

Pospíšil, Ivo

Obecné úvahy

In: Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Vyd. 1. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1998, pp. 13-39

ISBN 8021018720

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122945>

Access Date: 17. 02. 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.

I. OBECNÉ ÚVAHY

1. Problém genologických koncepcí

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 epistolárním pojednání Pierre-Daniel Hueta z roku 1699 je počátek románu, resp. narace, viděn v Egyptě, Řecku a v arabských pohádkách.² Zhruba ve 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 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 Brunetière 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 „ozvláštnění“ 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 scénérii 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 (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 vyprávěče 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 der Werkstatt des Dichters* — např. Scottovy, Hugovy, Balzacovy, Dickensovy, Turgeněvovy, 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 vývoje 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 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 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*, který byl otištěn v mezinárodním časopise *Helicon*,¹⁸ jenž se stal — byť nakrátko — platformou nové disciplíny. Nebude nepřesné tvrdit, že na stránkách *Heliconu* v letech 1938–1940 se položily všechny klíčové genologické otázky a na řadu z nich se našly odpovědi. 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. 6. 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 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. Svěráznou „přílohou“ tohoto periodika je kniha Paula Hernadiho, v níž autor předložil jednak klasifikaci dosavadní genologie, jednak svůj vlastní výklad.²⁷ Studie, které *Genre* publikuje, nejsou metodologicky jednotné, ale přesto se tu rýsuje určité směřování. Literární žánry jsou chápány především jako orientační bod v procesu literární komunikace. Žánr je pojmán 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 žánrů²⁸ nebo studii Alexandry Hennesey Olsénové, 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 Laura S. Brownová ve

studii Drama a román v Anglii 18. století ukazuje, že ústup dramatu a nástup románu v této době nebyl způsoben ani tak vnějšími zásahy (názory puritánů, vyjádřenými např. pamfletem Jeremy Colliera *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 1698), jako spíše vnitřním pnutím uvnitř těchto žánrů (drama v důsledku dlouhého vývoje nebylo schopno překonat svou tradiční strukturu směrem k moralizátorskému modelu, román začínal vlastně znovu, tedy takřka v nulovém tlaku tradičních struktur).³¹ Časopis *Genre* se také zaměřuje na současnou literaturu a vybírá si především pragmatické kontexty. Například celé jedno číslo ročníku 1980 bylo věnováno úloze ekonomických aspektů života ve výstavbě prozaických žánrů.³²

V tomto duchu jsou napsány také studie z amerického sborníku *Teorie literárních žánrů*.³³ V zásadě zde zůstává v platnosti pojetí žánru jako historický (a pragmatický) proměnného modelu, který lze objevit v konkrétních literárních dílech. Rumunský estetik Adrian Marino vyjadřuje však noetickou skepsi: teoretik žánru si zkoumaný útvar nemodeluje podle reálného textu, ale podle sebe, vidí ho — a priori — v ideální podobě. Marino se tudíž domnívá, že každá definice žánru je relativní.³⁴ S tím lze souhlasit jen zčásti: právě přibližování a oddalování teorie a praxe, modelu a reality je podstatnou složkou dialektiky kultury v širokém slova smyslu: zastavit tento pohyb by znamenalo zastavit nebo omezit proces poznávání literárních děl jako důležité složky kultury a civilizace.

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.“³⁵ 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.“³⁶

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, strukturální 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 world with concentric tension.⁴³⁷ 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 nedoceníl 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.⁴³⁸ Autor se již v některých studiích projevil jako kritik strukturních metod a úzce komunikativního pojetí artefaktu a v tomto smyslu poukazoval 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: „According to the central coception, ‚literature‘ refers to a certain group of genres, whose exemplars are therefore by definition literary, at least in aspiration. These central genres comprise the poetic kind, the dramatic, and some of the prose kinds. The canon has varied a good deal, but has always included satire, for example, and fictional narrative. Round this nucleus spreads a looser plasma of neighbouring forms: essay, biography, dialogue, history, and others.“⁴³⁹ 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: „Writers and readers of certain historical periods, for example, have ignored genre. But while doing so, they have unconsciously engaged in generic transactions all the same. In fact, ignoring genre has often meant passively accepting the conventions prescribed by custom or fashion.“⁴⁴⁰ V určitých obdobích se žánrům věnovala maximální pozornost (renesance); Fowler tvrdí, že vzrůst zájmu o žánry se vždy shodoval se vznikem velké literatury nebo jejím zrozením předcházel. 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.⁴¹ Autor se dotýká genologického názvosloví. Všimá si například, jak vlastní jména (jména literárních postav) už v dobovém povědomí vytvářela obsahovou představu žánru (např. jméno Moll v Defoeově románu Moll Flandersová ukazuje, že půjde o příběh ze společenské spodiny, Pamela, Clarissa a Grandison u Samuela Richardsons 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.⁴²

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, 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).⁴³ O dominantních a variabilních složkách žánru mluví v širších souvislostech například M. Bachtin.⁴⁴ Na utváření žánru působí tedy především společenské faktory. J. Hvišč, autor dvou obecně pojatých genologických publikací, určuje vztah společnosti a žánru tak, že

„literárny žáner transformuje prvky spoločenského životného slohu do umeleckého štýlu literatúry, a to tak, že vytvára typ literárneho výrazu, postavený na dialektickej jednote spoločensko-ideových prameňov, činiteľov, priestrodokov a funkcií v ich vývinových a dobových danostiach.“⁴⁵ Dôležitým žánotvorným faktorom je také národné špecifikum, myšlení, cítení, celková mentalita národného celku.⁴⁶ Synchronní popis žáneru a jeho vklínění do spoločenského bytí však zdaleka nestačí: teprve diachronní pohľad na žánerové transformácie ukáže, v čem tkví soudržná síla žánerového kánonu navzdory spoločenským proměnám a v čem je naopak patrná historická variabilita a z jakých dôvodů.

