

I. Problém genologických koncepcí: klasické a postklasické stadium

Když si roku 1890 vytyčil Ferdinand Brunetière v sérii přednášek, které pronesl na école normale supérieure, základní úkoly studia literárních žánrů, nebyl tím ještě dán metodologický rámec nové literárněvědné subdisciplíny, i když podstatné kroky byly učiněny. Brunetière uvedl starou žánrovou klasifikaci, která se doplňovala od Aristotela po klasicismus, do pohybu jednak pozitivistickým zdůrazněním vnějších podmínek existence literárních rodů a žánrů, jednak přijetím evolučního hlediska: vzal v úvahu přírodní, společenské a historické podmínky (les conditions géographiques ou climatologiques, sociales, historiques) a načrtl zřetelně genezi žánru od zrození k smrti na základě analogie s biologickým druhem v Darwinově pojetí.¹ Tato fascinace evolucí, v jejímž rámci si Brunetière vytkl studium vzniku žánru, žánrových diferenciací, fixace žánru, způsobu žánrové transformace, byla spojena s rozvojem přírodních věd a s převahou pozitivismu ve filozofickém myšlení, ale souběžně i s řadou dílčích odborných studií o různých žánrech, v nichž od 19. století dominující postavení zaujal román. Evoluční pojetí románu, tj. chápání tohoto žánru ve vývoji od primitivnosti vyprávění k dokonalosti kompozice, se objevuje již dříve.

V epistulárním projednání Pierre-Daniel Hueta z roku 1699 je počátek románu, resp. narace, viděn v Egyptě, Řecku a v arabských pohádkách.² Zhruba v stejné době sleduje evoluci žánru od Řecka a Říma po dobová díla prizmatem tzv. pravdivosti Jean-Louis Prasch ve svých Úvahách o románech³ a někteří němečtí autoři.⁴ Spolu s genezí, technikou románu a radami romanopiscům se tu setkáváme i s pokusy o definice, v nichž se někde zdůrazňuje zábavnost románu, jeho vymyšlenost („lež“), jinde se sleduje, komu je určen, tu se zase klade důraz na jeho výstavbový princip. Například Carl Nicolai

1 „Pokud jde o dějiny francouzské tragédie, plán je dán do určité míry samotným způsobem, jakým klade-me otázku: jak se žánr rodí, roste, dosahuje dokonalosti, upadá a nakonec umírá.“ (Brunetière, F.: L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées, l'école normale supérieure, Tome premier. Paris 1890, s. 23).

2 Huet, P.-D.: De l'origine des romans. 1699, reedice Amsterdam 1942.

3 Prasch, J. L.: Reflexions sur les romans. Paris 1684.

4 Versuch über den Roman. Leipzig 1774; Über den sittlichen Einfluss der Romane. Constanz 1826.

definuje román jako bajku, pohádku pro dospělé („Der Roman ist eine Fabel für Erwachsene.“⁵), aniž možná docenil pravý význam této definice, neboť výzkumy 20. století oprávněně zdůrazňují stabilitu folklórních žánrů a jejich schopnost podřizovat si jiné žánry nebo odolat i v silném tlaku cizorodého okolí. Patří sem analýza z pera Johna Dunlopa (3. vyd. 1845), který rozebírá mj. italskou renesanční novelu, pikareskní román, *Dona Quijota* a anglický román 18. století (v němž tehdy byl – v době před Balzacem a velkými Rusy – spatřován vrchol románové produkce).⁶ Tyto práce jsou v době, kdy Brunetiere předkládá své pojetí, základem řetězce německých prací z teorie románu, které určily zaměření anglosaské literárněvědné metodologie a svou akcentací tvaru stojí u zrodu ruské formální školy a zprostředkovaně i českého strukturalismu. Patří k nim studie Friedricha Spielhagena z roku 1883 (soubor statí, které vznikly v různých letech), obsahující jak pokus o rozhraničení žánrů (román – novela, román – drama), tak vyprávěcích forem na materiálu především německém a anglickém.⁷

V první třetině 20. století se počet monografií o románu, v nichž se projevuje evoluční pojetí, zvětšuje. V jejich čele stojí *Technika románu* od Charlese F. Horna (1908)⁸. Již v jejím podtitulu (Umělecké prvky, jejich vývoj a současné využití) je obsažen evoluční aspekt a pojetí románu jako kontinuity. Horneovo pojetí je evolucionistické do důsledků: objektem jeho analýzy se staly i egyptské příběhy z doby před 5000 lety, z nichž jeden předjímá známou biblickou povídku o Josefovi a Putifarově ženě. Od jednoduchých popisů kouzel se narace posunuje k složitějším strukturám, které vrcholí v řeckém románu. Podle Hornea je podstatou vyprávění neobyčejnost, překvapivost, která má ohromit (srovnej „ozvláštňení“ V. Šklovského), tedy lživost, výmysl.⁹

