

TRIÁDA UMĚLECKÝCH DRUHŮ

Zdeněk Mathauser (Praha)

Na triádě lyrika - epika - dramatika je jedna věc zvláště zoutavá. Uvažme.

Na jedné straně se mění sama realita, tj. též mimoumělecké ryčično, epičično a dramatičično (jež sice nelze spojovat přímočaře s triádou uměleckých druhů, ale zase ne tak docela od nich izolovat).

Na druhé straně se mění konkrétní podoba umění, konkrétní podoba lyrických básní, epických próz, scénářů dramát.

Na jedné straně různá kritéria dělení uměleckých druhů vždy časem prozrazují svou jednostrannost, ať jde o kritéria ontologická, psychologická či sémiotická, ať o časová nebo prostorová.

Na druhé straně každé z nich kolísá: např. lyrika bývá určována jako věc subjektu i antisubjektu, současnosti i minulosti, imanence i transcendence (proti Staigerově Er-innerung,¹ která dynamizuje proces jen v nitře samém, stojí Kayserova Ver-innerung,² jež je výbojem lyrického nitra směrem k objektu, který integruje, vnitřňuje v sobě).

Nuže co je obdivuhodné, je to, že za všeobecného pohybu života a umění a také uprostřed nejistoty kritérií sama triáda uměleckých druhů k nám nadále promlouvá, napomáhá naší orientaci; my se jí sice snažíme zvládnout termíny našeho myšlenkového světa (subjekt, objekt atd.), ale zatím je to spíše triáda, která vládá nás. Je stále naléhavá a stojí za úvahu.

Je nesporné, že se na rozkolísanosti kritérií uměleckých druhů podílí nazírací metodologie. Ta vždy absolutizuje jediný bod z okruhu možností každého uměleckého druhu a tento bod, tato jednostranná charakteristika se jí pak zvrací a propadá se v charakteristiku opačnou. Jedním z úkolů vědecké geneologie je, aby místo mechanických zvratů dokázala nastolit reálnou dialektiku, reálné okruhy možností jednotlivých druhů uskutečňované podle potřeb historické společenské praxe.

Vezměme drama - záležitost monologů, dialogů atd., a vezměme lyriku coby záležitost takového jazykového proudu, který je

okonce více méně uvolněn od zřetelněji patrných mluvčích. Oba tyto slovesné druhy jsou přímo prosyceny jazykovým živlem, a přesto do okruhu každého z nich patří i jeho specifické ticho. Právem připadá groteskní postavy provinčních hodnostářů stojí v mlčenlivém ustrnutí nad ohromující zprávou, neviditelná boží přítomnost mlčky sráží rouhající se ženu, kremelský orloj hraje svou melodii beze slov. V čem spočívá prvek ticha v druhém případě, a připadá lyriky? Tento slovesný druh je zavázán za svou existenci tomu, že jeho jazykovost jako by se v něm rodila vždy znovu a nově: rodí se z původní bezjazykovosti (vzpomeneme Majakovského "silice bezjazyké"), a ta vždy zanechává svou stopu ticha, bezhlaví, generující tak lyrická zahrnutí, přeřeknutí, prořeknutí.

Teprve epika, především epická próza, která jako by byla odtažena jen objektivní předmětostí, tkví v jazykovém životě nejdůležitější. Namítnete: A co ticho epikovo? Jeho zámlky nesčetných stránek líčeného jevu, diskontinuita dějová atd.? Mezery, které vyžadují, aby byly doplnovány recipientem, a jejichž zacelování politik upoutalo Ingardena? Ano, to vše je tu, jenže jsou to bílá místa "na břehu reality" či "na břehu fantazie", nikoli však "na břehu jazyka". Ten je v epice kontinuální, epik neumlká ani beze slov, ani jednou nohou jako lyrika např. v záměle rýmu, resp. - a to především - coby prnutí mezi jazykem a bezjazykovostí. Přítom v epice její specifický jazykový živel, vypravěčský proud, nutně bývá ve službách zobrazované skutečnosti velmi průzračný, transparentní. Mohli bychom v žánrosloví mluvit - a to necht je první tezí mého referátu - o tendenci k přímé uměře mezi jazykovou kontinuitou a jazykovou transparentí.³

Pohyb každého druhu po okruhu jeho možností se vždy odehrává v předpokladovém řečišti vyhloubeném - jak vidno z "akčního" (nikoli nazíracího) přístupu k uměleckým druhům - sociální práci včetně specifického jednání jazykového. Je celkem dobře známo, že v dramatické, tj. obnaženém jednání postav, jejich vzájemném sjednávání, "pojednávání" jedné postavy druhou, je jazyk jedním a konflikty postav jsou též konflikty řečovými, především dialogickými. Je stejně dobře známo, že jazyk epiky je jazykem pojednávajícím, pojednává o událostech, včetně událostí řečových: i "přímá řeč" postav v románu je v jakési míře autorovým jednáním o řeči postavy.

