

GENOLOGICKÉ A METODOLOGICKÉ ÚVAHY (Poznámky ke knize I. Pospíšila *Genologie a proměny literatury*)

František Kautman

V úvodu ke své práci, zkoumající povahu a vývoj literárního žánru a vliv mnohavrstevných procesů na proměny literatury v různých historických obdobích národních, převážně slovanských literatur, autor poněkud nostalgicky prezentuje čtenáři svou knihu jako labutí píseň období, v němž se „kultivovalo spíše vnitřní ustrojení literatury a hledaly se zákonitosti stavby literárního artefaktu a vývoje této umělecké řady.“ (c. d. s. 11)

Z tohoto hlediska chápu autorův pesimismus a jsem ve věci literárně-vědného bádání v dnešní době ještě větší skeptik než on sám.

Humanitní vědy se nikdy nedokázaly přesně vymezit v konfrontaci s přírodními a technickými vědami možná i proto, že dlouhou dobu považovaly za svůj hlavní úkol se jim metodologicky co nejvíce přiblížit. To byla velká iluze, která mohla přivést jen ke zklamání a k opožděnému hledání vlastní identity, kterou se však literární vědě nikdy najít nepodařilo. Těžko zjistit, bylo-li to tím, že se nedařilo vymezit její předmět, nebo tím, že se nenalezla komplexní metoda (všechny směry interpretace literárního díla postihovaly vždy jen některou z jeho složek nebo se tu podílely ještě další faktory).

Pospíšil poznamenává, že v tomto směru je na tom literární věda – zejména vzhledem k praktické využitelnosti – hůře než sociologie, politologie, psychologie, filosofie, religionistika. Podobně zůstává nevyřešenou i otázka exaktnosti historiografie, dodal bych.

Sociologie, politologie a psychologie jsou natolik využitelné při řešení problémů moderní společnosti, že se jim v mnoha zemích dostává daleko větší materiální podpory; často totiž dovedou úspěšně plnit sociální objednávky. I mezi přírodními a technickými vědami jsou nejtědřejí dotovány obory, které přinášejí největší ekonomický efekt. Přes veškeré proklamace „čistá věda“, „věda pro vědu“ vždy byla a je i dnes záležitostí nadšených jednotlivců, kteří často pracují v nepříznivých materiálních podmínkách spíše pro vlastní radost, než aby čekali nehmotná i hmotná ocenění, jichž se dostává pracovníkům odvětví sociálně preferovaných.

Takovou oblastí literární věda nikdy nebyla a nebude. Má-li zkoumat literární díla jako umělecké artefakty, stává se jejím zázemím, adresátem výstupů především oblast umění. A tu přes všechna verbální zaklínání považují moderní společnosti za druhořadou: umění se přiznává jakási funkce pedagogická, případně zušlechťující, lze je také využít propagandisticky (to dělaly hlavně totalitní režimy) a reprezentativně, případně i komerčně, ale právě ve všech těchto případech aplikace jsou vlastní požadavky umělecké tvorby respektovány nejméně.

Od počátku kulturní historie víme, že umění si na sebe nedokáže vydělat a že vyžaduje a vždy vyžadovalo od společnosti určitou podporu. Pro moderní společnost je právě toto břemeno stále nepřijemnější; proto její orgány a instituce se je snaží co nejvíce omezit? Při úsporných opatřeních vlády nejraději škrtnají právě položky určené pro tuto oblast.

Literární věda se tedy zabývá něčím, co společnost jako celek nijak příliš necení. Zlepšila by se tedy její situace, kdyby se stala alespoň prospěšná jiným vědám, a tím se stala společensky funkční; takovou však může být jen tehdy, „... bude-li sama sebou, bude-li samostatnou vědou s vnitřní dynamikou, proměnlivostí, flexibilitou, ale také s vnitřní metodologickou konzistentností a kompaktností“ (c. d. s. 11).

Pospíšil zde uhodil hřebík na hlavičku: opravdu právě zde, v transformaci v určitou „pomocnou vědu“ (jíž je dnes moderní sociologie či politologie) by byla možné vymezit i literární vědě pevnější a nezastupitelné místo.

Jenže tím se dostáváme k úkolu nejobtížnějšímu. Vymezit metodologicky nějakou vědu předpokládá především vymezení jejího **předmětu** – a rázem staneme před překážkou číslo jedna. Nevíme dost přesně, co je to literatura a jak ji definovat: pak se ovšem těžko hledá metoda jejího zkoumání. V závislosti na vymezení tématu lze literární vědu spojit s obecnou estetikou, filologií, sociologií, psychologii, filozofií. Všechna tato spojení jsou možná a v principu modelují i metodické přístupy. Nesouměřitelnost jejich výsledků pak neznamená, že se postupuje jinak, ale že je to o něčem jiném.