Umění románu se neustále zdokonaluje a v 19. století dosahuje vrcholu; zde se Horne pokouší o typologii žánru, která se mu jeví ve čtyřech skupinách: román nahodilosti (novel of incident: román líčící scénarii a jednotlivé události, v němž však chybí konstrukce syžetu), román dovednosti (novel of artifice: román založený na vnějším, dramatickém, překvapivém, neočekávaném a tajemném syžetu), román z každodenního života

5 „Román je bajka pro dospělé.“ Nicolai, C.: Versuch einer Theorie des Romans. Quedlinburg – Leipzig 1819, s. 24.

6 The History of Fiction Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age. By John Dunlop. London 1845.

7 Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.

8 Horne, Ch. F.: The Technique of the Novel. New York and London 1908.

9 „Faleš se poprvé stala uměním, uměním fikce, když se vzápětí za sebevědomím zrodila lidská marnivost. Divoký opočlověk, který si myslel ‚Jak jsem silný‘ si dozajista brzy pomyslí, že svou sílu předvede sousedovi. A když to dovolil vývoj jazyka, vychloubal se svými činy. A máme tu první povídku! Dokud se vypravěč cele přidržíval faktů, byly to dějiny. Jakmile však pojal úmysl jít za ně, vznikala fikce. Bylo to uvědomělé umění.“ (Horne, s. 9).

(novel of ordinary life) a román nevyhnutelnosti (novel of the inevitable: román, v němž jsou dramatické události skryty v podtextu). Odtud již vede cesta k pozdějšímu strukturnímu pojetí P. Lubbocka a E. Muira.¹⁰ Dnes již klasická práce Käte Friedemannové Úloha vypravěče v epice (1910) předznamenala pojetí retardace v koncepci V. Šklovského.¹¹ Konečně v monografii Román Heinricha Keitera a Tonyho Kellena se sleduje nejen vývojový aspekt (od orientálních narací), ale také vyprávěcí strategie a individuální románová technika („pohled do tvůrčí dílny“ – kapitola *Aus dem Werkstatt des Dichters* – např. Scottovy, Hugovy, Balzacovy, Dickensovy, Turgeněvy, Maupassantovy apod.).¹² Skutečnost, že evoluční aspekt žánru byl ještě před Brunetièrem a pak po něm nejvíce rozvinut v teorii románu, byl dán neobyčejným rozkvětem žánru, praktickou potřebou vysvětlit širšímu publiku podstatu takového díla (ještě v polovině 18. století byla leckde četba románů zakázaným ovocem¹³). Například v knize Henryho B. Lathropa (1921) najdeme tuto výmluvnou pasáž: „Year by year throughout the last forty years, the mass of novels and tales printed in the English language has been overwhelmingly greater than the whole number of any other class of books. In 1913, the last year of the distant world before the great war began in Europe, there were more than 8 600 new books printed in the British Isles; and of this total, more than 1 200 were works of prose fiction.“¹⁴

Vraťme se však ke koncepci F. Brunetièra založené na analogii vývoje žánru a biologického druhu. Ze strukturalistických pozic byla tato koncepce odmítnuta R. Wellkem¹⁵, ale tento postoj není dnes jediný. Objevují se snahy ukázat na racionální jádro Brunetièrova pokusu.¹⁶ Evolucionistická koncepce ukázala na podstatný rys vývoje žánru, ale její pojetí bylo mechanistické: nevysvětlila příčinu dalšího vývoje žánrových prvků v jiných žánrech a hlavně náhlé objevování žánrů, které byly pokládány za

10 Lubbock, P.: *The Craft of Fiction*. London 1921; Muir, E.: *The Structure of the Novel*. London 1928.

11 „Oblíbeným prostředkem vypravěčského umění v tom okamžiku, kdy děj dosáhl určitého vrcholu, je zapojit retardující moment, ať už proto, aby se zvýšilo napětí čtenáře, nebo proto, aby stav, který má trvat delší dobu, se příliš rychlým pokračováním nejevil jako pouze momentální, dočasný.“ (Friedemann, K.: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1910, s. 123).

