

Pospíšil, Ivo

Závěry

In: Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Vyd. 1. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1998, pp. 116-127

ISBN 8021018720

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122949>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZÁVĚRY

Smyslem svazku **Genologie a proměny literatury** je analytický a syntetický pohled na fenomén literárního žánru v komplexním průřezu, který zahrnuje jak obecné úvahy včetně problému genologických koncepcí, teoretického konstituování žánru, filozofie žánru a úlohy čtenáře-posluchače v žánrové struktuře, tak konkrétní analýzy s teoretickým přesahem, především na materiálu slovanských literatur.

Vycházíme ze tří základních komponent literární komunikace (autor — text — čtenář): proměny žánrové struktury jsou tu prezentovány na žánru kroniky, na časoprostorových koordinátách a slučivosti s jinými útvary (kronika-mýtus). Na čtyřech sémantických celcích (motivy šilenství, žánrová polyvalence, žánrový polymorfismus a téma „starých časů“) se zkoumá vztah tématu a žánru a souvislosti literárního žánru a paradigmat národní literatury jako zvláštním způsobem formované vyšší obsahové syntézy s členitým diachronním podložím. Kompaktní celek genologických studií ústí v analýzu autorského (individuálního) pólu žánrové komunikace na dvou modelech autorského typu a na příkladu vyhraněně osobnostní artikulace literárního žánru.

Genologie jako specifická disciplína literární vědy existuje oficiálně až od třicátých let 20. století, ale její kořeny sahají v našem kulturním okruhu až do antiky, přičemž žánrové hledisko se snad ještě výrazněji uplatňovalo mimo evropský kulturní kontext. Genologie se v evropském smyslu vyvinula v podstatě ze tří starořeckých filozofických druhů: z kosmologie a kosmogonie, jak se projevovaly u pythagorejců, z teorie lidské činnosti (techné), jak se realizovala u sofistů, a z učení o duši (psyché), jak ji pěstoval Platón a zejména neoplatonici. Literární druhy primárně reflektují kosmologické pojetí, které implikuje vzájemnou hierarchickou propojenost světa. Proto dávno před Ferdinandem Brunetièrem bylo zřejmé, že obsahují analogii s biologickým druhem, kterou později z pozic strukturalismu kritizoval René Wellek. Aristoteles zdůrazňuje techné, tedy konstruování žánru, stejně jako Q. Horatius Flaccus a jeho pokračovatelé. V klasicismu technologický aspekt zesílil a dobové poetiky se staly de facto příručkami druhové normy. Dominantní či evolucionistické koncepce vracejí nauku o literárních žánrech zpět ke kosmologickým pramenům.

Studium literární morfologie dosáhlo v 19. století a později takového stupně, že dosavadní žánrové výklady již neodpovídaly dynamickému rozvoji žánrového systému. Potřebu nové literárněvědné subdisciplíny, jak ji formuloval Paul van Tieghem, vyvolalo zejména intenzivní využívání nových metod, které literární věda přejímala z filozofie a jiných duchovněd a které otvíraly literární dílo a literární proces nezvyklým způsobem a dosud nevidanými průřez. Zesílila nutnost ukázat literární žánry jako svébytné literární a literárněvědné kategorie. Literární žánry jsou jediným způsobem existence literatury, jimi se realizuje tvar literárního díla i historický pohyb literatury; jejich bytí osciluje mezi státností, brzdicími účinky tvaru a jeho dynamikou, pohybem, restrukturační a transformací. Literární žánry jsou z tohoto hlediska nejen „formami“ literatury, ale také „okénkem“ do artefaktu, laboratoří, v níž se soustřeďují veškeré klíčové procesy trvalosti a změny.

Zhruba od poloviny 19. století vzniká řada studií o próze, zejména o románu, které se zaměřily na strukturu žánru a technologii jeho utváření: právě teorie románu poznamenala pohled na literární žánry a posunula žánrová bádání směrem k morfologii (C. Nicolai, J. Dunlop, F. Spielhagen, Ch. Horne, H. Keiter a T. Kellen, B. Lathrop). Impulsy vývojového pojetí zužitkoval jak F. Brunetičre (1890), tak v kvalitativně nové syntéze zakladatel literární genologie, komparatista Paul van Tieghem (1938). I když úsilí genologů v revui Helicon bylo druhou světovou válkou přerušeno, nebylo slepou linií: genologická bádání podporovaná fenomenologicky orientovanou estetikou ústí v založení prvního genologického časopisu Zagadnienia rodzajów literackich, k němuž se od 60. let připojilo americké meziuniverzitní periodikum Genre. Na jejich stránkách a v samostatných sbornících a pojednáních (S. Skwarczyńska, J. Trzynadlowski, U. Margolin, W. Gruber, A. Marino, P. Hernadi aj.) se ukázala mimořádná citlivost genologie k proměnám literárněvědné metodologie (integrace strukturní estetiky a sémiotiky, hermeneutiky apod.). Pojetí žánru se v nich pohybuje mezi žánrem jako textovou realitou, žánrem jako sémantickou „kostrou“ konkrétního artefaktu (žánrem jako modelem literárního díla) a žánrem jako formou, která má být naplněna (žánr jako tvarové schéma nebo „tvarová výzva“). Zejména v anglosaských pracích se často setkáváme s reziduem empiricko-senzualistické „ostrovní“ tradice, která dílem zakotvila i v USA a která má skeptický vztah k obecným pojmům a zvláštěním způsobem tak reflektuje středověký spor nominalistů s realisty. Britští a američtí literární badatelé do jisté doby odmítali mluvit obecně o románu nebo povídce, neboť takto označované jednotlivé artefakty se prý od sebe tak zásadně liší, že obecné koncepce postrádají smyslu (této skepse se víceméně přidružuje i E. M. Forster v Aspektech románu). Významným předělem je teprve vydání Wellkovy a Warrenovy Teorie literatury (1942), působení Romana Jakobsona a evropského strukturalismu a fenomenologie.