Ve svých počátcích byla literární věda v těchto věcech sebejistější. Vymyslela dnes poněkud ironicky znějící pojem „krásná literatura“ – jím se rozumí literatura fikce, výmyslu, ostře oddělená právě pro tuto svou vlastnost ode všech jiných písemných projevů. Bylo-li řečeno, že román je „lží“, „pohádkou pro dospělé“, byl tím románový žánr vymezen sice příliš široce, ale přesně. Podobně se dobře definovaly poezie a drama. Poezie je literatura psaná „v řeči vázané“, drama je dialogický literární útvar, do něhož autor může přímo vstupovat jen v scénických poznámkách. (Míněno je ovšem „literární drama“, které připouští, ale nevyžaduje nezbytně scénické provedení).

Není divu, že aristotelovské rozdělení literárních žánrů se udrželo tak dlouho: bylo totiž, jak vše u Aristotela, přesně zdůvodněno. V tomto smyslu Pospíšil zvolil cestu k exaktnosti literární vědy: zkoumání vzniku, zániku, povahy a transformace žánru. Ale právě tato cesta odhaluje, o jak nesnadný, složitý a náročný problém se jedná.

Brzy se totiž ukázalo, že spojení s obecnou estetikou je pro literaturu příliš jednostranné. Vystačilo v rámci „teorie prvků“ (herbartovská estetika, u nás např. O. Hostinský) nebo v rámci globálních filozofických systémů (Hegel, svým způsobem transformovaný i v marxismu), ale čím více materiálu hromadila literární historie i historiografie vůbec, filologie, etnologie a etnografie spolu s folkloristikou a zejména kulturologie – tím více se projevovala jednostrannost takového spojení. Jistě v „krásné literatuře“ existují spojující články s ostatními druhy umění, hudbou, výtvarným uměním, mimetickými oblastmi. Ale neméně silná, ne-li silnější pouta ji vážou k filologii, sociologii, psychologii, obecné filozofii.

Psychologii zajímá autorova tvůrčí laboratoř víc než estetický ekvivalent konečného díla (ostatně těžko definovatelný, navíc se jeho pojetí neustále mění, odtud dnes na pozadí próz budících děs a ošklivost podivně zní sám termín „krásná literatura“), sociologie je naopak zaměřena především na vazbu díla se čtenářem, jejich vzájemnou interakci a ovlivňování, pro filologii je literární dílo především jazykovým projevem jako kterýkoli jiný ústní či písemný jazykový projev, filozofie pak zkoumá, jakým způsobem se v literárním díle zrcadlí člověk jako fenomén, jaké je jeho místo ve společnosti, přírodě a kosmu.

Napříč všemi směry literárněvědného bádání pak postupuje axiologický moment; tedy jakou „krásnou“ literaturu (beletrii) mají vlastně zkoumat: tzv. „vysokou“, uznávanou, „originální“, kanonizovanou, nebo i tu epigonskou, pokleslou k úrovni masového čtenáře (tzv. literatura druhého a třetího nálevu) až po vyložený bulvár (produkovaný dnes na běžícím pásu pro okamžitou masovou spotřebu)?

Není snadné vést hranici mezi „vysokou“ a „nízkou“ literaturou. Ta hranice se neustále mění pod tlakem dobového vkusu, názorů literárních škol a skupin, zaměření pedagogiky, ideologického klimatu ve společnosti. Díla, o nichž se žáci učí ve školách, zpravidla nečtou, nanejvýš jako „povinnou četbu“, a zde si vypomáhají různými kompendii, zhlédnutím filmových či televizních adaptací apod. Mnoho lidí čte knihy bez zájmu o autora, jehož jméno si někdy ani nepamatují, tak, jako se tradovaly pohádky, lidové pověsti či epos.

Sociologie je zaměřena na vazbu autor – producent a distributor knihy – čtenář to nemůže pomínout. Stejně tak to nemůže ignorovat psycholog, filolog či filosof. Pro ně pak navíc beletrie splývá s obrovským polem literatury faktu,

memoárů, biografii a autobiografií, vědecké a vědecko-popularizační literatury, publicistiky všeho druhu, epistulárního literárního projevu.