12 Keiter, H., Kellen, T.: *Der Roman*. Essen 1912.

13 Například J. Lotman v komentáři k Evženu Oněginovi píše o tom, že v Rusku v 18. století bylo čtení románů dívkami pokládáno za nemravné. Taťána – v první třetině 19. století – již romány čte zcela běžně. (Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“. *Kommentarij. Posobije dlja učitelja*. Leningrad 1980.)

14 „Rok po roce za posledních čtyřicet let bylo množství románů a povídek vytištěných anglicky jednoznačně větší než veškerý počet knih jiného druhu. V roce 1913, tedy v posledním roce před velkou evropskou válkou, bylo na Britských ostrovech vytištěno více než 8 600 nových knih a z tohoto celku bylo více než 1 200 prozaických děl...“ (Lathrop, H. B.: *The Art of the Novelist*. London 1921, s. 1).

15 Wellek, R.: *Concepts of Criticism*. New Haven – London 1963, kap. *The Concepts of Evolution in Literary History*.

16 Fowler, A.: *The Life and Death of Literary Forms*. in: *New Directions in Literary History*. Edited by Ralph Cohen, London 1974, s. 85.

archaické (bajka, kronika). S tím je ovšem spojena i nutnost podrobněji rozpracovat principy žánrových transformací.

Koncepce historické poetiky Alexandra Veselovského vychází z představy vývoje literárních forem, který je podmíněn sociálně, eticky a psychologicky; hotové formule, schémata, obrazy zůstávají v lidském vědomí a vnější impuls je může znovu probudit. Dějiny literatury jsou dějinami proměn schematických formulí – v úvodu k *Historické poetice* mluví Veselovskij o jakési německé monografii, kde se sleduje vývoj formule „Kdybych tak byl ptáčkem“ – literární žánr je z tohoto pohledu celek mající invariantní i variantní povahu.¹⁷

Dvacátá a třicátá léta 20. století přinesla literární vědě nové inspirace, zejména z oblasti filozofie. Teorie žánrů načrtnutá v evolučním aspektu Brunetièrově se konstituuje jako samostatná disciplína literární vědy. Bylo pro ni přijato označení genologie, které navrhl P. van Tieghem v sedmistránkovém článku *Otázka literárních žánrů*, jež byl otištěn v mezinárodním časopise *Helicon*,¹⁸ který se stal – byť nakrátko – platformou nové disciplíny. Přední evropští i zámořští literární vědci soustředění v redakční radě časopisu (Paul van Tieghem, Oskar Walzel, Jean Hankiss, Arturo Farinelli a další) se na problematiku žánru zaměřili neobyčejně intenzivně. V jednotlivých studiích byly vysloveny názory na jednotu umění¹⁹, psychologický základ žánrů²⁰ a filozofii žánrů²¹. Problematikou literárních žánrů se také zabývala řada dalších časopisů, např. pařížská *Revue de littérature comparée*, německé periodikum *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Halle), holandský *Neophilologus* (Groningen) a české *Slovo a slovesnost*. Soustředění na genologickou problematiku napomohly kongresy v Curychu (28. 5. – 4. 9. 1938) a v Lyonu (29. 5. – 1. 6. 1939). Válečné události však další projekty znemožnily.

Genologie byla vždy vysoce senzitivní k posunům v literárněvědné metodologii. Na sklonku 50. let vzniká první genologický časopis *Zagadnienia rodzajów literackich*. Hned v jednom z prvních ročníků se v něm J. Trzynadlowski vyslovuje k uplatnění teorie

17 A. N. Veselovskij: *Historická poetika*. Zostavil, preložil, štúdiu a poznámky napísal profesor Ján Komořovský, Tatran, Bratislava 1992, s. 5 n.

18 „Z těchto konstatování vyplývá, že literární žánry nejsou prostými nálepkami, ale odpovídají podstatným realitám literárního umění. Studium žánrů samo o sobě, studium, které navrhuji nazývat genologií, představuje živý historický zájem a dovoluje hlouběji pronikat do tvorby a postav literárního díla.“ (Tieghem van, P.: *La question des genres littéraires*. *Helicon*, tome 1, fasc.1–3, s. 99–100, Amsterdam – Leipzig 1938, překlad ip).

19 Whitmore, Ch E.: *On the Unity of Art*. *Helicon* I, 1938, s. 151–155.

20 Hankiss, J.: *Les ressorts psychologique du groupement des genres littéraires*. *Helicon* II, 1940, s.95–96 týž, *Les Genres Littéraires et leur base psychologique*, *Helicon* II, 1940, s.117–127.