Koncepci diachronních žánerových transformací rozpracoval ve svém díle I. P. Smirnov, a to jednak v knize o básnických systémech⁴⁷, jednak ve studii o generování kategorie tragična⁴⁸ a zejména v knize o diachronických transformacích žánerů a motivů.⁴⁹ Smirnov vychází z pojetí žánerové kontinuity, z toho, že soudrný stav žánerů a jejich struktura je vysvětlitelná toliko genetickou cestou. Je to podobný postup jako u Brunetiéra, ale s tím rozdílem, že Smirnov nemluví o biologických fázích žánerů, ani o jejich perfekcionizaci, ale o genezi, jejíž zdroje hledá: „Cel' dannoj raboty — rassmotret' različnyje vidy chudožestvennoj prejemstvennosti, ob' jedinajuščej archaičeskoje (fol'klornoje i drevnerusskoje knižnoje) iskusstvo i literaturu XIX — načala XX veka.“⁵⁰ Autor ukazuje, že spoje mezi literárními díly nevznikají jen v důsledku uvědomělého přejímání, ale také jako výsledek typologické blízkosti umeleckých 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.⁵¹ Například v povídce o Savvovi Grudcynovi Smirnov ukazuje zárodečnou románovou formu, ale soudrně model pohádky, a její schopnost přetrvat i v jiných strukturách, nebo se dokonce stát nositelem dalších modifikací. V druhé části se autor zabývá teorií kontextu, respektive — v jiné terminologii — analyzuje text jako intertext na tematicky blízkých, ale smyslově odlišných básních Majakovského a Sologuba, které pramení až z mystického archetypu psa jako symbolu záhrobního života, a na souvislostech Dostojevského Běsů s texty Žitije Marii Jegipetskoj a O bese Zerefere. Tyto intertextové sondy vrcholí v široké koncepci citátu.⁵² Cílem těchto operací je popsat vztahy archaických žánerů a jejich transformace ve vývoji literatury jako předpoklad nového pojetí literárních dějin. Ve Smirnovově pojetí žánerových transformací je určující představou jednotu literárního díla a literárního procesu. Tato představa je klíčová i v dalších pracích a sbornících⁵³ 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: „How many terms do we need? Broadly speaking, two sorts of additions to genre terminology are worth considering. First, names may be needed for developing kinds and subgenres. Or genres previously unnamed may come to be recognized. Or new groupings altogether may emerge. In all these cases, terms may legitimately be invented.“⁶⁴ 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 promýšlení. 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. Jako příklad uvádíme situaci v ruské genologii 60.—80. let.

Zatímco některé studie vycházejí z koncepcí, které se v genologii tradičně ustálily nebo z jejich mírných úprav⁶⁵, 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. Začíná již programově uvádět problematiku tzv. mravoličných žánrů.⁶⁶ Dovrшитelem této koncepce se stal až G. N. Pospělov (1972).⁶⁷ 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, dramatická, 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 periodizaci⁶⁸, 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. Kosikov⁶⁹ a zejména L. V. Černěcová.⁶⁰ 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 kvan-

titativně zasáhl do této problematiky již Wolfgang Victor Ruttkowski, který — vycházející ze Staigrových úvah v *Grundbegriffe der Poetik*⁶¹ — rozlišil kromě lyrického, epického a dramatického obsahu také artistní žánry (*artistische oder publikumbezogene Gattungen* — např. šanson).⁶² 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.⁶³

2. Teoretické konstituování žánru a žánrové hranice

Prvním a nejdůležitějším krokem v genologickém bádání je teoretické konstituování žánru, které souvisí s otázkou tzv. žánrových hranic. Jako příklad volíme žánr románové kroniky (*roman-chronika*, *Romanchronik*, *chronicle*, *chronique romanesque*).

E. Muir interpretuje kroniku široce: „Pro romanopisce, jak jsme viděli, je osud organizující koncepcí prvotní síly a společnost organizující koncepcí druhotné síly. Život nebo změna jsou však stěží organizující koncepcí; ta je všeobecná a zahrnuje všechno; a lze zjistit, že struktura tohoto typu románu, z něhož *Vojna a mír* jsou největším příkladem, je značně volná... Tento typ románu budu nazývat kronikou.“⁶¹ Základními znaky kroniky jsou pro Muira logicky neskloubený děj, dva dějové plány (individuální a společenský) a koncepce dvou časů (čas jako absolutní proces a čas jako náhodná manifestace); rámcem děje je kategorie změny, která je obecná a nevyhnutelná. Kronika je způsobem vidění světa. Muir považuje za kroniku např. *Vojnu a mír*; k tomu dodáváme, že např. A. V. Čičerin ji považoval za románovou epopej, tj. za útvar obsahující romány v románu.⁶² Podstatu románové kroniky, konkrétně její ruské varianty, vyjádřil přesně, byť v negativní rovině, K. Golovin, když o Leskovově kronice *Soborjane* napsal: „... román trpí obvyklými Leskovovými nedostatky — velkou rozvleklostí, úmyslnou vyumělkovanou obhroublostí jazyka, průmírou nepoetických epizod.“⁶³ Vystihl tak zejména volnost struktury a její nedramatičnost, deskriptivnost. Postupně se řada badatelů snažila zobecnit

vlastnosti tzv. románové kroniky na konkrétním materiálu, např. B. Zelinsky, L. Grossman, V. J. Trockij, M. S. Gorjačkinová, V. Setschkareff, I. Gollertová⁴ a další. Z jejich závěrů lze vyvodit tyto charakteristické rysy kroniky: 1) příběh je vystavěn chronologicky; 2) postavy se nevyvíjejí, ale projevují; 3) syžet se skládá z komponentů, jež nejsou bezprostředně kauzálně propojeny.

Jestliže se termín „románová kronika“ má dostat z pozice laického označení na místo termínu, je nutné abstrahovat od tradičního etymologizujícího pojetí. Bude třeba pojem významově zpřesnit; tím uvolníme místo dalším termínům (generační román, cyklický román, románová saga apod.). Genologické pojmosloví se utvářelo po staletí a ovlivňovali je umělci, vědci, filozofové i čtenáři. Proto je nezbytné přehodnocovat genologickou terminologii obezřetně a snažit se zachovat tradiční pojmy i jejich šíři a současně vnitřní rozrůzněnost (šíře pojmu román, rozlišení hranic románových typů). Autoři někdy sami díla žánrově určovali (Gogolovy Mrtvé duše jako poéma); tato označení mají svou platnost, tj. sdělují něco o povaze díla (lyrické digrese poematičného charakteru v Mrtvých duších), nemohou však být vždy přijaty jako seriózní genologické pojmy.