Literární věda sice tento problém teoreticky uznává a chápe, že by předmětem jejího výzkumu měl být např. román počínaje dílem renomovaného klasika a kalendářovým příběhem z „Červené knihovny“ či Harlekýna konče. V praxi však pracuje s tím, co jí poskytuje literární historie a literární kritika, a ty už předem provádějí určitou selekci, členění, vyzdvihují (či naopak potlačují) autora a dílo často na základě svých značně subjektivních kritérií.

A tak se mlčky předpokládá, že klasikové a současní renomovaní spisovatelé jsou jedinými originálními tvůrci, „objeviteli“, zatímco všichni ostatní jsou pouhými kopisty, epigony a rozměšňovateli. A kde je soudce, který by mohl s definitivní platností stanovit, že tomu tak opravdu je?

Problém totiž není jednoznačně vyřešen ani pro literaturu dávné minulosti. Čím méně literárních památek se nám z ní zachovalo, tím jsme „liberálnější“ při stanovení její příslušnosti do oblasti zájmu literární historie. Kroniky, paměti, dopisy, cestopisy se ve starověku a středověku, dokonce i v prvních stolecích novověku určitě nepsaly jako beletristická díla, ale přesto literární historie s nimi tak většinou zachází. Ostatně občas je tu těžká orientace už z hlediska žánru: vědecké učebnice a vědecká pojednání se psaly ve verších, pisatel dopisu předem předpokládal, že adresát jej přečte mnoha dalším osobám (tak je tomu např. v poslední části Goethovy *Italské cesty*), mnoho moralistických a náboženských traktátů, tzv. utopií aj. bylo odíváno do beletristického roucha, aby se posílila jejich účinnost.

Změnilo se to však nějak zásadně v 19. a 20. století? Mnozí filozofové psali svá díla v polobeletristické či beletristické formě v tradici platonské (F. Nietzsche, S. Kierkegaard); Palackého *Dějiny národu českého* jsou dnes spíše předmětem zájmu literárních vědců než historiků, Jan Pekař je považován za vynikajícího literárního tvůrce i ve svých jednoznačně vědeckých (pokud jde o intenci) dílech, jakým je třeba *Knihy o Kosti*. Ještě Arne Novák (původně spolu s J. V. Novákem) považovali za předmět svých dějin české literatury tzv. písemnictví, do něhož zahrnovali i literaturu vědeckou a vědecko-populární. Pro přesnější definici literatury potom byla příznačná jednak intence autora (zač své dílo sám považoval) a volba badatelova.

Všechny humanitní vědy, a literární věda mezi nimi, ponechávají mnohem širší prostor pro uplatnění badatelovy subjektivity než vědy exaktní, a to i v případě, kdy badatel usiluje o maximální objektivitu, kontrolovanou nepřetržitou sebereflexí. Praxe také ukázala, že násilné potlačování badatelovy subjektivity nemusí přivést k žádoucím výsledkům, může tomu být i naopak. I v přírodních vědách a v technice vědec na mnohé přijde intuicí, inspirací,

i když při dnešním vybavení laboratoří se tak stává méně často, než tomu bylo kdysi. Ale literární vědec, který dílo „necítí“, nenajde k němu ryze osobní vztah, bude možná dobrý systematick, sběratel a tříditel materiálu, ale sotva bude dobrým kritikem, historikem a teoretikem literatury, ať už tyto kategorie vymezujeme jakkoliv. Literární vědec se také zpravidla „nakazí“ od svého předmětu, sám se stane alespoň potenciálním spisovatelem, není-li jím současně přímo a naplno. Kritikové-esejisté typu F. X. Šaldy definovali kritiku přímo jako literární žánr a tak otevřeli další oblast literární tvorby, „literaturu o literatuře“. Ale tou je vlastně jakákoli literární věda, proto se na ni občas kladou spíše esteticko-emocionální než vědecky racionální kritéria.

Půdorys předmětu výzkumu literatury opravdu vytvořit jen žánry. Ovšem půdorys jen základní: doby, kdy bylo možné normativně stanovit žánrové formy a jejich naplňování se pak považovalo za literární činnost, dávno minuly. Hranice mezi žánry se rozpouštějí a splývají, žánry se prolínají a deformují, dnes lze těžko vést hranice nejen uvnitř prózy či poezie (román, povídka, novela, literatura faktu – báseň lyrická, epická, „poema“), ale i mezi žánry literárními a neliterárními.

Konec 19. a prakticky celé 20. století stojí ve znamení rozrušování všech dosavadních literárních žánrů a forem – s podobnými hesly vystupují všechny „moderny“ a „avantgardy“. Kdyby však tyto normy a žánry neexistovaly, nemohly by se ani narušovat jejich hranice. Takže i v tomto případě je **genologie** jediným možným záchytným bodem.