Méně se však bere na vědomí fakt, že - na rozdíl od dramatiky s jejím jazykem jednacím a epiky s jazykem pojednávajícím - lyrika je tím druhem, který jako by se vždy znovu pro-jednával k jazyku. (Připomeneme zmíněné rozpětí lyriky mezi jejím jazykem a její bezjazykovostí, bezhlavím). Lyrický básník je agens non plus ultra: raději by jednal než mluvil, chtěl by hory přemáhat a nastavovat svou vlastní hlavu. Promlouvá-li nakonec, pak jen proto, že jako by se prořikával uprostřed svého sysifovského úsilí. Lyrika jako by se rodila z nezdaru jednání: zoufalá snaha jednat se pro-jednává až k jazyku.

Myslím, že spojená kritéria jednání a jazyka jsou pro určení lyriky podstatnější než mylně absolutizovaná subjektivnost (domněle mimořádné sebevypětí autorského subjektu), zvukovost (zvuková předatava je tu přirozená, recitační realizace lyriky je však podmíněná - jak dobře ukázal F. Miko⁴), obraznost (o neudržitelnosti její absolutizace psal A. Losev⁵, u nás M. Kubínová⁶), resp. nežli je domněle neustálý ponor lyriky do sféry ja-

zyka lyrika - jak říkáme - je vždy spíše "jen nakročena" k jazyku).

Druhou tezi našeho příspěvku tvoří tedy jeden aspekt trojího určení - lyriky jako projednávání se k jazyku, dramatiky jako věci jazyka jednacímho a epiky jako jazyka projednávajícího.

Diferenciace jednotlivých druhů jde ruku v ruce s tím, co je jedním z hlavních literárněvědných zájmů dneška, se vzájemným prolínáním druhů. Máme-li pochopit prolínání, musíme vědět, co se vlastně prolíná. Nechci zde však opakovat to, co jsem napsal v poslední době o interdisciplinární a interesémiotické problematice, když jsem vzájemné vztahy a průniky uměleckých druhů rozdělil na synkréze, syntézy a inspirace, na přechody, přesahy a překlady.⁷ Chci mluvit o tom, čeho jsme se dotkli v souvislosti s předpokladovým řečištěm, v němž se odehrává specifický okruh každého druhu umění. Žánrosloví se nemůže minout s tou tendencí v současné vědě, kterou bychom mohli nazvat "archeologickou inspirací". (Jde samozřejmě o metaforu.) Hledají se předpokladové vrstvy, hledá se, jak jedna vrstva podmiňuje druhou a prosvítá skrze ni. Skryté se objevuje ani ne tak pod zjevným, jevovým, jak by odpovídalo představě Hegelově, nýbrž ve zjevném. Často se mýlíme, říkáme-li, že nevidíme tzv. skryté. Arménský filozof Svasjan⁸ připomíná, že slovo idea v řečtině etymologicky souvisí s lat. videre, viděti: k ideji obrazu nedocházíme spekulací, my ji vidíme, asi tak jako ideu druhého člověka vnímáme přímo z jeho tváře, ale jde o to - a to je nesnadné - uvědomit si, co vnímáme, a umět to nazvat.

Určité tendence procházejí vždy současně celou světovou vědou, jenže zároveň se specificky lomí ve vědě nemarxistické a ve vědě marxistické. Tak je tomu i se zmíněnou "archeologickou" inspirací, s tendencí k odkrývání či lépe: ozřejmování předpokladových vrstev. Uvidíme, že to může mít velký význam i pro geneologii.

V západním filozofickém a estetickém myšlení se zmíněná inspirace projevuje zvláště v hermeneutice, např. v pojetí Gadamerově: hermeneutika je umění interpretace a chápání, rozumění, a to v tom smyslu, že odhaluje vrstvu před-rozumění, tj. ten předreflexivní obsah vědomí, který teprve umožňuje jakoukoli reflexi. Fenomenologický požadavek odhalovat smysl intencí jako jejich skrytý předpoklad je zde historizován, "archeologický" ideál není v hermeneutice ryze synchronní, je i diachronní. Nicméně hermeneutická cesta k předpokladovosti je sama o sobě příliš duchovně jednostranná, úzká a tím i vágní.