Při teoretickém konstituování žánru nebo žánrového typu narážíme také na fakt nedostatečného odlišování obecného a zvláštního. Někteří badatelé mají tendenci pokládat žánry autora, jehož dílo analyzují, za svébytné a naprosto novátorské, tj. de facto odmítají vyčlenit z konkrétních děl obecné prvky žánru. Příkladem může být kronika Saltykova-Ščedrina, která je označována jako rodinný román (semejno-bytovoj roman)⁵, společenská kronika (socialno-bytovaja chronika)⁶, memoárově autobiografické vyprávění (memuarno-avtobiografičeskoje povestovanije)⁷, panoramatický román⁸; někdy se zdůrazňuje pouze převažující společenská funkce.⁹

Tyto rozličné pohledy na žánr jednoho autora ukazují nejen na složitost zkoumaného žánru, ale také na nevyváženost a nejednotnost metodologie a terminologie. Podobně výše uvedené závěry badatelů, kteří zkoumali kroniku na konkrétním materiálu, mohou vést ke splynutí kroniky s tzv. mravoličným románem. Východiskem ze vzniklé situace může být volba jednotného typologizačního kritéria. Další znaky budou doprovodné, tj. specifické v díle určitého autora. Vracíme se tak k obecně přijímané genologické koncepci dominantních (konstantních) složek žánrů.¹⁰

Dominantní a variabilní prvky koexistují v dialektickém sepětí. Například v pikareskním románu můžeme za dominantní prvek považovat cestujícího hrdinu, resp. jeho pohyb v prostoru. Sociální pozorování bude naopak prvkem variabilním, doprovodným, tj. prvkem, který se od pikareskního románu vyvíjí k dalším žánrům. V tzv. balzakovském románu (románu dramatického typu) je dominantním prvkem sociální analýza, zatímco pohyb v prostoru je variabilní, sekundární. Najít vnitřně žánrová kritéria je značně obtížné,

neboť se musí brát v úvahu jisté množství textů a dbát o vysokou distinktivní hodnotu této determinanty. V případě románu se v posledních letech často uplatňovalo klasifikační kritérium literárního časoprostoru.¹¹ Literární prostor a čas nefungují však pouze jako dělicí kritéria v genologii; mají naopak v literární vědě širší funkční pole: 1) Mají význam pro poznání struktury literárního díla, pracuje se s nimi jako s částmi tvarového postupu; 2) Slouží k pochopení autorova vidění světa; 3) Mají význam při určování literárního směru. Časoprostorová determinanta v genologii má své opodstatnění gnoseologické i ontologické. Z tohoto hlediska považujeme kroniku za přechodný typ posunující žánr v kategorii časoprostoru od prostorového pólu k časovému. Pro 17. a 18. stol. je charakteristický typ prostorový, vyznačující se do jisté míry potlačováním časového pólu; čas je chápán pouze na pozadí sukcesivnosti jednotlivých epizod (pikareskní román, „novel of the road“). Romantismem se počíná doba intenzity, odsunující starší extenzitu, v níž kategorickým imperativem je absolutní estetická potřeba, která musí být ukojena. Kronika stojí na rozhraní obou krajních typů: ustoupila sice od rozsáhlých pohybů v prostoru, ale časový proud je plynulý, nepřerývaný, zklidnělý. Přitom je kronika zároveň sebezáchovným gestem literatury, která ve věku časové intenzity usiluje o obnovu časoprostorových vztahů na nové základně. Z hlediska dvou uměleckých systémů — klasicismu a romantismu — stojí kronika v časoprostorových vztazích na jejich pomezí.¹²

Ze sociologického hlediska pohyb v prostoru byl u pikareskního románu příznakem rozrušování statickosti společenského života; románová kronika, utvářející se v době průmyslové revoluce, je svou prostorovou uzavřeností reakcí slovesného umění na převratnost tehdejšího světa. V Rusku byla kronika navíc spojena s poklesem významu rodové šlechty jako nositele kultury — začíná se kultivovat kategorie klidu jako únik od světské marnosti a příklon k přírodě a rodinnému krbu (Puškinova Taťjana nachází klid v manželství). Blízký vztah románové kroniky a společenského života přesvědčivě ukazuje také situace v ruské literatuře dvacátých let 20. století, kdy dochází k rozpadu klasické románové kroniky.¹³ Zobrazení uzavřeného prostoru v kontrastu k pikareskní prostorové otevřenosti však nelze chápat jako zcela novou fázi literárního vývoje. Již v idyle, která v renesanci koexistovala s pikareskními syžety, spatřujeme podobnou prostorovou izolaci. V zásadě jde o dva rozdílné přístupy: prostorově rozkolísaná struktura vyjadřuje vzepětí subjektu ke světu bezprostředněji, v dramatických formách, zatímco prostorově uzavřená struktura vyjadřuje toto vzepětí v povlovném působení lidí jakoby pod povrchem nápadných procesů a dějů. V případě románové kroniky můžeme podmíněně hovořit o **realizaci stacionárního románového modelu**. Z literárního časoprostoru se pak odvíjejí další prvky žánrové struktury.¹⁴

Především je patrná lineárnost rozvíjeného prostoru. Například v románové kronice S. T. Aksakova jsou lineárně rýsovány scény ze života Bagrovových (Semejnaja chronika, 1856), N. S. Leskov lineárně odvíjí scény ze života stargorodských popů (Soborjane, 1872), Saltykov-Ščedrin lineárně líčí vývoj rodu, resp. jeho degenerační sestup (Gospoda Golovlevy, 1880, Pošehonskaja starina, 1887–1889); podobně si počíná také M. Gorkij v okurovském cyklu (Gorodok Okurov, 1909, Žizn' Matveja Kožemjakina, 1911–1912), A. Jirásek (U nás, 1903) a A. a V. Mrštíkové (Rok na vsi, 1903–1904).

