejmě nechýbí hra se čtenářem, bez ohledu na jeho potenciální potřeby, která vrcholí v trilogii *Strefy* (1971); každý díl autor stylizuje do jiné polohy – psychologické, socrealistické a avantgardní prózy.

Na tyto experimenty navázali autoři další (**L. Buczkowski**, **T. Parnicki**, **J. Andrzejewski** aj.), zejména mladší a nejmladší generace. Jako příklad mohu uvést text **Edwarda Redlińského** *Nikiiformy* (1982), který vychází z půdorysu na pomezí eseje a povídky. Autor jej komponuje kvazi-narační metodou řetězení nesourodých sekvencí známých písemných forem a projevů (deník, dopis, úřední texty, motáky z vězení aj.) a prostřednictvím kaleidoskopu fragmentů vytváří metatext zdánlivě nesyžetový, typicky vypravěčský. Je zřejmé, že postmodernismus, i když nabýval na síle s příchodem generace autorů debutujících v 60. letech (např. **J. Anderman**, **J. Łoziński**, **A. Pastuszek**, **R. Schubert**, **M. Słyk** ad.) se mohl naplno rozvinout teprve v letech devadesátých, prakticky v tvorbě všech generací (z nových autorů např. **M. Bieńczyk**, **J. Pilch**, **O. Tokarczuk**, **A. Staszuk**, **M. Tulli**, **N. Goerke**, **M. Gretkowska** ad.).¹⁶ Specifické polohy obsahují texty, které můžeme zahrnout do kategorie próz tzv. *malých vlastí*,¹⁷ tedy práce s výraznými rysy memoárovými, reflektující útěky z rájů, mytizaci a mytologizaci (ale i demytizaci a demytologizaci) skutečnosti (mj. **T. Konwicki**, **J. Strykowski**, **J. Iwaszkiewicz**, ale také řada autorů mladších a nejmladších), a v neposlední řadě knihy emigračních autorů (zejména **M. Wańkiewicz**, **W. Gombrowicz**, **Cz. Miłosz**, **G. Herling-Grudziński**, **A. Bobkowski** ad.), které se pohybují na hranicích forem reportážních, deníkových a esejisticko-memoárových.¹⁸

Otázka v titulku těchto úvah však byla spíše než k autorům obrácena do vlastních řad. Jak tedy chápat a hodnotit poezii a prózu posledních desetiletí?

¹⁶ Postmodernistickými proměnami polské prózy se zabývají mj. Uniłowski, K.: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998, *Postmodernizm po polsku?* (red. A. Izdebska a D. Szajnert), Łódź 1998, Bolecki, W.: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, aj.

¹⁷ Specifiky těchto děl se mj. zabývala Wiegandt, E.: *Literatura ojczyzn przywatnych a postmodernizm*, in – *Postmodernizm po polsku?*, op. cit.

¹⁸ Podrobně tato díla mapuje můj referát na mezinárodní vědecké konferenci *Česká a polská emigrační literatura*, Opava 2001, Štěpán, L.: *Úloha prozaických hraničních forem v polské emigrační literatuře 20. století*, 35 s.

Trvat na platnosti jistého půdorysu tradičního žánrového systému, nebo si při hodnocení textů úlohu zjednodušit a přiklonit se k druhovým maxi-žánrům (rodovým kategoriím) či ne-žánrům, jejichž hlavním kritériem je rozlišit kategorie *poezie – ne-poezie, próza – ne-próza*? Autoři sborníku, z jejichž úvah jsem vyšel, jasnou ani inspirační odpověď nepřinášejí. Domnívám se, že východiskem (asi jako v převážné většině řešení) je kompromisní cesta. Formální typologizaci je třeba vést na průsečíku rodových kategorií, ovšem na podloží někdejšího klasického žánrového systému, který ani z povědomí postmodernistických tvůrců zcela nezmizel, stal se pouze podprahovým, nicméně při *kompozici – dekompozici* na půdorysu zažitých forem tvůrci vnímaným.