V marxistické filozofii je pojem předpokladovosti mnohem

bohatší, resp. má šanci být takovým. Do škály předpokladovosti tu patří nejen zmíněné polohy, jichž se např. dnešní sovětská filozofie vůbec nezřídka (aniž by je ovšem absolutizovala, jak to činí hermeneutika), ale do této škály patří především klasické předpokladové kategorie dialektického a historického materialismu - objektivní realita pojatá jako realita společenské praxe a představující předpoklad odrazových procesů, a dále ekonomická základna coby předpokladové řečiště, v němž se odehrávají ideologické procesy, aj. Klasické předpokladové kategorie marxismu se vzájemně osvětlují s těmi, které nesporně též platí, ale jsou v hermeneutice izolovány od dalších a absolutizovány.

Myslím, že od široké sítě kategorií obhospodařovaných (nebo obhospodařovatelných) dialektickým a historickým materialismem je třeba zachytit dnešní trend k předpokladovému, vrstevnatě plastickému, "archeologickému" bádání. Daný trend je nesporně živěn pocitem všech, že ty a ty úspěšné technické realizace samy o sobě lidstvo nespasí, že jde především o to, v jakém sociálním předpokladovém poli se odehrávají a jaké předpokladové pole samy zpětně rozvíjejí.

Svého času vlivný náběh k vrstevnatému konstituování modelu literárního díla učinil R. Ingarden. Byt to byl náběh poněkud statický a ne náhodou je dnes už v lecčems zastaralý, jako iniciativa byl významný. K metodě vrstev je třeba se obrátit s marxistickou výzbrojí¹⁰ a uplatnit ji v genologii: např. v jakém směru jsou umělecké žánry určité doby podmíněny tím, že v hloubi jednoho uměleckého druhu jako jeho podhoubí, předpokladová vrstva, podlaží spočívá jiný druh, tvořící svou interferenci s horní vrstvou smysl daného žánru v jeho době. Tato metoda umožňuje i určité předvídaní.

Více než před dvěma desetiletími jsem si v knize o Majakovském¹¹ představil určité přímé výpovědi z poémy Oblak v kalhotách - anebo jsem tak viděl takové výpovědi jako "Znajete - ja vychožu zamuž" - coby prvky jazyka filmového dramatu, totiž coby titulky z doby němému filmu. Nedávno jsem si v jedné sovětské publikaci přečetl, že tato představa byla přijata souhlasně. V básnickové lyrické tvorbě předcházející o řadu let tu fázi, kdy Majakovskij skutečně začal psát filmové scénáře, takto už zahlédáme filmový půdorys jeho lyrické tvorby, filmové dramatickou předpokladovou vrstvu, která se sama teprve později, v dvacátých letech, bude realizovat i jako filmové scénáře.

To je ovšem jen detail z nesmírně bohaté současné problematiky metodologie pracující s rozpětím předpokladovosti a realizace. Díky takové metodologii žánrosloví nebude statickým souborem příhrádek. Moderní genologické myšlení je vztakové, dynamické; odhaluje, kterak jev rozvedený v rovině jednoho druhu má záruku své originalnosti v druhu jiném, podmínujícím, předpokladovém. Nejde přitom vůbec o to, doplňovat marxismus cizími mu prvky. Sartrova idea "doplňování" marxismu o sociologii a psychoanalýzu¹² byla mrtvá idea, protože tyto aspekty sem netřeba dodávat zvenčí. Marxismus se rozvíjí ze svých vnitřních zdrojů, ovšem tím účinněji, oč více je konfrontován s ideami dalšími.

Uveďme detail k právě řečenému. Jednou z fenomenologických cest k předpokladovosti je známá Husserlova epoché, tj. takové

odhlížení od reálné existence jevu, které vede k uchopení jeho smyslu, jeho logické předpokladovosti. Jak ukazuje dnešní sovětská filozofie, není na tom nic, co by bylo cizí dialektickému materialismu; naopak, taková významotvorná abstinence je dokladem suverenity lidského vědomí uprostřed společenské praxe.¹³ A takový jev, který u idealistického filozofa směřoval k utvrzení idealistických stránek jeho učení, mívá v marxismu k tomu, aby se vyjevily vlastní možnosti tohoto vědeckého světového názoru.