Zatímco integrace cizorodého prostoru není znakem kroniky jako takové, obecným znakem kronikálního prostoru je jev, který jsme pracovníě nazvali **kronikální prostorová pulzace**.¹⁵ Pulzaci zde nechápeme jako přirozený rytmický pohyb pravidelného charakteru, nýbrž jako změnu prostorové amplitudy, která je pozorována jako rozšiřování a smršťování. Přesně vymezené místo kroniky „pulzuje“, tj. rozšiřuje se a vrací se zpět do východiska. Vstupování omezené lokality do „velkého světa“ se děje prostřednictvím cesty, informace, příjezdu, odjezdu; na rozhraní „pulzující“ lokality a „velkého světa“ je např. u S. T. Aksakova „zápraží“ (kryl'co) jako hranice domova (jistoty, bezpečí) a světa (předpokládaného nebezpečí, nejistoty). Totéž je pozorovatelné i v českých a polských kronikálních útvarech (Jirásek, Mrštíkové, Rzewuski, Chodžko). V románové kronice spatřujeme současně tendenci k rušení pulzace a spojování omezené lokality s „velkým světem“ (Saltykov-Ščedrin, Gorkij). Definitivní zrušení kronikální pulzace znamená také zrušení tohoto typu románu a jeho transformaci v nový žánrový útvar. Prostorová pulzace se stálými návraty do východiska je emblémem vztahu člověka a světa: návraty k sobě samému, k dětství či přírodě jsou prostředkem proti dehumanizaci a ztrátě osobnostní integrity.

Prostorová uzavřenost scénérie je v kronice faktorem natolik silně pocitovaným, že například explicit díla se realizuje nejen v rámci vymezeného prostoru uzavřením časové řady (smrt hrdinů), ale také vystoupením z tohoto prostoru (loučení s hrdiny, např. u S. T. Aksakova, neočekávané ukončení díla, např. u M. J. Saltykova-Ščedrina). Důkazem toho jsou i výsledky rozboru explicitu anglického viktoriánského románu (1840–1880). Zde se utváří celá poetika loučení se scénérií a se čtenářem (W. M. Thackeray) nebo vyvádění čtenáře z prostoru díla (A. Trollope).¹⁶

Dominantním rysem kronikální koncepce času je pokus o jeho zastavení. „Zastavení času“ nebo retardace se vztahují k umění jako takovému.¹⁷ U románové kroniky jde však o specifické zastavení, jež vyplývá z dominantní funkce času, který není chápán na pozadí sukcesivnosti jednotlivých prvků syžetu, ale sám svým během jako by byl hybatelem událostí, jejich „příčinou“. Z toho důvodu je snaha o „zastavení času“ mnohem bezprostředněji než v jiných slovesných útvarech spjata s „ochranou“ člověka před biologickým zánikem. Právě

v tom spočívá zvýrazněný (oproti jiným žánrům a žánrovým typům) antropocentrismus románové kroniky. Románová kronika zaujímá v typologii „zastavení literárního času“ svébytné místo. Retardovaný nebo zastavovaný čas může v ní mít čtverou podobu:

1. Cyklický sezónní čas: čas je limitován počátkem a koncem ročního období.

2. Cyklický vyprávěcí čas: čas je dán počátkem a koncem nějaké události.

3. Lineární vyprávěcí čas: čas je dán sukcesívností prvků v syžetu.

4. Lineární autonomní čas: čas je dán sukcesívností prvků v syžetu, ale navíc vystupuje samostatně a zasahuje do běhu života (změny, stárnutí postav) a je subjektivně pocítován hrdiny díla. Toto pojetí času v podstatě koresponduje s kronikálním časem.

Osamostatňování literárního času není jevem novým. Například D. S. Ličačov odlišuje z tohoto hlediska letopis od Slova o pluku Igorově (v naší terminologii jde v letopise o lineární vyprávěcí čas, zatímco v Slovu o pluku Igorově o kombinaci cyklického sezónního a cyklického vyprávěcího času). Dříve bylo toto pojetí času výrazem kolektivních či rodových představ, později (od renesance) je spíše představou individuální nebo skupinovou. Na rozdíl od rodové a feudální společnosti existuje zde repertoár různých koncepcí času, z nichž si autor vybírá a jež si doplňuje a přetváří. „Zastavení literárního času“ se v románové kronice projevuje:

1. V koncepci jedné časové řady. Svět je omezen na jednu časovou linii, která končí smrtí hlavních postav (u N. S. Leskova smrt tři popů v kronice Soborjane, u M. J. Saltykova-Ščedrina vymření rodu nebo neukončení časové řady atd.). S tím úzce souvisí pojetí smrti jako nepřátelského nebo tabuového jevu. Zatlačování nebo zasouvání smrti a jejích okolností je charakteristické zejména pro kroniky N. S. Leskova. Přesahy za jednu časovou řadu, začínající nesměle u M. J. Saltykova-Ščedrina a pokračující plnou silou u M. Gorkého (naděje v mládí, v příští generaci), jsou předzvěstí transformace žánru.

2. Ve velké frekvenci skazových partií. Již v kronikách S. T. Aksakova je er-forma prezentována jako zpracovaný skaz, u N. S. Leskova se skaz stává nositelem ideového záměru. Skazové partie větví lineární časovou posloupnost a retardují literární čas. Zvláště je to patrné v kronice M. Gorkého Žizn' Matveja Kožemjakina, kde se na malých úsecích textu vyskytuje skaz několikrát.

3. V pojetí minulosti, přítomnosti a budoucnosti. U S. T. Aksakova a N. S. Leskova jsou minulost, přítomnost a budoucnost kladeny axiologicky proti sobě. Minulost je adorována, zatímco přítomnost je ukazována především negativně. Obrácení k minulosti je někdy tak silné, že přítomnost úplně mizí. Posuny směrem k přítomnosti manifestují až románové kroniky Ščedrinovy a Gorkého.