Vývoj moderní literatury s sebou nicméně nese relativizaci genologické teorie a zejména nedoceňování tzv. žánrových hranic jako důsledek míšení žánrů a jako výraz obavy z klasicizujícího normativismu (prescriptive genre theory). „Řád literatury“ (order of literature) však podle našeho názoru nestojí v opozici k tzv. mezním či hraničním žánrům. V jistém smyslu poststrukturalistickou koncepcí vytváří A. Fowler, což je překvapivé jednak proto, že jde o britského badatele, jednak proto, že svou doménou učinil žánrovou systematiku. Ta se od časů Aristotelových a Boileauových příliš nezměnila: dělení podle výrazu (lyrika, epika, drama) doplnila klasifikace podle textové organizace (poezie, próza, drama).

P. Hernadi v monografii *Beyond Genre* (1972) se pokusil žánry nově rozčlenit na ekumenické (snažící se postihnout totalitu světa), kinetické (založené na ději) a koncentrické (zdůrazňující rovnováhu děje a vizuální obraznost). Fowler přichází s koncepcí centrálních žánrů, které se historicky proměňují a jež jsou obklopeny „plazmou“ periferních žánrů. Právem tvrdí, že žánry nejsou jen „nálepky“ (labels), tedy normativní pojmenování, nikoli pouze nástroj teoretické introspekce, ale také výrazné faktory utváření literatury jako takové: přemýšlení o žánrech znamenalo překonávání schémat a obvykle předcházelo vzniku velké literatury. A. Fowler rozlišuje literární rod či druh (kind: lyrika, epika, drama), modus (mode: způsob ztvárňování obvykle spojený s literárním směrem, např. romantický román) a kompoziční či výstavbový typ (constructional type: Erziehungsroman), přičemž neopouští ani kvantitativní hledisko. Žánrovou a nomenklaturní instabilitu žánrů dokládá pak genetickými nálepkami (generic labels): například román může časově a prostorově představovat něco jiného (viz častá národní označení podobných slovesných útvarů, např. gawęda, skaz, epos, sága). V evolučním pojetí žánru se Fowler, ocitající se „za“ strukturalismem, vrací k Brunetièrovi (homologie biologických a literárních forem) v koncepci „smrti žánru“; strukturnímu pojetí se naopak blíží v popisech žánrových transformací (spojování, agregace, makrologie, brachylogie, kontražánr, inkluze, generická směs, hybrid). Do žánrové systematiky a diachronie zasáhl I. P. Smirnov (diachronické transformace žánrů a motivů) a teoretici tzv. mravoličných žánrů (G. Pospělov, L. Černěcová), kteří se pokusili nahradit dělení na rody a žánry dělením podle tzv. žánrového obsahu (mytologický, národně historický, mravoličný, románový). Toto pojetí zužuje sémantické rozpětí uvažovaného žánru a vychází do značné míry z časově a prostorově omezené tradice ruské literatury. Ani tento zásah do aristotelovské systematiky, ani drobnější pokusy o reformy systematiky a terminologie (V. Dněprov, W. Ruttkowski) se však výrazněji neprosadily.

V souvislosti s pojetím žánru jako genotypu a fenotypu je koncipováno teoretické konstituování žánru jako prvního kroku v genologickém bádání na příkladu románové kroniky. Teoretické konstituování literárního žánru zname-

ná jednak vytvoření víceméně přesného názvosloví a definic, jednak hierarchické soustavy kritérií nutných při vytváření hranic mezi žánry. Chápeme sice historicky vzniklou vágnost genologických pojmů, současně však prosazujeme oproštění od individuálních autorských označení nebo jejich využití v genologických pojmových soustavách. V případě kroniky a románové kroniky se přidržujeme Bachtinova chronotopu, temporálně spaciální charakteristiky žánru, na niž pak vážeme podřízená kritéria (morfologická, naratologická aj.).