Třetí teze mého příspěvku vyzývá tedy k předpokladově realizační metodologii v genologickém bádání.

Každý druh slovesného umění má v sobě náběh k ostatním druhům. P. Miko prokázal na příkladu lyriky, že má v sobě "epický" prvek dějovosti, který ovšem zároveň překonává "ikonizaci subjektivnosti".¹⁴ Jak epika, tak lyrika mají v sobě moment dramatického napětí atd. Dramatika má však ještě další význam pro oba zbylé druhy. Imponuje lyrice i epice mírou své objektivace a tím i "dialogičnosti" ve vztahu mezi dílem a jeho původcem. Oba tyto druhy jsou zjevně autorsky "monologické", vycházení jejich hlasu od autora lze dobře sledovat. Naopak autor dramatu musí dát svým postavám mnohem větší svobodu. Jistěže se stupeň nezávislosti dramatických osob na autorovi ještě umocňuje, když se realizují v postavách hereckých, především však koření již ve specifické dramatické tvůrčí intenci.

Dramatický autor nemá obvykle možnost podpořit charakter a projev postavy tím, že by mohl tak jako v epice výslovně tlumočit jejich skryté myšlenky a záměry, tím méně interpretovat je svým komentářem. Dramatické postavy musejí jaksí více spoléhat na sebe samé. A tak tyto postavy, uvolněné od autorova subjektu, jako by mu kráčely v ústřety a vstupovaly s ním do dialogu. Objektivace (ve smyslu omezení více či méně viditelných nitek, jež v jiných druzích autorský subjekt drží zjevněji v ruce) může jít dokonce tak daleko, že takovýto autorský subjekt jako by se sám ocitl mezi postavami dramatu. Je to onen druh objektivace, který M. Bachtin hledal v určitém typu románu, v tzv. dialogickém románu Dostojevského, přizpůsobuje jej tak de facto ideálu dramatu. Myslím dokonce, že něco z této dramatické inspirace je i v oné objektivaci, kterou básníci jako Majakovskij vnesli do lyriky, uvolňující ji z drobnokresebného "citového trnutí" a činíce své já nejen východiskem, ale i objektem poezie.

V objektivnosti dramatu se dostává velkého zvýraznění tomu způsobu, jímž je jazyk dramatu natočen jak k epice, tak k lyrice.

Postavy dramatu, užívající svého jazyka jednáciho, současně ve svých dialozích a monolozích epicky pojednávající o událostech a lyricky se projednávají k jazyku.

Připomeňme na okraji, že syntetičnost dramatu ve vztahu k lyrice a epice zaznamenal již F. W. J. Schelling. Ve své Filozofii umění¹⁵ připisuje právě dramatické zásadu symboličnosti. Lyrika se sklání k alegorii, neboť zvláštní v ní znamená obecné; epika tíhne k schématismu (termín tu nemá pejorativní význam), protože obecné, příznačná pro prózu myšlenka, v ní označuje zvláštní; zato drama se svým principem symbolu, který je Schellingovi jedinou čistou uměleckou formou, dialekticky překonává a syntetizuje oba jednostrannější sklony. Dramatika takto vystupuje jako velký podněcovatel a třídící tvůrčího talentu rozvíjejícího se do různých uměleckých druhů. Nápadné je to již v tvorbě jediného autora.

Tříčlenný paralelismus "lyrická poezie - dramatika - epická próza" (epickou poezii a tzv. lyrickou prózu nechme nyní stranou) se objevuje v tvorbě řady vynikajících autorů, Goetha, Puškina, Lermontova, Huga, A. K. Tolstého, Musseta, Masefielda, s tou či onou výhradou (v prvním případě půjde o pouhé zlomky, v druhém o takovou složku tvorby, k níž autor sám později pojme velmi kritický postoj) z našich autorů bychom mohli uvést Máchu a Nerudu, rozhodně však Dyka a Šrámka, ze zahraničních Nazima Hikmeta, K. Simonova atd.

Kupodivu o mnoho méně je zastoupena dvoučlennost "lyrická poezie - epická próza". I tato varianta má přirozeně četné představitele, namátkou Neruda, Sv. Čech, S. K. Neumann v české literatuře, Aragón ve francouzské, Bunin a Pasternak v ruské. Výčet by to byl však menší než v případě triády a co zvláště: zdá se, že spíše jen výjimkou z pravidla¹⁶ je takový zjev jako E. A. Poe, který - aniž by byla v jeho tvorbě zastoupena dramatika - žije v obecném povědomí dodnes stejně tak svou novátorskou epikou jako několika nesmrtelnými básnickými lyrickými skladbami, především Havranem¹⁶.