Jednodušší je to v oblasti literatury v „řeči vázené“ – zde se totiž dá něco měřit (metrum, rytmus, rým), proto nejčastěji metod výpočetní techniky legitimně využívá a nejbližší se k exaktnosti přibližuje versologie. S prózou je to horší: vědci tu reflektují situaci onoho hrdiny Moličrova dramatu, který, teprve jsa upozorněn, zjistil, že celý život mluví prózou. Dokonce i významově próza splývá s všedností, mluví se o próze každodenního života, čímž se naznačuje, že svátečním okamžikům svědčí spíše poezie než próza.

Pospíšil našel v žánru klíč k tomu, jak proniknout do oblasti literatury: „Literární žánry ... jsou nejen 'formami' literatury, ale taky 'okénkem' do literatury, genovou laboratoří, v níž se soustředí ují veškeré klíčové procesy trvalosti a změny.“ (c. d. s. 12).

Zdá se, že román přitahuje badatele od dob jeho novověkého vzniku. Má sice svou „předhistorii“ v antické próze, v pohádkách všech etnik, v orientálních příbězích, v eposu, v hagiografické literatuře středověkého křesťanství, ale přece jen se zdá být legitimním dítkem novověku. Výzkumu historických, sociálních, etnických a národních příčin tohoto jevu věnovala literární věda 19. a 20. století nemálo úsilí. Ne náhodou: román je totiž nejen indikátorem spole-

českých procesů, ale taky jejich stimulatorem: nikdy předtím žádný jiný literární žánr nezasahoval do života společnosti tak mocně jako právě román.

Proto Pospíšil poté, kdy nás v úvodní kapitole své práce seznámil s dosavadním stavem a vývojem velmi mladé a doposud u nás málo známé **genologie** (vznikla přibližně před šedesáti léty), soustřeďuje svou pozornost právě na román, přičemž jej zkoumá v jeho specifické podobě, již mu vtiskla literatura ruská a česká (resp. slovenská). V mnoha svých studiích už v minulosti autor hledal příčiny produktivnosti románového žánru v Rusku, aby tak našel odpověď na otázku, proč právě v této tehdy v osmdesáti procent obyvatelstva negramotné zemi, jejíž literatura s výjimkou hagiografie a folklóru byla až do 19. století převážně epigonská vytryskl náhle v díle nejméně desítky tvůrců gejzír románového umění do výšin, která je nejen přivedla na úroveň západoevropského románu, ale namnoze ji i převýšila.

Na předním místě badatele zaujal román-kronika, tak reprezentativně představený v dílech L. N. Tolstého, Leskova, Saltykova-Ščedrina, později i Gorkého, Šolochova a dalších moderních ruských autorů až po Solženicyna. Zkoumá časoprostorové problémy výstavby románu, zabývá se historickými předpoklady rozkvětu žánru na domácí půdě (byzantská hagiografická literatura, folklórní tradice – „byliny“, pověsti, pohádky), sonduje hranice žánrů: „Problém hranic žánrů je nutno spojovat právě s problematikou hraničních žánrů, tj. útvarů ležících na pomezí. V tomto smyslu se jako plodné ukazuje např. studium biografie, autobiografie, memoárů a publicistických románů. Tyto texty jsou dokladem, že kontinuálně diskontinuální vývoj žánrů nebo jejich rozklad a působení jejich prvků vytvořily určité shluky, 'vysrážely' se na tradičních pomezích, vytvořivše nové, hybridní útvary. Znovu se tedy vracíme k žánrové diachronii, k vzájemným vztahům mezi žánry, k jejich stabilitě-labilitě“ (c. d. s. 27).

Autor pak zavádí pojem „rozpětí žánru“, neboť se domnívá, že „Koncepce žánrového rozpětí 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“ (tamtéž).

Zde se otevírá další problematika, vyzývající ke studiu. Na jedné straně je to vznik „románové kroniky“ z „kronikálního“ (letopisného) útvaru, zahájeného v ruské literatuře Nestorovou *Pověstíu vremennych let* – jde tedy o přechod faktických záznamů „výmyslu“, na který je však kladen požadavek „pravděpodobnosti“, kritikou formulovaný jako „úsilí o pravdu života“ (to už jsme na opačném konci pojetí románu jako „lži“, „pohádky pro dospělé“). Na druhé straně „románová kronika“ může dále posouvat literaturu faktu – víceméně beletrizovaného záznamu reality ať už historické nebo současné – k „repor-

táznímu románu“ (S. Trefjakov), i k víceméně beletrizovanému biografickému či autobiografickému „románu“ (nezáleží na tom, jak jej nazývá sám autor).