Za klíčovou pokládáme snahu o permanentní vytyčování žánrových hranic, které vyjadřují pojmy „rozpětí žánru“, žánrová valence, slučivost a inerce literárních žánrů. Předmětem genologie je z tohoto hlediska zkoumání **žánrového rozpětí**, jímž se myslí jednak rozšířené možnosti žánru, který je schopen integrovat jiná žánrová seskupení (inkluze), nebo se stát **žánrovým podložím** syntetických žánrových staveb. **Koncepce žánrového rozpětí** by se tak mohla stát opěrným bodem, k němuž by se mohly vztáhnout genologické otázky týkající se příčin žánrových konfrontací, stability a lability, inertnosti a slučivosti žánrových celků. „Rozpětí“ je pojem prostorový: ukazuje na potenci žánru pojmut do sebe nové tvary, na jeho plasticitu a schopnost akomodace. Termín „rozpětí“ se však nemusí omezovat na literární žánr; podobně lze mluvit o rozpětí stylu, ale také autora, čtenáře, kultury nebo společnosti. Jednotlivá „rozpětí“ se udržují v určitých relacích, v jisté bilanci, jejíž narušení uvádí toto rozpětí do pohybu. Pro žánr to může mít několikereé důsledky: žánr „umírá“ v důsledku srážek jednotlivých rozpětí s rozpětími jiných celků. Literární žánr tak lze z tohoto hlediska chápat jako tvar-strukturu složenou z hierarchizovaných prvků spojených valencemi, které se střetají s rozpětími jiných celků. Slučivý potenciál žánru je tudíž objektivně dán v textu a nikoli mimo text — mimotextové faktory dotvářejí recepci žánru v mezích daných jeho vlastním rozpětím (idyla, elegie, bajka, sonet). Pohled na rozpětí je však také dán subjektivně rozpětím vnímatele (čtenáře) a jeho vlastnostmi, znalostmi a schopnosti. Rozpětí (kauzálně anticipační mechanismus) — stabilita — labilita — akomodace jsou klíčové pojmy, které otvírají proces transformace žánrů jako průniku sociálních, kulturních a osobnostních tlaků.

Obecné genologické úvahy úzce souvisejí s filozofickou dimenzí žánru, která je prezentována na Bachtinově koncepci tzv. výchovného románu (*Erziehungsroman*), jak se projevila v jeho monografii *Výchovný román a jeho význam v dějinách realismu*, z níž se uchoval pouze fragment. Na základě chronotopové typologie se Bachtin propracovává ke kategorii hrdiny a jeho modifikacím. V románu putování (cesty) jsou slabě rozvinuty časové kategorie, není tu historický, ale avanturní čas. Růst a vývoj člověka tento typ románu nezná. Román zkoušky (roman ispytanija) již předvádí složitého člověka, který je vystaven úderům okolí a musí projevit svůj habitus. Tento rys spatřuje Bachtin už v Apuleiových Proměnách (Zlatý osel) a v raněkřesťan-

ských hagiografiích. Za důležitou křížovátku románové evoluce pokládá však až barokní román, od něhož jedna cesta vede k dobrodružně hrdinskému románu (linie anglického „gotického“ románu) a druhá k pateticko-psychologickému sentimentalistickému románu (Richardson, Rousseau). Již zde nachází Bachtin kořeny biografického románu tkvícího v hagiografiích jako předobraz integrace biografického a historického času ve výchovném románu. Ten pak dělí na pět typů: 1. zárodečný tvar, v němž může být utváření člověka předváděno i v rámci cyklického času (částečně u L. Sterna a L. Tolstého). 2. román jako škola: život je charakterizován jako škola, jíž postava prochází, 3. biografický typ popírající cykličnost a preferující lineárnost (David Copperfield), 4. zralý typ: biografický čas je integrován do historického času (Rabelais, Goethe). M. Bachtin nejvíce preferoval čtvrtý, nejzralejší typ výchovného románu, s nímž také souvisí záměr napsat monografii o Goethovi. Striktně nerozlišoval mezi pojmy Entwicklungsroman, Bildungsroman a Erziehungsroman, nicméně respektuje genealogickou linii jdoucí od anglického románu 18. století k Rousseauovi, Goethovi a Kellerovi, Stifterovi a Th. Mannovi. Nutno však naslouchat i hlasům, které zpochybňují legitimitu žánru, pokládající jej za umělý, neboť prý byl cele odvozen z Goethových děl Thomasem Mannem, jenž hledal v německé literatuře nějakou nosnou tradici (J. L. Sammons). Na Goethovu pozdně osvícenskou vizi mistrovské trilogie reagovala literatura 19. století prezentující spíše invertovanou polohu výchovného románu, tedy nikoli optimistickou vizi vospívání a růstu jedince a harmonizaci jeho vztahů se společností, ale naopak jeho degradaci, degeneraci a jeho disharmonické až tragické vztahy ke světu.