Časoprostorovou charakteristiku kroniky vyjadřujeme pak v těchto tezích:

1. Kronikální prostor pulzuje mezi mikroprostředím a „velkým světem“. Z „domu“ vedou „cesty“ (příjezd, odjezd, setkání, průnik informace) do „velkého světa“.

2. Kronikální čas je různými prostředky brzděn.

Podstatným problémem, který souvisí jak se synchronií a diachronií, tak s žánrovou systematikou, jsou žánrové hranice. Důležitost neustálého vytyčování žánrových hranic a jejich konfrontace s materiálem je například ústředním bodem monografie G. S. Morsona, v níž se zkoumá žánrový charakter Deníku spisovatele F. M. Dostojevského.¹⁸ Autor doložil, že dílo je žánrově heterogenní, že vlastně leží na hranici tradičních 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 tvary. Znovu se tedy vracíme k žánrové diachronii, k vzájemným vztahům mezi žánry, k jejich stabilitě — labilitě.¹⁹

V této souvislosti mluvíme o **rozpětí žánru**. U románové kroniky se tím například myslí rozšířené možnosti žánru, který se různě transformuje a kombinuje s jinými žánrovými vrstvami nebo se může stát podložím rozsáhlejších epických staveb (románová epopéj, sága). **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.** „Rozpětí“ je pojem prostorový: ukazuje na potence žánru pojmout 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 a společnosti. Jednotlivá „rozpětí“ se udržují v určitých relacích, v jisté bilanci, jejíž narušení uvádí toto rozpětí do pohybu. Pro žánr to může mít několikero důsledky: např. žánr „umírá“ v důsledku srážek jednotlivých rozpětí s rozpětími jiných celků. Rozpětí žánru — stejně jako celé literatury — se nachází v rozpětí společnosti, je tímto rozpětím určováno, ale má možnost — stejně jako ostatní parciální rozpětí — na něj působit, měnit je. Nežřídka se stávalo, že rozpětí žánru šlo proti rozpětí společnosti a toto rozpětí měnilo: například v polské literatuře 19. století žánr romantické lyricko-epické básně sehrál podstatnou úlohu v mentalitě tehdejší polské společnosti v době neexistence samostatného národního státu. Naopak v jiném rozpětí společnosti se žánr neudrží a „umírá“, ale jenom dočasně: při změně společenského rozpětí může být v jiné konstelaci znovu „přijat“. V koncepci žánrového rozpětí je důležitá představa, podle níž je bytí žánru objektivně dáno vnitřní stavbou určovanou společenskými poměry, situacemi a tlaky. Hranice recepce a interpretace jsou

objektivně dány v textu (říkáme: nikoli jednoznačné závěry, ale hranice, které mohou omezovat rozsáhlé výkladové teritorium, ale nicméně jsou to hranice, za něž recepce nebo interpretace textu jít nemůže, jestliže chce explikovat konkrétní text a nikoli produkovat variace a fantazie). Výklad žánru je záležitost komplexní, která zahrnuje společenské faktory, autora, text i čtenáře a společenské přijetí. Prvotním zdrojem poznání jsou však vnitřní vztahy textu, v nichž se jako v krystalu zrcadlí společenské a autorské rozpětí. Čtenář tedy vstupuje do utváření žánru (stojí před ním, v něm a po něm): ovlivňuje například společenskou atmosféru (autor píše pro někoho, pro svého čtenáře), ale jeho možnosti — stejně jako možnosti dalších faktorů — nejsou bezbřehé. Jeho rozpětí vstupuje do interakce s jinými rozpětími a jeho výhled je ohraničen objektivním stavem textu. Dekonstruktivistická „hra významů“ existuje, ale má své meze dané realitou textu. Literární žánr lze tedy chápat jako tvarstrukturu složenou z hierarchizovaných prvků spojených valencemi, které se střetají s rozpětími jiných celků (autora, čtenáře, kultury, společnosti). Potenciál žánru je dán objektivně v textu a nikoli mimo text, např. v kritikovi nebo ve čtenáři. Tam se jen dotváří v mezích daných rozpětím žánru.

Dějiny literárních žánrů přinášejí na podporu koncepce rozpětí řadu výmluvných dokladů — svědčí o tom například i vývoj drobnějších útvarů jako idyly, elegie, bajky apod. Jak je tedy možné, že existují žánry, které nejen přežily a jsou k „vyžádání“ (idyly, bajka), ale vyskytují se ve velké frekvenci a jejich kořeny přitom sahají k samým počátkům narativního umění? Bylo již řečeno, že rozpětí žánru je dáno povahou valencí mezi prvky; čím primitivnější je toto spojení, tím snazší je integrace dalších prvků, tedy změna rozpětí žánru, jeho schopnost akomodace, a tím i přežití a další rozvoj. V jednom dílčím výzkumu jsem se zabýval typologií kroniky a vytyčil jsem čtyři typy, které z pohledu této koncepce manifestují momenty integrace nových prvků, a tím i modifikace rozpětí.²⁰

Změny v rozpětí žánrů mohou jít několikerými cestami. Jako příklad uvádíme povídku N. V. Gogola Starosvětští statkáři a Čechovův „vědecký cestopis“ Sachalin (podrobněji viz II 2 B, C). V Gogolově povídce jde o takový text, který svou nedořečeností a ambivalentností spěje k vytváření polyvalenční struktury, jež umožňuje různé čtenářské a kritické interpretace a oživuje tak žánr, jenž — kdyby byl pouhou idyloou nebo pouhou satirou na venkovský život — nemohl by si uchovat estetickou působivost. Jednoduchá struktura umožňuje tedy vytváření mnoha výkladových vazeb. Čechovův Sachalin směřuje k polymorfnosti, složitosti struktury, jde až na únosné hranice epického rozpětí ve snaze překonat rozměry vědecké disertace, geografického cestopisu a společensko-kritického pamfletu. Ve studii o vnitřních valencích románové kroniky jsem zkoumal poměr kauzality — anticipace.²¹ Na tomto příkladu je manifestováno základní pravidlo rozpětí žánru: čím jsou vnitřně žánrové va-

lence volnější, tím snazší je včlenění dalších částí, a tím je i snazší změna rozpětí žánru, jeho žádoucí akomodace vzhledem ke kulturnímu a společenskému rozpětí. Když toto rozpínání žánru přesáhne určitou mez, za níž již mizí byť i náznaky kauzálně anticipačního charakteru, může se kronika změnit v soubor novel nebo scén. Široké rozpětí žánru, jehož syžet, incipit a explicit jsou vlastně dány biologickými kategoriemi (životem a smrtí postav, existencí či neexistencí lokality), však umožňuje jeho pružnou akomodaci, aniž by podstatněji oslabilo jeho stabilitu.