Do románu-kroniky totiž vstupují ať už fiktivní nebo skutečná historická „fakta“, čerpaná jak přímo z dějepisu, tak z dobových deníků, biografii a autobiografií, tak z memoárů. Román pak může být napodobeninou některého z těchto nebeletristických útvarů. A právě zde Pospíšil dobře upozorňuje na význam **detailu**, který pak i z hlediska informace může někdy podat víc než vlastní historiografie. Do dějepisu se sotva dostane přesný popis hrnečku, z něž pil nebo mohl pít Ludvík XI., ale do historického románu se takové detaily dostávají běžně. (Je známo, že historikové nemají v lásce autory historických románů a považují je za šarlatány, zatímco ti naopak obviňují historiky z toho, že místo živého obrazu živých lidí minulosti podávají jen vypreparované mumie prismatem suchých úředních listin a často náhodných a zaujatých záznamů.)

Analýzou bohužel jen v poznámkách dochovaného díla M. Bachtina *Výchovný román v dějinách realismu* (rukopis se ztratil) pak Pospíšil zkoumá další typ románu, tzv. román výchovný (v němčině Erziehungsroman, ale také Bildungs- a Entwicklungsroman – Bachtin tu nerozlišuje), v jehož půdorysu spočívá geneze, růst a dosažení „vyšších“ stupňů rozvoje osobnosti románového hrdiny (může jím být i sám autor). Tento útvar v nové době může postihnout i regresivní vývoj – zachycuje úpadek osobnosti (případně hrdiny a rodu), její degeneraci, podobně jako „utopie“, původně líčící uspořádání dokonalého společenského řádu dokonalých lidí, se může transformovat do antiutopie, věšticí naopak dehumanizaci přeracionalizované a přetechnizované společnosti.

Dialog autora se čtenářem je základním problémem literatury všech dob, ale různé epochy i různá etnika jej formulují různě. V moderní době dochází stále více k přesunu literární tvorby typu „od intence ke čtenáři“ (ve všech dobách spisovatelé plnili určitou sociální objednávku skutečných či fiktivních čtenářů – často ke své škodě a omezení své tvůrčí svobody (k pojetí literatury jako „sebevyláčení autora“ bez ohledu na čtenáře) až po definici „psaní jako odreagování neurózy“ (J. P. Sartre), v níž se literatura přeměňuje ve svého druhu psychotest. Čtenářů autora, který na ně při psaní téměř nemyslí, postupně ubývá, autor se sice od čtenáře emancipuje, ale ztrácí jeho zájem, náklady jeho knih se snižují, pokud reklama nebo skandální obsah či okolnosti vzniku díla tento zájem uměle nepodníží. Teoreticky jsou možné texty „psané pro nikoho“, které autor napíše a nedá nikomu přečíst. Skrývá se však za tím jakási výhrada; pokud autor sám takový text nezničí, vědomě či podvědomě předpokládá, že si jej přeče jen někdy někdo přečíst může.

V druhém oddílu své práce Pospíšil zkoumá morfologii žánru, demonstrovanou opět na analýze románových kronik, věnuje se dále interakci žánru a tématu (motiv šilenství v ruské literatuře 19. století) a otázce polyvalence žánru (aplikace žánru idyly se současným záměrem jeho destrukce v Gogolových *Starosvětských statkářích*).

Analýzou Čechovova spisu *Ostrov Sachalin* autor mapuje „polymorfni rozpětí“ žánru. Myslím, že polygeneričnost Čechovova „*Sachalinu*“ je širším problémem polygeneričnosti cestopisného žánru vůbec. Starověké a středověké cestopisy se běžně probírají v dějinách národních literatur jako „literární díla“; prioritně se sice předpokládá jejich význam jako zdroje informací (často pochybných jako v případě *Milionu Marca Pola*), nicméně přece jen se klade důraz na imaginativní složku díla. To vlastně trvá až do 19. století; i u nás ještě některé historie literatury zafazují cestovatele Holuba, Kofenského nebo Havlasu mezi „spisovatele“ (za něž jsou ještě považováni i Hanzelka a Zikmund), což je tím legitimnější, že „dojmy z cest“ píšou často renomovaní spisovatelé-beletristé a v rámci jejich díla se věnuje pozornost i jejich „cestopisům“. Do cestopisu se promítá nejen řada vědních oborů (geografie je vlastně syntézou či konglomerátem poznatků různých vědeckých disciplín), ale taky autorovy osobní dojmy, subjektivní deníkové záznamy a koneckonců i přímá fikce a fantazie.