21 Kohler, P.: *Contribution, une philosophie des genres*. *Helicon* I, 1983, s. 233–241.

informace: „[...] the author shaping his work in the last analysis performs two operations: he presents certain facts and thus supplies definite data; and provides them with a ‚key‘, suitable for the given ‚type‘ of the work, a key which makes it possible to decipher the various semantic aspects of the work.“²² V pojetí materiálu a instrukce s klíčem je také dán pohled na literární žánr jako prostředek komunikace: stojíme zde na samém počátku aplikace komunikativní estetiky na genologii. Podobně v diskusi o genologické systematice se tříbilo funkční pojetí žánru běžné v strukturálních metodách – v tom se později setkalo s pragmatizujícími liniemi literární vědy.²³ Současně se rozšiřovala platforma žánrových transformací, k nimž bylo nutno zařadit i překlad, jehož výsledkem může být žánrový posun²⁴; zkoumaly se i další souvislosti vývoje literárních rodů (lyriky, epiky a dramatu) v závislosti na literárních směrech²⁵ a vývoj orálních žánrů, bez nichž nelze pochopit ani genezi žánrů literárních.²⁶

Jedním směrem se tedy genologie vyvíjela k rozšiřování svého problémového půdorysu, druhým směrem se však začala znovu vracet k podstatě svého výzkumu, totiž k tomu, co to vlastně žánry jsou a jakou mají funkci. V 60. letech začíná v USA vycházet čtvrtletník *Genre*, který dokládá výrazný odklon anglosaské literární vědy od empirického odmítání obecných pojmů v literární vědě. Svéráznou „přílohou“ tohoto periodika je kniha Paula Hernadiho, v níž autor předložil jednak klasifikaci dosavadní genologie, jednak svůj vlastní výklad.²⁷ Studie, které *Genre* publikoval, nebyly metodologicky jednotné, ale přesto se tu rýsuje určité směřování. Literární žánry jsou chápány především jako orientační bod v procesu literární komunikace. Žánr je pojímán tradičně jako struktura složená z hierarchicky uspořádaných prvků: cesta ke smyslu žánru tkví v odhalení vztahů mezi prvky žánrové struktury. Žánr je chápán jednak jako reálně existující entita, jednak jako model reálných děl. V této souvislosti nelze nepřipomenout stať U. Margolina *O třech typech deduktivních modelů v teorii žánrů*²⁸ nebo studii Alexandry

22 „Autor, který tvaruje své dílo v poslední analýze, dělá vlastně dvě operace: prezentuje určitá fakta a pak je doplňuje jistými údaji a opatruje je ‚klíčem‘, který je pro daný typ díla vhodný, klíčem, který umožňuje dešifrovat jeho různé sémantické aspekty.“ (Trzynadlowski, J.: *Information Theory and Literary Genres*. *Zagadnienia rodzajów literackich*, IV, zv. 1, Łódź 1961, s. 31–48).

23 Skwarczyńska, S.: *Diskussionsbeitrag zu Problemen der genologischen Systematik*. *Zagadnienia rodzajów literackich*, II, zv. 2, Łódź 1960, s. 115–122.

24 Horálek, K.: *Rodzaje literackie z punktu widzenia problematyki przekładowej*. *Zagadnienia rodzajów literackich*, VII, zv. 1, Łódź 1964, s. 5–13.

25 Seybold, E.: *Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz 1967.

26 *Folklore Genres*. Edited by Dan Ben-Amos. Austin 1976; z metodologického hlediska je nejdůležitější: Francis Lee Utley, *Oral Genres as a Bridge to Written Literature*, s. 3–16.

27 Hernadi, P.: *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca and London 1972.

28 Margolin, U.: *On Three Types of Deductive Models in Genre Theory*. *Zagadnienia rodzajów literackich*,

Hennesey Olsenové, v níž autorka konfrontuje žánrový model hagiografie s reálnými hagiografiemi a dochází k závěru, že žánr má dvě podoby: ortodoxní a neortodoxní (modelový život kontra individuální cesta člověka k Bohu – tento druhý typ již směřuje k biografii).²⁹

Nové tendence související se senzitivitou genologie k metodologickým proměnám se projevují ve zkoumání žánrového kontextu: hledají se příčiny mizení některých žánrů nebo jejich zatlačování. William Gruber takto zkoumá polarizaci tragédie a komedie a sleduje, jak z jednotlivých původně okrajových prvků vznikají v dobovém tlaku žánrové dominanty.³⁰