V této souvislosti však může vzniknout oprávněná otázka: z jakých důvodů se například dodnes nezachoval pikareskní román, i když jeho stopy nacházíme i v moderní literatuře? Nutno si uvědomit, že pikareskní román vycházel z určitých vzorů v minulosti, konkrétně z principu cestování (Odyseia, Dafnis a Chlóa). Ve španělském a francouzském provedení z 16.–17. století se jeho žánrovou dominantou stala hlavní postava (pícaro), hybatel děje. Závislost této postavy na rozpětí společnosti je mnohem bezprostřednější a citlivější: proměnou této postavy se proměňuje i sám žánr, ztrácí svou integritu, přepíná své rozpětí a rozplývá se v jiných útvech. Základem další námitky může být fakt, že sonet, jehož rozpětí je dáno takřka matematicky přesně, se zachoval dodnes. Sonet však od časů Petrarcových nezůstal stát na místě, výrazně se měnil, například v anglické alžbětinské lyrice — i oněginská strofa je, jak známo, zvláštním případem sonetu. A. Fowler v citované monografii o žánrech má samostatnou kapitolu, v níž ukazuje na pohyby ve struktuře sonetu. Obrazně řečeno: podobně jako vidíme klíčit rostlinu, růst stromy a zrát obilí či dospívat dítě, ale již hůře rozeznáme narůstání korálového ostrova, lépe rozeznáme změny v románu než proměny, které se odehrávají velmi zvolna v rozpětí sonetu, neboť lidská percepce má také své rozpětí. Rozpětí (kauzálně anticipační mechanismus) — stabilita — labilita — akomodace jsou ony klíčové pojmy, které otvírají proces transformace žánrů jako průniku sociálních, kulturních, psychologických a osobnostních tlaků.

3. K filozofii žánru

(Michail Bachtin a tzv. výchovný román)

Na konci 30. let pracoval Michail Bachtin na knize *Výchovný román a jeho význam v dějinách realismu* (Roman vospitaniija i jeho značeniije v istorii realizma). Autoři vysvětlujících poznámek k svazku *Estetika slovesnogo tvorčestva*¹ S. S. Averincev a S. G. Bočarov píší o osudu rukopisu toto: „Kniga byla napisana i sdana v izdatelstvo, no do načala vojny ne uspela vyjti, v posledujuščije vojnyje gody rukopis' knigi byla utračena. Sochranilis' časti prospekta

i obšírněji podgotovitel'nyje materialy k knize, pozvoljajuščije sudit' o širote jeje zadači.⁴² Kniha pravděpodobně obsahovala podrobný rozbor vývoje evropského románu od pozdní antiky a typologii románu (román putování, zkoušky, biografický román, román konfesní a jako vyvrcholení román výchovný, resp. román formování — rus. roman vospitaniija i stanovlenija). Za hlavní aspekty Bachtinova zkoumání v této oblasti pokládají autoři poznámek nový obraz člověka (vyvíjející se, nehotový člověk), radikální zvrát časoprostorového modelu světa a svébytnost románového slova.

Publikovaný fragment má tři části: v první se M. Bachtin zabývá historickou typologií románu, v druhé formuluje základní znaky výchovného románu a v třetí se zabývá časem a prostorem v dílech J. W. Goetha. Podle informací autorů poznámek se zdá, že pojednání o Goethovi bylo v celé práci stěžejní a že Goethe tak doplnil dosavadní dvojici Bachtinových „hrdinů“ (Rabelais, Dostojevskij) na trojici. Proto je kapitola o Goethovi součástí široce koncipované knihy o tzv. výchovném románu. O Goethovi se M. Bachtin domníval, že je mu cizí kontrast podstaty a jevu a objektu a subjektu a že za nejdůležitější pokládá činnost (ve dvou dopisech I. I. Kanajevovi, autorovi dvou knih o Goethovi, které Bachtin četl již v rukopise³).

V pasáži o historické typologii románu Bachtin uvádí — jako už jinde⁴ — román putování (roman stranstvovanija), román zkoušky (roman ispytaniija) a jeho různé varianty a román biografický. Přitom už neúhybně sleduje linii vedoucí k výchovnému románu či románu formování. Na základě své chronotopové typologie se propracovává ke kategorii hrdiny a k jejím modifikacím. V románu putování (cesty) jsou velmi slabě rozvinuty časové kategorie, není tu historický, ale tzv. avanturní (dobrodružný) čas. Růst a vývoj člověka tento typ románu nezná. Román zkoušky už předvádí složitěho člověka, který je vystaven úderům okolí a musí projevit svůj habitus. Tento rys spatřuje Bachtin už v Apuleiových Proměnách (Zlatý osel) a v raněkřesťanských 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 sentimentálnímu románu (Richardson, Rousseau). Přitom román zkoušky se od 18. století jen zřídka vyskytuje v čisté podobě, ale zůstává nicméně žánrovým podložím i v dílech Balzakových a Stendhalových. Proměňuje se také podoba zkoušky (zkouška geniality, schopnosti, vyvolenosti, biologické a sociální přizpůsobivosti). Rovněž biografický román má své kořeny v antice a rozvíjí se i na bázi křesťanských hagiografií. Syžet je založen nikoli na narušování životního běhu (jako v románu putování a zkoušky), ale naopak na jeho typických rysech (narození, dětství, uřednictví, sňatek, kariéra, práce, smrt) — tak se utváří biografický čas, který se nemůže nezapojit do širšího času historického: „Bio-

grafičeskoje vremja kak real'noje ne možet ne byt' vklučeno (pričastno) v bo-
leje dlitel'nyj process istoričeskogo vremeni, odnako začatočno istoričeskogo.
Biografičeskaja žizn' nevozmožna vne epochi, vychodjaščej za predely jedi-
ničnoj žizni, dlitel'nost' kotoroj predstavlena prežde vsego pokolenijami.⁴⁶ Tak
byla pripravována pŭda pro vznik tzv. výchovného románu.