Bachtinův zájem o výchovný román byl v lecčems dobově podmíněn vzrůstající historicitou ruské sovětské prózy 30. let 20. století, která se vyvíjela v striktně vymezeném ideologickém rámci; v tomto smyslu se zmiňujeme o polygenerickém útvaru samouka N. Ostrovského, vědomého oponenta koncepcí F. M. Dostojevského (idea jako životodárná síla — idea jako destruktivní prvek). Bachtinův zájem o utváření člověka je také spjat s Goethovým učitelem B. Spinozou a jeho pojetím činnosti a duchovního růstu, stejně jako s noosférou Teilharda de Chardin. Ruská próza 80. let 20. století předznamenávající rozpad jedné ideologické soustavy s oblibou prezentovala tři evoluční vrstvy: zvíře, člověka a nadčlověka (postavy archetypálních starců a dětí, zvířat, pololidů -imitátorů) u Č. Ajtmatova, A. Kima, V. Solouchina, A. Bitova, V. Makanina, G. Semjonova, S. Jesina a dalších. Idea duchovního růstu člověka, který povede k vyššímu typu lidské bytosti, rozrušuje představu konstantní dokonalosti a do centra staví proces tvorby jako permanentní hledání. Bachtinovo pojetí výchovného románu rostoucího z rozsáhlého filozoficko-literárního podloží a spojeného s blízkými i odlehlými jevy ukazuje na potence literárního žánru, který je implicitním nositelem filozofického záměru.

Součástí literárního žánru je nejen autor a prvky žánrového řetězce, jímž se daný artefakt začleňuje do širších souvislostí, ale také čtenář-posluchač. Jde o formulování klíčové komunikativní situace: literární text tvarovaný do podoby konkrétního literárního žánru je komunikační plochou mezi autorem a čtenářem. Uvádění čtenáře do struktury díla znamená zkracování této vzdálenosti a současně rušení iluze uměleckého díla jako mechanického obrazu reality. V zavádění čtenáře do struktury díla je prvek deziluzivnosti a metatextovosti. Čtenář je adresátem literárního díla, ale adresátem, který stojí jakoby mimo ně („před dílem“, tedy jako potenciální čtenář, a „po díle“, např. čtenář-kritik). Čtenář vstupuje do textu jako čtenář nebo posluchač, a to zejména v textech stylizovaných jako orální. Objevuje se v díle nejčastěji jako adresát vypravěčova oslovení a jeho metatextových úvah (L. Sterne). Jindy je to vypravěč-stín, tj. nejednající postava, která je adresátem sdělení (V. F. Odojevskij: Ruské noci). Čtenář v textu může fungovat také jako auktorální mluvčí (autorovo „druhé já“ v závěru Čapkovy Války s mloky) nebo jako objekt vypravěčova nátlaku a agresivity (O. Kuvajev). Čtenář-posluchač vstupuje do struktury žánru nejčastěji nikoli jako konkrétní postava, spíše jsme o něm informováni vypravěčem, jako by v struktuře žánru zůstala prázdná valence rezervovaná pomyslnému čtenáři. Toto „prázdné“ místo je předpokladem nového dění uvnitř díla. Navozený dialog a zpětná reflexe tvorby mají také žánrotvorný význam: dílo tíhne k metatextu a k obnažování uměleckých postupů. Přítomnost čtenáře-posluchače v struktuře díla svědčí o určité krizi tvorby, uměleckého záměru, o skrývaných pochybnostech a oslabení tvůrčí suverenity, současně však znamená počátek tvůrčí obrody odmítnutím tzv. mistrovství, automatizace uměleckého postupu a významnou morfologickou obnovu.

Diachronní vývoj žánru je prezentován v kronikovém vidění světa. Zatímco analýza románové kroniky 19. století ukázala na základní vlastnosti kronikového prostoru (pulzace, návraty do východiska) a času (jedna časová řada, minulost — přítomnost), vývoj kroniky ve 20. století manifestoval schopnost žánru spojovat se s jinými literárními útvary, aniž by se narušil kronikový půdorys. Nejen časové, ale i prostorové charakteristiky kroniky souvisejí mnohem úžeji a společně tvoří toliko různé funkce časové dominanty. Čas je nejen rámcem žánru, ale i jeho dominantní výstavbovou jednotkou. Jeho povaha je ambivalentní: je znakem konečnosti, pomíjivosti, ale také opakovanosti, nekonečnosti, v níž počátek je zároveň koncem a konec počátkem. Ambivalentní pojetí času v kronice je paradoxně hlavním předpokladem soudržnosti žánru, jeho stability i slučivosti (konvergence kroniky a mýtu), které jsou doloženy romány O. Čiladze, G. Garcii Márqueze, V. Šikuly, L. Fukse a P. Jaroše. Čas jako ambivalentní znak nekonečnosti i konečnosti je příčinou zrození, změny i zániku. Proto také kroniková koncepce času je ambivalentní: žánr kroniky od původních tvarů-starověkého a středověkého analistického zápisu