Jinou takovou sondou je zkoumání fenoménu „starých časů“ a jeho různé osmyšlení u Rusa Leskova, Slováka Hurbana-Vajanského a Čecha modernisty V. Vančury. Pospíšil pokládá téma starých časů za příznačné pro některé vrstvy všech slovanských literatur. Ale myslím, že oslovení tématem „tempi buoni“ najdeme ve všech literaturách.

V oddíle *Žánr a národní literatura* autor nejprve probírá otázku „duality a etického přesahu“ jako specifického rysu ruské literatury. Opírá se o některé renomované analýzy „ruské duše“ („Rusko nelze racionálně pochopit“ – N. Berďajev, „V Rusko lze pouze věřit“ – F. Ťutčev), v nichž Rusům a Rusku připadá úloha prostředníka mezi Západem a Východem. Dál zdůrazňuje směřování Ruska k univerzalitě (Petrova reforma, Puškin, Dostojevskij) – ruská dualita uvolňuje síly k etickému přesahu (ruský spisovatel činí průlom do etiky, umění se stává nástrojem morálky).

Ruská literatura 19. století často suplovala veřejný život, stávala se tribunou víceméně zašifrované kritiky společenských a politických poměrů a kompletně pak tutéž roli plnila ruská kritika při rozboru a hodnocení literárních děl. To vedlo k sílení tendenčnosti a pamfletičnosti románů (a to jak „pokrokových“, tak „konzervativních“), umělecká složka v nich ustupovala do pozadí nebo byla tendencí zcela pohlcena (např. v Černyševského románu *Co dě-*

lat; avšak Černyševskij byl ekonomem, filozofem, publicistou a i když napsal dva romány a několik dramát, sám se za spisovatele nepovažoval). Podobně Gercen je autorem jediného románu a několika povídek, jeho paměti *O tom, co bylo* patří k nejlepším dílům světové memoárové literatury; nejméně osmdesát procent Gercenova díla však tvoří publicistika, filozofická pojednání, politologické úvahy. Naopak díla vyhraněných beletristů jsou doprovázena jejich publicistikou a literární a uměleckou kritikou. To platí o Puškinovi, Gogolovi, Dostojevském, Lvu Tolstém. Pospíšil tyto starší poznatky doplňuje zaslíbeně argumentovanou analýzou konkrétních uměleckých děl a vzájemných relací složek, které je vytvářely zevnitř a které do nich vstupovaly zevně.

Další zajímavou sondou je komparace díla Karla Čapka a V. Těndrjakova jako jedné „česko-ruské spirály“, v níž se promítá spojení pragmatismu s maximalismem v díle Karla Čapka, kdy maximalismus je inspirován ruskou literaturou 19. století, aby později samo Čapkovo dílo inspirovalo ruského spisovatele mladší generace. Pospíšil tu formuluje zajímavou tezi o tom, že „každý autor a každé dílo vystupuje vzhledem k předchůdcům a následovníkům jako mezičlánek, že tvoří samostatný artefakt, ale jeho niterným smyslem je vytvářet geneticky a duchovně řetězec lidské kultury“ (c. d. 85).

Od dílčích analytických sond Pospíšil přechází k syntetizující a syntetické práci *Vývojový model žánru. (Ke genezi ruského románu)*. Třebaže těží opět hlavně ze zdrojů ruského románu, formuluje přitom zajímavý postřeh: „Román pociťovaný jako určitá tvůrčí meta a současně jako žánr velmi obtížný, kluzký, nevypočitatelný a podivný – to vše vedlo k tomu, že se v Rusku nutně realizuje jako experiment, pokládá se za něco nehotového, co by mělo být předmětem uctívání i odstupu, ironie i vyostřeně individuálního přetvoření.“ (c. d. 98), zároveň zařazuje žánry jednak do domácí literární tradice, jednak do širší souvislosti s evropskou literaturou a dochází po kritickém zhodnocení základních prací k tématu (de Vogüé, Lukács, Bachtin, Lubock, Muir, Forster, Grifcov, Kožinov) i k obecně platnějším teoretickým shrnutím: „...ať již vedeme počátek románu od antiky nebo od renesance – je tu patrné nejen výrazové přerušování, ale také permanentní navazování, jakási kontinuálně diskontinuální linie, jako by román mnohokrát vznikl, zanikl a opět vznikl v jiných souvislostech, přitom však neztrácel paměť žánru, projevující se ve formě žánrových reminiscencí a textového navazování.“ (c. d. s. 95).