Zde se Bachtin znovu vrací k časoprostorovým charakteristikám žánru
a ukazuje, že jeho tématem je utváření člověka v historickém čase. Tento typ
románu tudíž nepředvádí hotového člověka, ale bytost, která se hotovým člo-
věkem teprve stává. Bachtin nerozlišuje mezi pojmy Erziehungsroman a Bil-
dungsroman (román výchovný a román formování). Je si vědom mlhavosti
pojmu, která dovoluje, aby sem byla zařazována díla Rabelaisova, Rousseau-
ova, Goethova, Kellerova či Gončarovova, L. N. Tolstého, Rollandova nebo
Mannova. Někteří tuto řadu zužují (ti, kteří se řídí ryze kompozicí), jiní na-
opak rozšiřují (za výchovný román pak pokládají i Fieldingova Toma Jonese).

M. Bachtin dělí výchovný román na pět typů: 1. Zárodečný tvar, v němž
utváření člověka může být ukázáno i v cyklickém čase, například v idyle (jeho
prvky najdeme u L. Sterna a L. Tolstého). 2. Svět a život jsou prezentovány
jako zkušenost nebo škola, jimiž hrdina prochází. 3. Biografický typ, který už
popírá cykličnost (Dickensův David Copperfield). 4. Utváření člověka jde ruku
v ruce s reálným historickým časem (Rabelais, Goethe): „V nem stanovlenije
čeloveka dajetsja v nerazryvnoj svjazi s istoričeskim stanovlenijem. Stanovle-
nije čeloveka soveršajetsja v real'nom istoričeskome vremeni s jeho neobcho-
dimost'ju, s jeho polnotoj, s jeho buduščim, s jeho glubokoj chronotopičnosťju.“⁴⁶
Právě tento poslední typ Bachtina zajímá, a proto podstatnou část knihy chce
věnovat F. Rabelaisovi a J. W. Goethovi. Goethovy romány o Vilému Meistrovi
pokládá za zralou podobu žánru: píše o Goethově umění „vidět čas, číst čas“:
„Vremja prežde vsego raskryvajetsja v prirode: dviženije solnca, zvezd, penije
petuchov, čuvstvennyje, vidimyje primety vremen goda, vse eto v nerazryvnoj
svjazi s sootvetstvujuščimi momentami čelovečeskoj žizni, byta, dejatel'nosti
(truda) — cikličeskoje vremja raznoj stepeni naprjažennosti. Rost derev'jev,
skota, vozrast ljudej — vidimyje primety boleje dlitel'nych periodov. Daleje,
složnyje vidimyje priznaki istoričeskogo vremeni v sobstvennom smysle —
vidimy sledy tvorčestva čeloveka, sledy jeho ruk i jeho uma: goroda, ulicy,
doma, proizvedenija iskusstva, techniki, social'nyje organizacii i t.p. Chudož-
nik čitajet po nim složnejšije zamysly ljudej, pokolenij, epoch, nacij, social'no-
klassovyh grupp. Rabota vidjaščego glaza sočetajetsja zdes' so složnejšim
myslitel'nyj processom.“⁴⁷ Osvícenství je dobou, kdy se probouzí pociťování
času. V Goethově vidění světa spatřuje Bachtin neustálý pohyb, spojitost
a prolnutí minulosti a přítomnosti a tvůrčí charakter času: čas není jen niči-
tel, ale také tvůrce.⁸ Zde tedy podle Bachtina tkví i kořeny Goethova tŭhnutí
k románu formování (výchovnému románu).

Vraťme se nyní ke genologické systematice. V Německu se ve vztahu k výchovnému románu a podobným útvarům ustálila tato terminologie: *Entwicklungsroman* (vývojový román), *Bildungsroman* (román formování) a *Erziehungsroman* (výchovný román).⁹ M. Bachtin tyto tři typy nerozlišoval, anebo to prostě nepovažoval za důležité. Rozlišuje jinak, dokonce ještě podrobněji, na pět typů (dnes se spíše zdůrazňuje jejich spojování, postupování). Přitom se vytváří rozsáhlá genealogická linie jdoucí až k anglickému románu 18. století, k Rousseauovi a přes Goetha ke Kellerovi (Zelený Jindřich, 1854), Stifterovi a dál k Mannovu Doktoru Faustovi. O této linii ostatně nepochybuje ani Bachtin, pouze ji jinak tvaruje a jinak spojuje jednotlivá díla.

Audiat et altera pars. Jeffrey L. Sammons z Yalské univerzity v článku, který vyšel v časopise *Genre* a má provokativní název *The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?*, píše: „If a person interested in literary matters commands as many as a dozen words of German, one of them is likely to be a *Bildungsroman*. And what this person is likely to know about the term is that it denominates a novel genre particular if not exclusive to Germany in the nineteenth century, moreover, he will think of it as a binary term distinguishing the characteristic German novel from the more familiar English, French and American traditions of the same time.“¹⁰

Autor tvrdí, že celá tradice byla uměle vytvořena, že celá idea vyšla z Německa a byla post factum vztažena i na jiné literatury. Na přelomu 19. a 20. století se prý v Německu hledaly velké literární tradice; proto Thomas Mann „falšuje“ literární historii a mluví o německé tradici *Bildungsromanu* — Goethe byl velkou postavou, hodil se pro tento účel, ale byl málo spojen s Německem své doby. Podle Sammonse se *Bildungsroman* začíná uměle objevovat až po jeho kanonizaci (Th. Mann, G. Grass, S. Lenz). Pokládá pak vytváření tradice *Bildungsromanu* nebo *Erziehungsromanu* za jeden z literárněvědných mýtů.