až po nové hybridní literární tvary s kronikovým podložím spočívá v sledování času a změn; současně se tu však manifestuje odpor proti nezvratitelnosti časového proudu v tzv. brzdění (zastavování, drobení, opakování) času. Zmíněná ambivalentnost času, čas jako znak pomíjivosti, zániku i trvalosti a věčnosti, dovoluje, aby kronikový půdorys přijímal různé „nadstavby“ a „vestavby“. Společným rysem těchto syntetických tvarů je snaha zachytit totalitu světa, nikoli jen „příběhy“ nebo psychologické pochody.

Literární žánr je utvářen nejen jako textová entita a její transformace, ale také jako konglomerát traktovaných témat a motivů. **Jako příklad variací tematických celků jsme zvolili motivy šílenství, polyvalence a polymorfnosti žánru a motivy „starých časů“.** Šílenství je v jistém smyslu dominantním tématem, neboť literatura ukazuje člověka obvykle ve chvíli vykolejení, prudkého úderu nebo dlouhodobého tlaku. Nicméně právě fenomén šílenství je nápadným tematickým komplexem v ruské literatuře (důvodů je několik, mezi jinými také historie země a etnika, oslabení individuální svobody a skupinovitost tamějšího života), v níž funguje jednou jako destrukce racionality, uspořádanosti světa (Puškinův *Měděný jezdec*), jednak jako sociálně etická substitute (Gogolovy *Bláznovy zápisky*) nebo jako vnucená společenská úloha (Gribojedovo *Hoře z rozumu*). Na dílech A. S. Puškina, A. Pogorelského a N. S. Leskova se manifestuje impakt, který tematický komplex vyvíjí na žánrový půdorys. Motivы šílenství působí u Puškina jako katalyzátor restrukturyce původního žánru, z něhož se tvoří nové podloží: z romantické poémy vzpoury invertovaná psychologická poéma (Cikáni), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (Domik v Kolomne), historická óda se mění v tragédii osobnosti (Poltava, *Měděný jezdec*), dramatická exempla („malen'kije tragedii“) v existenciální tragédii (Scéna z Fausta, Mozart a Salieri, Kamený host), scénická pohádka v metafyzickou tragédii proměny lidské duše (Rusalka). U A. Pogorelského (Večery s panem Dvojníkem, 1828) znamená rozpad osobnosti počátek dialogu, žánr besedy, který později najdeme u V. F. Odojevského (Ruské noci, 1844), F. M. Dostojevského a I. S. Turgeněva. V díle N. S. Leskova jsou motivы šílenství vyplývající z lidského osudu nebo z enklávnosti komunity impulsem k novému hledání v žánru povídky životní dráhy. Ve všech třech případech působí tematický komplex jako žánrový katalyzátor formující útvary přesahující dobovou literaturu náznaky jakoby „postmoderní“ ambivalence.

Gogolova povídka *Starosvětskí statkáři* otvírá problém tematické polyvalence žánru, obnaženosti textu, na něž se upínají další tematické valence působící například na vznik protichůdných interpretací. Otevřenost textu souvisí s existencí volných významových valencí v jeho struktuře, není to obecnost, modelovost, ale právě schopnost vazebnosti, tj. vytváření nových a překvapivých souvislostí. Do cyklického času starořeckého mýtu o Filemonovi

a Baukidě, který tvoří žánrové podloží povídky, se vkládá lineární čas lidského života (biografický čas) a historie (historický čas): cyklický čas idyly se přetváří v lineární čas dějin měnící pohostinství v požívačnost, lásku ve zvyk, velikost v malost a vznešenost ve směšnost. Maloruská idyla nekončí tedy zvenčí, ale její zánik spočívá v ní samé. Historik Gogol ukazuje vypravěče jako volní prvek dějinného vývoje a dynamiku historie a statickou idylu jako projekci ideálu. Člověk touží po zastavení času a nesmrtelnosti, ale zároveň po pohybu a změně, je nadšen idylou, ale vzápětí ji snižuje, neboť chce být spolu-tvůrcem skutečnosti.