Jako bychom stáli tváří v tvář paradoxní, ale velmi sympatické "neekonomičnosti": triadické "plýtvání silami", resp. "tříštění sil", totiž oddání se dramatické spolu s epikou a lyrikou, přinášejí často a to je naše čtvrtá teze - větší míru rovnováhy lyriky a epiky, nežli když jsou tyto obory ponechány samy sobě.

Připomínám jen, že jde o úvahu genologickou, nikoli hodnotoslovnou, axiologickou. Dále, že poměrně velmi četné a relativně rovnovážné jsou dvoučlenné paralelismy obsahující dramatiku, tj. "lyrická poezie - dramatika" (Shakespeare, Schiller, Mickiewicz, Slowacki, Vrchlický, Blok, Brecht, Hrubín aj.¹⁷ a epická próza - dramatika"

(Kleist, Gogol, Čechov, L. N. Tolstoj, Gorkij, G. Hauptmann, G. B. Shaw, K. Čapek, V. Vančura, Ph. Stevenson aj.).

Je-li něco na oné hypotéze, kterou tu nadhazují, pak dramatika, jež měla mezi uměleckými druhy příznán spíše svůj primát historický, by nyní, díky své funkci podněcovatele a třídiče tvůrčího talentu: dramatická složka talentu větví jej i směrem dalších literárních druhů! - stanula i v teoretickém, systémovém centru mezi oběma zbývajícimi druhy. Naopak v nazíráních koncepcích uměleckých druhů mívá dramatika spíše postavení ne-li okrajové, tedy "z kraje": vládne tu obvykle jednosměrné uspořádání lyrika - epika - dramatika s postupným obrůstáním následných členů řady, srov. např. Staigerův model triády uměleckých druhů coby slabiky - slova - věty.¹⁸

Nadhodili jsme otázku, jakou funkci iniciativní a distribuční má dramatická složka v tvorbě jediného autora. Další problém by souvisel s většími úseky zeměpisnými a časovými. Šlo nám o to, která dramatická složka přispívá k tomu, aby nezůstávalo u pouhého "vedle sebe" jednotlivých složek triády, nýbrž aby vznikl určitý systém žánrů. Samozřejmě tu nejde o pouhou diachronní empirii, o časový sled napsaných básní, dramát a próz. (Sled obvykle začíná autorovou tvorbou lyrickou, ale to nyní není podstatné.) Jde o případnou dramatickou složku talentu jako hlubinně uložený předpoklad, který se mohl, ale třeba také nemusel, realizovat v nejrůznějších okamžicích skutečného sledu i jako vlastní dramatická tvorba. Svou genealogickou funkci patrně však taková složka talentu hrála i tehdy, když se takto nerealizovala, když se takto nerealizovala, když se nestačila realizovat.

Vracíme se tak závěrem k myšlence, na niž jsme se snažili klást důraz - k metodologii předpokladového a realizovaného, k "archeologické" inspiraci dnešní vědy; pro genealogický aspekt to znamená, že se vracíme k plastickému, vrstevnatému, sondážnímu a dynamickému zvládnutí triády uměleckých druhů. Skoro bych řekl, že žánroslovi může takto velmi přispět i k obrodě literární vědy vůbec, napomoci jejímu oproštění od statické a plošné popisnosti.