Jestliže se žánr někde chápe dvojnásobně jako model a textová realita, jinde se setkáváme s pojetím žánru jako nástroje literatury. Například Rosalie Colieová ve studii o renesanční teorii žánrů soudí: „Genres may be conservative, but they are craftsman's tool, by which, in addition to effecting cultural transfer, even nova reperta may be made.“³¹ V pojetí Claudia Guilléna je model žánru chápán spíše jako návod nebo forma k naplnění: „A genre is a model – and a convenient model to boot: an invitation to the actual writing of a work, or the basis of certain principles of composition.“³²

Vraťme se však ke zmíněné reprezentativní monografii P. Hernadiho *Beyond Genre* (Ithaca and London 1972). Autor – kromě přehledu genologických koncepcí, které dělí na výrazové, pragmatické, strukturní a mimetické – vytváří vlastní systematiku vycházející z nenormativního pojetí žánrů. Cítí zastaralost triády lyrika – epika – drama; jeho klasifikace, jde skrze tyto kategorie a zdůrazňuje rovnováhu uměleckých prvků: žánry dělí na ekumenické (snaží se postihnout totalitu světa), kinetické (jsou založeny na akci, ději) a koncentrické (zdůrazňují rovnováhu děje a vizuální obraznosti): „The following conclusions may be justified concerning the imaginative worlds that literary works evoke. While the intended totality of vision sustains ecumenic works, and the self-supporting unity of action provides a more solid yet smaller framework for kinetic ones, the experienced identity of action and vision in the evoked or implied act of mental vision unifies verbal

Lódž 1974, zv. I, s. 5–19. Viz také naši stať Genologické pojmy a žánrové hranice, *Slavia* 1981, 3–4, s. 381–389.

29 Olsen, A. H.: *De historiis sanctorum: A Generic Study of Hagiography*. *Genre*, XIII, 3, Fall 1980, s. 407–429.

30 Gruber, W. E.: *The Polarization of Tragedy and Comedy*. *Genre*, vol. XIII, Fall 1980, s. 259–274.

31 „Žánry mohou být konzervativní, ale jsou nástrojem řemeslníka, nástrojem, jímž – kromě toho, že ovlivňuje kulturní přenos – mohou být vytvořeny i nové celky.“ (Colie, R. L.: *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley – Los Angeles – London 1973).

32 „Žánr je model – a je to model vhodný a prospěšný: je to vyzvání ke skutečnému psaní díla na základě určitých kompozičních zásad.“ (Guillén, C.: *Toward a Definition of the Picaresque*. In: C.G., *Literature as System*. Princeton 1971, s. 72).

world with concentric tension.³³ Uvedené žánry mohou zahrnovat prvky tragiky, komiky i tragikomiky. Z této koncepce vychází i neúměrný význam, který Hernadi přikládá tzv. „nenormativnímu“ studiu žánrů. Tvrdí, že nejlépe koncipované žánrové teorie jsou více filozofické než historické a předpisující (prescriptive). P. Hernadi však podle našeho názoru poněkud nedocení důležitost tzv. žánrových hranic: „řád literatury“ (order of literature) nestojí v opozici k mezím žánrů (borders between literary genres); ty jsou – jak se domníváme – naopak projevem tohoto řádu. Žánrové hranice jsou ovšem pohyblivé, ale je nezbytné je neustále vytyčovat, neboť bez nich nejsme schopni poznat reálné modifikace žánrů a jejich proměny. Vytyčování žánrových hranic není totožné s normativním (předpisujícím) pojetím klasicismu: konstatuje fakta, jejich spojitosti a vývojové zákonitosti, nestanoví však normy. Proto – na rozdíl od P. Hernadiho – pokládáme žánrové hranice za podstatnou součást moderní genologie.

V jistém smyslu poststrukturalistickou koncepcí vytváří Alastair Fowler (Fowler, A.: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford 1982). Autor se již v některých studiích projevil jako kritik strukturních metod a úzce komunikativního pojetí artefaktu a v tomto smyslu poukazyval na racionální jádro Brunetièrovy biologické analogie. Literatura není podle něho jen pořadím slov (N. Frye), ale především nositelem tradice: tvoří ji tzv. centrální žánry, které přetrvávají a přitahují k sobě méně stabilní, „okrajové“ formy. Pojem „literatura“ se časově a prostorově proměňuje: například jednu dobu tíhl k moralitám, nyní se rozšiřuje na triviální literaturu (thiller, detektivka, pornografie). Mění se i pozice tzv. centrálních žánrů, modifikují se vztahy mezi žánry, koncepce literárního žánru je historicky labilní (například jestliže mohlo být kázání ve středověku krásnou literaturou, dnes již představuje literaturu věcnou).