Tím je do značné míry vysvětlena kolísavá dynamika vývoje románového žánru (i její reflexe v literární kritice a literární vědě, kdy po přílivových vlnách nastává odliv, mluví se o krizi či dokonce „zániku“ románu, načež dochází k náhlé renesanci žánru v nové podobě. Na konkrétních příkladech transformace žánru (Puškinův *Evžen Oněgin*, Lermontovův *Hrdina naší doby*, Go-

golovy *Mrtvé duše*, Tolstého romány *Vojna a mir* a *Anna Karenina*, polyfonní romány Dostojevského, romány Gončarova, Turgeněva a Leskova a dále díla autorů moderních – Bělyj, Nabokov, Bulgakov, Pasternak), vždy osobitě konstruuje autor na minimální ploše jakousi klasifikační síť základních typů ruského románu, která může mít i obecnější platnost.

Pochopitelně tak široký záběr tématu může způsobit i nepřesnosti či neadekvátnosti v některých konkrétních případech. Tak bych zralý román Dostojevského neztotožňoval ani s „kronikou“, ani s „románem-fleuve s několika dramatickými vrcholy a vsuvnými novelami“. *Legenda O Velkém Inkvizitorovi* je filozoficko-politologickým traktátem Ivana Karamazova, jejím úkolem je vyjevit vnitřní podstatu Ivanovy filozofie – jinou konstitutivní úlohu v díle nemá. Plyne to ze samé podstaty románů Dostojevského jako románů o idejích, kdy ideje se stávají neviditelnými postavami románu, přičemž splývají s jejich nositeli – živými lidmi s konkrétními individuálními osudy. Postavy Dostojevského nejsou tedy „věšáky na ideje“, ale jsou „ideami, vznášejícími se ve vzduchu“ napadeny jako mikroby. Vadí mi také, že při podrobném výčtu Dostojevského děl autor pominul dílo tak klíčové (a to nejen světonázorově, ale i morfologicky), jímž jsou *Zápisky z podzemí*, k němuž směřují, autorova díla předchozí a z něhož vycházejí díla následující. Zato plně souhlasím se zařazením Dostojevského románu do kategorie „totální román“, neboť úsilí o celistvost skutečně „dosahuje u Dostojevského krajní meze: časová itenzita se prostupuje s prostorovou extenzitou, historickou hlubkou a kosmickou šíří...“ (c. d. s. 105).

Pospíšil však touto syntetickou studií své dílo neuzavírá. Připojuje ještě další kapitolu, která by mohla být považována opět za dílčí sondu (*Žánr a osobnost. Deník spisovatelův F. Dostojevského a Šlépěje Jakuba Demla*), ale ve skutečnosti znamená mnohem víc. Prolamuje totiž pojem literárního žánru směrem k osobnosti spisovatele v epoše, kdy se literatura stále více stává autorovým sebevyjádřením mimo prostor všech žánrů a jejich tezí a stává se útvar, který v naší (a nejen v naší) dnešní literatuře kvalitativně převažuje.

Pospíšil nejprve definuje to, co Dostojevského a Demla spojuje: „Extrémnost a zároveň lpění na konkrétnosti, spojování zdánlivě nespojitelného, nutková potřeba sebevyjádření v každém okamžiku a odmítání zdrženlivosti je pro oba autory příznačné.“ (c. d. s.107).

Co vedlo Dostojevského k vydávání autorského časopisu by vyžadovalo zvláštní a podrobnější analýzu. Na jedné straně to byla vášeň pro aktuální okamžik (těkušij moment), jak jej zaznamenával denní tisk (odtud Dostojevského plán – implantovaný i jedné z postav jeho románu – vybrat a v jednom svazku vydat nejzajímavější zdravý z denního tisku za uplynulý rok). Byla tu dále tou-

ha navázat co nejširší komunikaci s představiteli různých skupin ruské gramotné veřejnosti (to se také stalo v podobě bohaté korespondence autora se čtenáři Deníku). A jistě se tu podepsala i „prorocká role, do níž se ruští spisovatelé od dob Puškinových rádi stylizovali“, jak o tom Pospíšil v této studii taky píše. Svě místo tu má i sakrálnost slova, nabízející se sama sebou – pokud považujeme spisovatele za proroka (jinde a jindy se skromněji mluví o „svědomí národa“). Nemyslím ovšem, že by šlo specifický problém Slovanů. Geneticky je slovo považováno za sakrální ve všech kulturách a o této jeho povaze bylo napsáno nemálo pojednání. (Na opačném pólu se pak v moderní době s opovržením odsuzuje fráze, „inflation slova“, podvržené slovo, mrzačení slov a jazyka.)