- 1 Staiger, E.: Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 6. vyd., 13-82.
- 2 Kayser, W.: Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 13. vyd., 336.
- 3 Slovem "tendence" vyjadřujeme, že přechody mezi základními třemi druhy mohou být pozvolné. Nikdo nebude hovořit o plně jazykově transparentní např. próz Vančurových, jenže zde se už také ve stejné míře dostávají momenty básnické alogičnosti a spjaté s ní jazykotvorby, které jsou příznačné pro lyriku. Na druhé straně tam, kde je jazyk epické prózy skutečně průzračný, neznamená to ani zdaleka nižší uměleckou kvalitu: v prózách Puškinových, Lermontovových, Buninových, Kazakovových aj. je právě přesnost, lakoničnost a průzračnost spolutvůrcem hodnoty. Dokonce - mohl-li zde uvést ústně pronesený diskusní příspěvek M. Kubínové - by se dalo říci, že průzračnost, toto jakoby asketické sebezapření jazyka, je (být v posunutém slova smyslu) specifickým tichem epikovým.
- 4 Miko, F.: Verš v recepcii poézie, Nitra 1985, zvl. s. 13-20.
- 5 Losev, A. F.: Znak, Simvol. Mif, Moskva 1902, 415-421.
- 6 Kubínová, M.: K jednomu typu básnického vyjadřování (Tzv. poezie bez obrazů), Literárněvědný sborník Památníku národního písemnictví, Praha 1902.
- 7 Mathauser, Z.: [Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu, Estetika 1902, č. 1, 57 n. - Týž, K intersémiotické problematice uměleckých druhů, Uměnovědné studie ÚTOU ČSAV, Praha 1984, 68-75.
- 8 Svasjan, K. A.: Problema simvola v sovremennoj filosofii, Jerevan, 1980, 98n.
- 9 Pojem "předrozumění" (Vorverständnis) pochází již od jednoho z otců současné hermeneutiky F. D. E. Schleiermachera.
- 10 K marxistickým pojetým vrstvám uměleckého díla viz. S. Šabouk, Umění, systém, odraz, Praha 1973.
- 11 Mathauser, Z.: Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba. Praha 1964, 85. - Současně nutno zmínit prozíravý přístup k Majakovskému u M. Mikuláška: ukázalo se plodným, že k Majakovskému, byť teď je především lyrik, neváhal přistupovat přes svůj dominantní zájem o dramatiky (sovětskou vůbec a Majakovského zvláště).
- 12 Sartre, J. P.: Critique de la Raison Dialectique, sv. I., Paris 1960, 59.
- 13 Babuškin, V. U.: Fenomenologičeskaja filosofija nauki, Moskva 1985, s. 19.
- 14 Miko, F. - Popovič, A.: Tvorba a recepcia, Bratislava 1978, 119.
- 15 Schellings Werke, III., München 1927, stov. 427-430
- 16 U nás, kde dnes obecné povědomí už nezahrnuje dramatické pokusy daného autora, "pravidlo" platí pro J. Nerudu, který je uznáván jako pronikavý lyrik i epik. S větším důrazem na lyriku pak to platí i pro obecné povědomí o K. H. Máchovi.
- 17 Přitom u některých z těchto autorů jde ovšem též o epiku básnickou, nechybí tu zcela ani epika prozaická.
- 18 Srov. pozn. č. 1, s. 204-208.

ТРИАДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВИДОВ

Зденек Матгаусер

Самые разнообразные перемены - 1. внехудожественного лирического, эпического и драматического, 2. аналогичных им литературных видов, 3. системы критериев для разделения данных видов, 4. концепций внутри каждого из этих критериев - все эти перемены в сущности непоколебали живучесть классической триады "лирика - эпос - драма". Настоящая статья при характеристике триады стремится применить социально-активную ("анти-созерцательную") точку зрения, объяснить язык каждой части триады как определенный аспект ямкового поведения: язык драмы непосредственно "работает" (действует), язык эпический "обрабатывает" (трактует) тему, в то время как лирика всегда заново "прорабатывается" к языку, имея в составе своей отправной позиции момент какой-то "безъязыкости".

Во второй части центр тяжести социально-практического подхода из языка литературных видов переносится на их многослойную и многопластовую структуру. Западная герменевтика, стараясь раскрыть "предпосылочные" слои отдельных литературных фактов только в узких рамках "науки о духе", неизбежно впадает в определенный тип интуитивизма (предпонимание); советская наука наших дней развивает по-другому "археологическую" (в метафорическом значении) инстиляцию современной науки: путь к "предпосылочному" смыслу она находит не в общеизвестных "феноменологических редукциях", а в процессе общественной практики. В последнем, кр. пр., как исторически, так и логически констатируются "предпосылочные" слои литературных фактов.

Заключение статьи тематически возвращается к вводной части, в триаде видов. Некоторые конкретные применения триады в творчестве отдельных авторов сравниваются с применениями двухчленных моделей - или не содержащих (лирика - эпос), или же наоборот содержащих драму. Ставится вопрос относительно сравнительно высокой частотности полной триады в творчестве многочисленных крупных авторов, или же также такого двухчленного параллелизма литературных видов, который содержит в себе драму (лирика - драма, эпос - драма). Кажется, что драматический момент в писательском таланте часто имеет поощряюще-сортирующую функцию, ориентирующую данный талант не только в направлении драмы, но и других литературных видов и их равновесия. Акцентируя таким образом драму, т.е. самый близкий социальной практике вид литературы, статья опять-таки выявляет свой "анти-созерцательный" подход в проблеме триады видов.