Ostrov Sachalin (1893–1894) A. P. Čechova je na rozdíl od Gogolovy povídky polymorfním, polygenerickým textem, který tematicky a geneticky souvisí se skupinou povídek (Ze Sibiře, 1890, Gusev, 1890, Ženské, 1891, Vražda, 1895) vízících se k autorově cestě po souši Sibiří k Amuru a na ostrov Sachalin a zpět po moři kolem Asie do Ruska. Z biografického hlediska je vznik textu spojován s autorovým úsilím o vědeckou práci a záměrem napsat dějiny lékařství v Rusku; svou práci na pomezí krásné a věcné literatury zatížil několika žánrovými entitami. Jsou tu mj. odborná pojednání z geografie, mořeplavby, agrotechniky, sociálního lékařství a právní vědy. *Ostrov Sachalin* je křížovatkou, na níž se autor pokusil v jednom tvůrčím gestu nelítostně rozbít ideová schémata a apriorní představy tzv. odhalovací literatury smyslově konkrétním detailem, ironií a sarkasmem. Na počátku je dílo koncipováno jako cestopis, pak přechází do fyziologické črty a sociálně kritického eseje, využívajícího různých vědních oborů a ústící do skepticko-ironické publicistiky textově navazující na podobná ruská díla (F. Dostojevskij, G. Uspenskij, V. Korolenko) a související s pozdějšími texty (L. Tolstoj, A. Kuprin, americká škola „rozhrabávačů hnoje“ — „muckrakers“ „muckraking“, např. U. Sinclair, J. L. Steffens, G. Myers). Žánrová podstata *Ostrova Sachalinu* tkví nikoli v existenci volných valencí jako ve *Starosvětských statkářích*, ale ve vytváření různých žánrových tvarů, které vytvářejí nový celek na základě vzájemných vztahů.

Model „starých časů“ se vyskytuje převážně v deskriptivních žánrových útvarech jako oponent nového a jako součást triády staré — příroda — domov. Místo „starých časů“ není v každé národní literatuře stejně intenzivní. Mezi slovanskými literaturami je právě ruská literatura zaplněna různými návraty, reminiscencemi a odlesky starých časů tváří v tvář evropskému impaktu (razantní reformy Petra I., nápor nových vlastnických vztahů). Problém „starých časů“ vyrůstá v Rusku z hodnotových antinomií (viz dále). Fenomén „starých časů“ byl tu úzce spojen s obhajobou přírodních kořenů člověka, s klidem a harmonií („lad“), v literatuře s tzv. statickými žánry, deskripce, skicami, črtami, memoáry a kronikami. „Žánrově srovnávací trojúhelník“ Leskov — Hurban Vajanský — Vančura je z tohoto hlediska značně funkčně zatížen, neboť jde o prozaiky náležející k různým národním literaturám

a k různým obdobím, kulturám a literárním směrům. Jejich společným rysem je postavení „na křižovatce“ společenské, národní, umělecké a osobnostní. Jejich díla jsou začleněna do souřadnic jejich vlastních národních literatur, do vývojových řad jejich poetik, současně však vytvářejí propojený celek, neboť tvorba slovenského a českého prozaika reaguje na ruskou literární tradici. Zatímco u Leskova jsou „staré časy“ jednotou krásy a morálky, která přežívá v enklávách minulého času (německé menšina na Vasiljevském ostrově, Židé, raskolnici, quakeři, „spravedliví“), u Hurbana Vajanského jsou „staré časy“ spojeny s úlohou slovenského zemanstva při vzkříšení národa a u V. Vančury jsou chápány — podobně jako u Gogola (viz podkapitulu o Starosvětských statkářích) — oxymóronově jako „směšná ctnost“, jako důstojnost a krása, které však v dějinách nabývají groteskní podoby.

Literární žánr — kromě souvislostí strukturních a tematických — je utvářen také celým komplexem národní literatury. Z tohoto hlediska je z evropských literatur obecně a ze slovanských zvláště pozoruhodný celek ruské literatury, jehož strukturní podoba se utvářela zejména v 19. století. Jedním ze základních rysů ruského myšlení a ruské kultury se stala podvojnost, dualita, paralelní vývoj ve dvou protikladných variantách (pohanství — křesťanství, západní křesťanství — východní křesťanství, starověrectví — ortodoxie, patriarchální Rusko — nové Rusko, Rusko — Evropa). Pozice Ruska na výspě Evropy v neustálých tlacích vedla k přijetí kolektivnosti, skupinovosti života a k potlačování jeho individuálnosti. Odtud vyplývá i určitá nevyváženost, nerozhodnost a apriorní nedůvěra k individuálním modelům, snaha dojít k „objektivní“, nadindividuální vývojové variantě. Dualita, která s sebou nese princip výběru, uvolňuje současně síly k etické transcendenci. Neuspokojení z individuálních modelů života vede k pokusům o „vystoupení“ z klasických myšlenkových útvarů. Odtud tíhnutí k různým utopiím, permanentní revolučnost spjatá s lámáním tradičních hodnot. Etický vztlak typický pro ruství a ruskou kulturu má své příčiny v dualitě a výběrovosti myšlení tvořícího se často v historických tlacích, ochotného spíše „testovat“ cizí doktríny a vybírat z nich než užívat útvarů vlastních. Vystupování z tradičních rámců se děje v několika rovinách. Jednou z nich je **překonávání literatury**, které se projevuje: 1. jako lom žánrových hranic vnitřní transformací literárního žánru; 2. jako přechod od poezie k próze a věcné literatuře; 3. jako cesta od milostného románu k společenskému traktátu; 4. jako vytváření memoárového a deníkového žánru jako projev spění k věcné literatuře.