Fowler chápe žánr jednoznačně jako jediný možný způsob bytí literatury. V určitých obdobích se žánrům věnovala maximální pozornost (renaissance); Fowler tvrdí, že vzrůst zájmu o žánry se vždy shodoval se vznikem velké literatury nebo jejímu zrození předcházela. Signálem pro rozpoznání žánru může být autorovo označení, běžná kritická praxe, poznámky a komentáře čtenářů nebo nepřímé označení. Fowler rozlišuje tyto žánrové kategorie: rod (kind: tedy lyriku, epiku a drama), druh (subgenre: součást rodu, například román v epice), modus (mode: způsob ztvárnění obvykle spojený s literárním směrem, například romantický román) a kompoziční typ (constructional type: např. Erziehungsroman). Jako všichni Anglosasové i Fowler zdůrazňuje v žánrové teorii kvalitativní hledisko. Autor se dotýká genologického názvosloví. Všimá si například, jak vlastní jména (jména literárních postav) už v dobovém povědomí vytvářela obsahovou

33 C. d., s. 182.

představu žánru (např. jméno Moll v Defoeově románu Moll Flandersová ukazuje, že půjde o příběh ze společenské spodiny, Pamela, Clarissa a Grandison u Samuela Richardsona odkazují k „vyšší“ společnosti). Pohrávání se jmény a iniciálami je součástí „signalizační“ strategie (Mr. B. v Richardsonově Pamele, Kafkův K. apod.). Jedním z podstatných žánrových signálů je titul: dříve představoval jednoznačné žánrové určení a současně podstatnou tematickou anotaci.

Žánrovou, a tudíž i nomenklaturní instabilitu žánrů dokládá autor tzv. „generickými nálepkami“ (generic labels): např. román může dobově a prostorově představovat něco jiného; častá jsou národní označení podobných jevů (skaz v Rusku, gavenda v Polsku, epos v Řecku, sága ve Skandinávii, costumbrismo ve Španělsku). Důležitou součástí Fowlerova výkladu je utváření žánru, v němž se rozlišují tři stadia (každé dílo je vzhledem k tradičnímu modelu sekundární; terciární vývoj kvalitativně proměňuje žánrový model, například dobrodružný román se v Melvillově Bílé velrybě mění v román symbolický). „Smrt žánru“ je realitou (Fowler se odvolává na Šklovského teorii automatizace): jde o vyčerpání jednoho žánrového typu, který v určité době převládal. Fowler se znovu vrací k biologické analogii Brunetièrově. V pasážích o transformaci ukazuje na žánrové kombinace (prosté spojování žánrů), agregace (rámcování), makrologii (zvětšování) a brachylogii (výběr), kontražánr (pikareskní román kontra Don Quijote), inkluzi (jeden žánr prostupuje druhý), generickou směs a hybridy. Podstatnou ve Fowlerově výkladu je definice žánru jako způsobu a pojetí transformačních modelů. Stranou však zůstávají příčiny těchto změn: proč například jsou některé žánry inertní, jiné lehce slučitelné, proč žánr zaniká („vyčerpává se“), proč se někdy znovu objevuje.

Ustálený pohled na genologii vychází z dialektiky obecného a zvláštního (viz také *Komparatistika a genológia*. Acta facultatis philosophicae Universitatis Šafarikanae, Bratislava 1973), teze, podle níž jsou žánry výsledkem složitého prostupování subjektivních a objektivních faktorů. Uvnitř žánru se rozlišují složky dominantní (tj. ty, které jsou hlavním znakem žánru a dále se nevyvíjejí) a variabilní (tj. ty, které žánr „přežívají“ a vcházejí do jiného žánru). O dominantních a variabilních složkách žánru mluví v širších souvislostech například M. Bachtin (Bachtin, M. M.: *K metodologii literaturovedeni-ja*. In: Kontekst 1974, Moskva 1975, s. 203–212).