Po zhodnocení díla Leona Bloye, který bývá pokládán za Demlova inspirátora, přechází Pospíšil k vymezení *vzájemné* odlišnosti Dostojevského a Demla: „U Demla – stejně jako u Dostojevského – existuje detail, věcnost i vznešenost, obecnost, ale u Demla nejsou záměrně hierarchizovány: v této podobě polymorfního žánru je Deml blíže pojetí moderní literatury, která počítá ještě více než průkopník Dostojevskij s aktivitou čtenáře, svobodou domýšlení a dotváření.“ (c. d. s. 115). Bloyův deník je pak považován za mezičlánek, spojující Demla a Dostojevského.

Tady bych problém pojal šíře. Předně mi tu chybí, byť v citaci zmíněný V. V. Rozanov – právě on je časově téměř synchronním spoluvůrcem onoho amorfního „žánru-nežánru“, který je dnes dominantou soudobé české literatury. Bylo by pak třeba připojit jako jeho další zdroj „konfesní literaturu“, vedenou od jejího klasika sv. Augustina přes Didertova *Synovce Rameauova* a konfese J. J. Rousseaua k Dostojevského *Zápiskům z podzemí*, i k celé řadě v různé míře stylizovaných zpovědí (např. A. de Musseta a B. Constanta, na jejichž spojitost s Lermontovovým *Hrdinou našeho věku* poukazuje Pospíšil v předchozí úvaze) ukazujících cestu až k nejmodernějším projevům současné tzv. stripť-zové literatury. Ostatně i v staré ruské literatuře je tento žánr zastoupen dílem tak pozoruhodným (Pospíšilem také několikrát zmiňovaným), jakým je *Žitije protopopa Avvakuma*.

Právě v tomto útvaru objevili spisovatelé na sklonku 20. století nejpřihodnější formu pro své sebevyjádření – a také pro odreagování své neurózy (sama Sartrova *Slava*, v nichž je tato definice uvedena, patří do této literární kategorie).

Průkopnický čin Jakuba Demla (v jehož stínu se ztrácí poněkud pozdější *Kulhavý poutník* i některá další literární díla Josefa Čapka) a ovšem i V. V. Rozanova, jehož texty se k nám v překladu dostávají záhy po druhé světové válce, přejala Skupina 42, zejména v díle Jana Hanče a v poezii Jiřího Koláře – transformovaně směrem ke klasickému „vyprávění“ v textech Bohumila Hrabá-

la – v letech normalizace pak byl aktualizován v samizdatových dílech Ludvíka Vaculíka, Dominika Tatarky, v pozdních Hrabalových konfesích i v dnešních deníkově-memoárových knihách Igora Chauna či M. Putny. (Specifickou formou tohoto literárního projevu je také Vladislavův *Otevřený deník*).

Tuto formu – různě modifikovanou – najdeme ve všech evropských, v americké a patrně i v latinskoamerických literaturách a dnes už zřejmě i jinde, protože i literární proces se v současném, všemožně propojeném světě unifikuje.

Pro závěr své knihy zvolil Pospíšil opravdu téma navýsost aktuální. Dokládá to i zjištěním, že „žánrová polymorfnost jako způsob vyjádření osobnosti autora tak vyrůstá z různých kořenů a tradic a je různě osobnostně artikulována“ (c. d. s. 115), což může být klasifikačním vodítkem pro moderní literární kritiku i vědu.

Takže posléze docházíme k zpochybnění charakteristiky recenzovaného Pospíšilova díla jako „labutí písně“. „Labutí píseň“ bývá považována za projev čehosi zanikajícího, co snad bylo ve své době živé a podnětné, postupně se však nenávratně propadá do minulosti.

Ačkoliv jsem pesimista (v době, kdy bohužel pesimismus splývá s realismem), nemyslím, že literární věda zanikne (pokud lidstvo přežije), podobně jako nezanikne ani literatura. Jistě obě budou omezeny na stále se zmenšující okruh lidí – stanou se záležitostmi elit. Ale tyto uzavřené enklávy „nadšenců“ projevů možná větší životaschopnost a rezistenci než společností preferovaných vědecko-techničtí výzkumníci, příliš utilitárně se podrobující aktuálním ekonomickým a politickým zájmům.

Pospíšilova práce inspiruje (místy přímo provokuje) celý řetěz dalších myšlenkových procesů: na rozdíl od „labutí písně“ evokuje spíše budoucnost než minulost.