Umění obecně a literatura zvláště jsou v Rusku často užívány jako prostředek vyjádření etiky. Přesahování rámce, útek z literatury k moralizujícím traktátům, směřování ke krajnostem utopií jsou zvláštní ruskou transcendencí k etice. Odmítání dějin, života, reality nabývá v ruské literatuře někdy podoby šílenství. Etický přesah ruské literatury, neustálé znepokojené vybíhání

z daných estetických rámců může být důsledkem prostředí, které nepoznalo reformaci, a tudíž ani princip osobní odpovědnosti. **Etický přesah** se projevuje ve dvou polohách: v **pasivitě** patrné jako souboj klidu a pohybu a v **pro-zření**. **Řetězec dualita — výběr — mravní přesah — nová dualita** může mít v ruské literatuře filozofické pozadí tkvící ve východním myšlení (buddhismus, gnóse), jemuž se však staví na odpor naděje v prolnutí rozumu a citu a oscilace mezi přijetím a odmítnutím tohoto světa.

Poměrně úzkou souvislost s ruskými dualitami má v jistém ohledu dílo **Karla Čapka**, které se v našem pojetí stává součástí jedné česko-ruské literární spirály. Čapkovo dílo je citátem uvedeno do souvislosti s dílem moderního ruského prozaika **Vladimira Těndrjakova** (1923–1984) na pozadí francouzské moderní poezie, amerického pragmatismu a ruského maximalismu, které se v díle K. Čapka svářely. Kladení „extrémních otázek“ bylo Čapkovi vlastní. Jeho díla jsou často uměleckou odpovědí na tyto otázky: nesmrtelnosti (Věc Makropulos), odpovědnosti za svět (Krakatit, Válka s mloky) či relativity pravd (Povětroň). Problém plurality a totality, chaosu a řádu světa je markantní i v cestopisech. K. Čapek se stejně jako velcí Rusové dotýká osudových problémů, ale často se s obavami zastaví a vrátí se jiným směrem, svine se, hroživé věci zlidští, antropomorfizuje. U Těndrjakova, který začínal v 50. letech jako autor kritických „vesnických črt“ a etických povídek, se čapkovský obraz hroživé mnohovrstevnatosti a mnohovýznamovosti života objevuje v první polovině 60. let v podobě modelových situací, které Čapkovu metodu připomínají. V soukolí modelových konfliktů se hroubí nejedna iluze a utopie založená na schematické představě (Čas nečeká, 1960; Osudná noc, 1968; Bláznivé jaro, 1974; Tři poslední pytle, 1974; Zatmění, 1977; Čisté vody Kiteže, 1986; Atentát na přeludy, 1987). Čapkovo dílo vklíněné mezi póly pragmatismu a ruské krajnosti může tak být součástí řetězců a spojů, dvojic či trojúhelníků stmelovaných podobnou duchovní atmosférou, v nichž sledujeme složitý proces navazování, poetologickou funkci umění, nekonečně se vinoucí linie postupů, návratů, opakování, krizí a katarzí, které potvrzují umění jako nezastupitelnou lidskou transcendenci.

Specifikum národní literatury zásadně formuje také vývojový model žánrů. Jako příklad jsme zvolili genezi ruského románu, žánru, v němž ruská literatura vnějškově nejvíce vynikla, zejména ve svém tzv. zlatém věku, tj. v druhé polovině 19. století. V době, kdy francouzský diplomat vikomt Eugène Melchior de Vogüé objevuje to, co je pro ruský román charakteristické a co jej nejvíce odlišuje od západoevropských románových struktur (díla L. Tostého a F. Dostojevského), a píše, že ruská literatura dala světu podivuhodné příběhy a je melancholická stejně jako bolest, hudba nebo moře, je již ruský román etablovaným a všeobecně uznávaným žánrem a reprezentantem ruské literatury jako celku. Významným rysem románu

obecně je pluralita jeho pramenů (starověká epika a její parodie, travestie, orální epická tradice, hagiografie, biblické příběhy, apokryfy, dvorská epika, pikareskní literatura aj.), přičemž právě polarita cizích a domácích pramenů je v ruském románu výraznější než jinde. Je to dáno rozporem domácího, především orálního základu literatury, a importovaných modelů z Byzance a dále imitací západoevropských vzorů, které sem pronikaly tenkým pramínkem po celý středověk, ale zejména od 18. století. Ve vývoji ruského románu se objevuje několik uzlových bodů, v nichž se odehrávají pokusy o románovou syntézu, o scelení různorodých, především epických pramenů.