Na utváření žánru působí tedy především společenské faktory. J. Hvišč, autor dvou obecně pojatých genologických publikací, určuje vztah společnosti a žánru (Hvišč, J.: *Problémy literárnej genológie*. Bratislava 1979, Hvišč, J.: *Poetika literárnych žánrov*. Bratislava 1985). Důležitým žánrotrvným faktorem je národní specifikum, myšlení, citění, celková mentalita národního celku (Podgajackaja, L.: *Poetika žanra i nacionalnoje svojeobrazije*. Voprosy literatury 1969, 11, s. 116–133).

Synchronní popis žánru a jeho vklínění do společenského bytí však zdaleka nestačí: teprve diachronní pohled na žánrové transformace ukáže, v čem tkví soudržná síla žánrového kánonu navzdory společenským proměnám a v čem je naopak patrná historická variabilita a z jakých důvodů.

Koncepci diachronních žánrových transformací rozpracoval ve svém díle I. P. Smirnov, a to jednak v knize o básnických systémech, jednak ve studii o generování kategorie tragična a zejména v knize o diachronických transformacích žánrů a motivů (Smirnov, I. P.: *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*. Moskva 1977. Smirnov, I. P.: *Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo (na materiale ruskoj literatury XVII v.)*. Wiener Slawistischer Almanach 1979, Bd. 3, s. 5–26. Smirnov, I. P.: *Diachroničeskije transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981). Smirnov vychází z pojetí žánrové kontinuity, z toho, že současný stav žánrů a jejich struktura je vysvětlitelná toliko genetickou cestou. Je to podobný postup jako u Brunetièra, ale s tím rozdílem, že Smirnov nemluví o biologických fázích žánrů, ani o jejich perfekcionizaci, ale o genezi, jejíž zdroje hledá. Autor ukazuje, že spoje mezi literárními díly nevznikají jen v důsledku uvědomělého přejímání, ale také jako výsledek typologické blízkosti uměleckých textů.

V první části monografie dochází k závěru o metaforické podstatě pohádky a metonymičnosti byliny a své teze dokládá rozsáhlým materiálem. Tato analýza je mu východiskem k další transformaci archetypů, které však nechápe v jungovském smyslu, ale jako kategorii logickou. Cílem těchto operací je popsat vztahy archaických žánrů a jejich transformace ve vývoji literatury jako předpoklad nového pojetí literárních dějin. Ve Smirnovově pojetí žánrových transformací je určující představou jednotu literárního díla a literárního procesu. Tato představa je klíčová i v dalších pracích a sbornících (viz např. *Voprosy poetiki literaturnych žanrov*. Leningrad 1977. *Problemy literaturnych žanrov*. Tomsk 1979. Naum L. Lejderman: *Teoretičeskaja model' žanra*. Zagadnienia rodzajów literackich 1984, 26, zv. 1, s. 5–21 – autor tu pracuje s pojmy žánrová dominanta, nositelé žánru a žánrové příčiny recepce, vychází tedy v podstatě z teorie dominantních a variabilních prvků, které vztahuje – v souvislosti s novými metodologickými proudy – i na čtenáře) a má své kořeny v obecném metodologickém směřování literární vědy k syntéze.

Dosavadní výklad problému genologických koncepcí se soustřeďuje na synchronní a diachronní pojetí žánru; ve stínu zůstala otázka žánrové systematiky a terminologie. I zde však postupně dochází k pokusům o reformy. A. Fowler má ve zmíněném díle *Kinds of Literature* pasáž, v níž se přímo vyjadřuje k podobným změnám a ukazuje, kdy je nezbytné zavádět nové pojmy. Nově pojmenovávat je tedy „dovoleno“ v případě dosud

nepojmenovaného žánru nebo když se objeví nové žánrové seskupení. Fowlerova skepse je oprávněná: pojmy často vznikají v hlavách kritiků nebo novinářů ad hoc bez hlubšího promyšlení. Na druhé straně značné posuny v chápání žánru, které teoretiky vedou až ke generickému agnosticizmu (žánry se mísí, nemá tudíž smyslu vytyčovat žánrové hranice), si vyžadují určité změny v teorii.

Zatímco některé studie z druhé poloviny 20. století vycházejí z koncepcí, které se v genologii tradičně ustálily nebo z jejich mírných úprav, jistý proud v teoretickém myšlení se snažil podstatněji změnit východiska genologické systematiky a přehodnotit pojetí rodů a žánrů. Tato reforma zahrnuje všechny rody, nejvíce se však týká epiky. Roku 1964 vychází článek V. Bogdanova, který zdůrazňuje, že kromě dramatického prvku je třeba v prozaických žánrech mluvit o stavu člověka a společnosti (Bogdanov, V.: *Teorija v dolgu. O žanrovj specifikje očerka*. Voprosy literatury 1964, 9, s. 46–68). Začíná již programově uvádět problematiku tzv. mravoličných žánrů. Dovrшитelem této koncepce se stal až G. N. Pospělov (viz jeho práce *Problemy istoričeskogo rozvitija literatury*. Moskva 1972, čes. 1976; *Tipologija literaturnych rodov i žanrov*. Vestnik Moskovskogo universiteta 1978, 4, s. 12–18; *Teorija literatury*. Moskva 1978). Domnívá se, že tradiční poetiku chápanou jako nauku o tvaru, nutno doplnit tzv. poetikou obsahu. Pospělov znovu vyzvedl polozapomenutou kategorii patosu, v níž spatřil prazáklad působení literárního díla (heroismus, tragika, dramatičnost, sentimentálnost, romantika atd.). Teorie patosu umožňuje Pospělovovi mj. i vysvětlení složitého vývoje ruské literatury. Zatímco V. Kožinov se snažil postihnout její specifikum teorií zpoždění a novou periodizací (Kožinov, V.: *O principach postrojenija istorii literatury*. In: Kontekst 1972, Moskva 1973; též *K sociologii ruskoj literatury XVIII–XIX vekov*. In: Literatura i sociologija, Moskva 1977, s. 137–177). Pospělov vysvětluje například sentimentálnost díla v polovině 19. století přítomností určitého druhu patosu. Z toho vychází Pospělovova genologická interpretace. Žánry nejsou odrůdami literárních rodů, protože žánrové a rodové vlastnosti leží v různých rovinách „obsahu“ uměleckých děl – rody a žánry nejsou vlastností formy, ale tzv. uměleckého obsahu. Autor rozlišuje žánrový obsah mytologický, národně historický, mravoličný a románový. Tyto teze dále rozvíjejí G. K. Kosikov (Kosikov, G. K.: *O genezise i osnovnych osobnostjach žanrovogo soderžanija romana*. Filologičeskije nauki 1972, 4, s. 11–20) a zejména L. V. Černěcová (Černec, L. V.: *O poetike nравоopisatelnych žanrov*. Filologičeskije nauki 1976, 3, s. 19–28; též, *Literaturnyje žanry*. Moskva 1982. Podrobněji o těchto koncepcích viz naše články *Genologie – výhledy a úskalí*. Čs. rusistika 1981, 2, *Genologické pojmy a žánrové hranice*. Slavia 1981, 3–4). Koncepce G. Pospělova a jeho následovníků má racionální jádro, neboť dosavadní vztahy rodů a žánrů – vzhledem k nakupení materiálu od časů Aristotelovy *Poetiky* – neodpovídaly literární realitě. Na

okraj uvádíme, že spíše kvantitavně zasáhl do této problematiky již Wolfgang Victor Ruttkowski, který – vycházející ze Staigrových úvah v *Grundbegriffe der Poetik* (Staiger, E.: *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, čes. *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969) – rozlišil kromě lyrického, epického a dramatického obsahu také artistní žánry (artistische oder publikumbezogene Gattungen – např. šanson, viz Ruttkowski, W.V.: *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*. Bern 1968). Nutno však přiznat, že ani Ruttkowského pokus ani Pospělovova reforma nebyly dosud obecněji přijaty. Podstatnou příčinou je fakt, že stejně jako žánry mají v sobě určitou konzervující stabilitu, také myšlení o nich se nevyznačuje velkým radikalismem, spíše obezřetností a skepsí. Základním argumentem je, že žánry se utvářely po staletí a ve svých archetypových podobách po tisíciletí a přemýšlení o nich je takřka stejně staré. Určité nedostatky má i vymezení žánrového obsahu: například románový obsah může mít i novela vznikající dávno před zralým obdobím románu. Speciální vydělení mravoličného obsahu a u Černěcové mravoličných žánrů vychází spíše ze stavu ruské literární tradice než z obecněji platné situace (viz např. naši recenzi na knihu L. V. Černěcové *Pokus o novou teorii žánrů*. Čs. rusistika 1984, č. 3, s. 141–143).³⁴

³⁴ Přítomný text vychází z našich genologických výzkumů, zejména ze studií knižních a časopiseckých uvedených v soupisu literatury, mj. *Problém genologických koncepcí* (1988), *Genologické pojmy a žánrové hranice* (1981) a z knihy *Genologie a proměny literatury* (1998).