První velkou syntézou je *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* (1672–1675) vystavěný na bázi invertované hagiografie (syntéza jazyková, stylistická a žánrová). Další vývojový uzel se utváří až v 18. století složitým navrstvováním nových struktur na model sentimentalistického epistulárního cestopisu: v jednodušší podobě v Radiščevově *Cestě z Petrohradu do Moskvy* (1790), v složitějším stylovém tvaru v Karamzinových *Dopisech ruského cestovatele* (1791). Klíčovou úlohu ve vývoji ruského románu sehrál ovšem zpomalený a nedokončený proces sekularizace literatury: román byl jejím hlasatelem a hybatelem už tím, že dřívější žánry církevní literatury syntetizoval v nové celky, přetvářel je a přizpůsoboval si je. Sekularizace formálně proběhla jako jinde, ale religiózní žánry nezmizely ani se neocitly in margine žánrového systému, ale staly se součástí velké literatury, pronikly do ní zevnitř, ukryly se v ní, tvoříce často její jádro. V této atmosféře velkého třesku vznikají v první třetině 19. století shluky různých románových typů, v nichž kromě tzv. dramatického typu románu se stále více prosazují statické románové útvary jako kronika, etnografická povídka, deskriptivní román apod. Neschopnost zcela syntetizovat domácí a cizí kořeny žánru, zvnějšku implantované romány období rokoka a sentimentalismu s pikareskně orientovanými povídkami, jako jsou *Povídka o Frolu Skobejevovi* nebo *Povídka o Savvovi Grudcynovi*, a současně postavení románu jako prosazovatele sekularizace v prostředí, kde se náboženská literatura vtělila do nově vznikajících děl — to vše vedlo k tomu, že román byl na ruské půdě via facti pocitován jako kukaččí vejce, jako něco cizorodého a nepatřičného, zvláštního a neorganického. Lze tedy mluvit o tzv. paradoxu geneze ruského románu, ale tento paradox je již méně překvapivý, když se na některé ruské romány podíváme blíže: *Život protopopa Avvakuma* jako invertovaná hagiografie a biografie současně, v níž „svatý“ píše sám svůj životopis, Karamzinova syntéza epistulárnosti a cestopisu, která dala vznik kulturologické, politologické a státotvorné vizi, Puškinův Evžen Oněgin oxymóronově označený jako „román ve verších“, Lermontovova novelistická „skládanka“, kterou lze různé přestavovat, Gogolova „poéma“ v próze Mrtvé duše syntetizující pikareskní podloží s mravoličným románem blízkým mravně satirickému románu F. Bulgarina s lyrickými digresemi; ambivalentní vztah

k románu pokračuje i v dalších pokusech o syntézu (román s výstavbovými prvky eposu u L. Tolstého, polyfonní román F. Dostojevského, Bělého „symfonie“, Bulgakovův románový mýtus atd.).

Ruský román se z tohoto pohledu jeví jako **heterogenní struktura** již svým dvojjmým původem (domácí folklór a byzantská řecká tradice na straně jedné a západoevropské modely na straně druhé). Román vznikl v celém světě jako jev kontinuitně diskontinuitní, rodil se, vyvíjel, dočasně zanikal a znovu vznikl na jiných, byť podobných základech; heterogenost geneze ruského románu je však ještě zdůrazněna nejen jeho dichotomní genezí (autochtonní a cizí kořeny), ale také tím, že i v průběhu 19. století vzniká u různých autorů různými žánrotvornými procesy, jejichž společným jmenovatelem je snaha o syntetičnost, sdružování, vytváření nadžánrového celku spojeného jedním nebo více komponenty (Lermontovovy novely, Turgeněvovy „fyziologické črty“).

Vztah osobnosti a žánru se někdy realizuje ve sféře výrazu mnohem bezprostředněji: jaké příklad uvádíme *Deník spisovatele F. M. Dostojevského* a *Šlépěje Jakuba Demla*. U Demla — stejně jako u Dostojevského — je žánr deníku pokusem „dostihnout“ realitu nejen prostorově jako v mohutných románových stavbách, ale také v kategorii času. U Demla i u Dostojevského je podstatou útvaru polygeneričnost postavená na uměleckém detailu, v němž tkví konkrétnost, věcnost, ale také obecnost; kategorie detailu a vznešenosti nejsou však u Demla záměrně hierarchizovány, ale asociativně spojovány za vzniku překvapivých spojení a souvislostí. V tom je Deml mnohem blíže pojetí moderní literatury. Současně však pro Demla jako českého autora je literatura jen jedním z mnoha svědectví o člověku a světě, je to jedna z řady lidských mohutností, pro Dostojevského je literatura kromě toho ještě umocněné slovo, magie uvádějící do pohybu samu realitu. Oba autoři vystoupili svými díly ze seskupení tradičních žánrů, namnoze se dostali až na sám okraj umění, neboť chtěli vytvořit „svobodný“ žánr, který by se stal bezprostřední funkcí jejich osobností a vytvořil tak analogii individualizovaného světa (literární „virtuální realitu“).