Nutno přiznat, že v rodokmenu výchovného románu nebo románu formování zaujímají Goethova díla vskutku centrální postavení: od nich se dotváří tento typ na časové ose dopředu i dozadu. Podle Bachtina jde o tzv. pátý typ, který nejpřesvědčivěji vyjadřuje propojenost lidského a společenského utváření. V Sammonsově skepsi je zřetelná tradiční anglosaská metodologie nedůvěřivě přijímající literárněhistorické konstrukce a rekonstrukce, zpětné formování, tvarování a modelování literárního procesu. Sammons ovšem nepopírá, že Goethova díla byla napsána a že mají takový žánrový charakter, který může být vystižen právě termínem *Bildungsroman* nebo *Erziehungsroman*, neguje však jejich literárněhistorický, formativní význam. Ten byl uměle probuzen až dodatečným literárněkritickým modelováním, které vytvářelo myšlenkovou atmosféru pro vznik nových děl podobného typu ve 20. století. I toto modelo-

vání včetně redukcí a hyperbol však podle našeho soudu patří do literárního procesu a je jeho přirozenou aktivní součástí, nelze je tedy pokládat za cosi umělého, jakoby zvnějšku implantovaného. Nicméně nelze opomenout, že v 19. století vznikaly i v jiných literaturách útvary, které vycházely ze žánrového podloží románu formování, ale zvrátily (invertovaly) jeho strukturu: proti duchovnímu růstu člověka v interakci s historickým pohybem stavějí jeho duchovní degradaci, tragédii člověka v kataklyzmatech doby. Před Goethem i po něm nacházíme díla, která usilují o prolnutí růstu člověka a světa, i v dílech s invertovanou žánrovou strukturou jsou patrné hypotetické linie růstu, duchovního vypsívání. Deformovaný člověk, který nedorostl lidské velikosti, který zanikl v kontaktu s realitou je tak současně výzvou k novému růstu. Dialektické spojení degradace a duchovního růstu ostatně najdeme explicitně vyjádřeno v projektu Gogolových Mrtvých duší. Další díla v 19. století v protikladu ke Goethovu historickému optimismu však spíše ukázala tragédii duchovního růstu. Duchovní růst se tak paradoxně prezentuje svou absencí nebo převrácenou podobou — degradací.

Dostáváme se nyní k otázce, jaké místo zaujímá téma tzv. výchovného románu v Bachtinově koncepci literatury, jak je toto vše spojeno se svou dobou a v čem tento jev může být inspirující. Bachtinova kniha o výchovném románu vznikala ve druhé polovině 30. let, tedy v době, kdy v SSSR vrcholilo volání po „novém člověku“ a kdy se tento nový člověk začínal vidět v historické dimenzi, například v románech L. Leonova. Charakteristický pro tuto dobu je ostatně rozkvet historické a historicko-filozofické prózy — paradoxně v letech těmto úvahám nejméně příznivě nakloněným. Myšlenka duchovního růstu člověka se promítla i do děl autodidakta, která byla pochopena zjednodušeně, přímočaře a často byla podrobena i radikálním expurgacím. Mám na mysli román N. Ostrovského Jak se kalila ocel¹¹. Doba jeho vydání se přibližně shoduje s Bachtinovou prací na tématu výchovného románu. Domnívám se, že je nesprávné pokládat tento výtvar samouka za jakousi dobovou či generační vyřelinu nebo za pouhý ideologický konstrukt, který magicky působil na tehdejší mládež. Mám naopak za to, že se tento román — ať už jakkoli zredukovaný nepřirozenými zásahy, jak o tom kdysi psal B. Dohnal¹² — setkal s dobovou snahou o duchovní růst člověka paradoxně a navzdory konkrétní společenské situaci, v níž se tyto tendence zužovaly, schematizovaly a obracely v protiklad. N. Ostrovskij naplnil vzestupnou linii lidského zrání řadou kritických až krizových momentů — jak dokládají textové varianty — a promítl do ní různé románové vrstvy, o nichž Bachtin mluví jako o žánrech předcházejících románu výchovnému: najdeme tu prvky dobrodružného, biografického, sociálního i dokumentárního románu. N. Ostrovskij může být i určitou křížovatkou, která umožní lépe pochopit i Bachtinův zájem o Dostojevského a současně Goetha. V koncepci N. Ostrovského je hlavním stmelujícím činitelem idea,

u Dostojevského je naopak ukázána protikladnost a rozkladnost ideje, která může vést k růstu i degradaci (Je známo, že N. Ostrovskij ze své knihovny odstranil právě spisy F. M. Dostojevského¹³). Myšlenka vospívání, vývoje, evoluce člověka je však obsažena v Rabelaisovi, Goethovi i Dostojevském — ovšem vyjádřena různě, složitě, často i skrytě, často i negováním tohoto růstu.

Goethem uznávaný **Baruch Spinoza** spojuje v *Etice* pojetí svobody právě s tímto mravním, duchovním růstem a ten zase s regulující funkcí rozumu a především s činností: „Čím je nějaká věc dokonalejší, tím má [...] víc reality, a tedy [...] tím více jedná a tím méně je trpná. Tento důkaz obráceně postupuje stejně, z čehož nevyplývá, že věc naopak je tím dokonalejší, čím více něco koná.“¹⁴ Cesta ke svobodě vede přes ambivalentnost lidového smíchu středověku a renesance k sporu, polyfonii, dialogu u Dostojevského a ústí v myšlenku duchovního růstu člověka, která je jakýmsi spodním proudem, společným, ale často skrytým jmenovatelem těchto kardinálních oblastí Bachtinova zájmu, spojujíc tak literární struktury namnoze protikladné nebo alespoň ostře se odlišující a hloubkově reagující na rozporuplnou dobu, v níž a kterou filozof a estetik Bachtin žil.

U kořene myšlenky duchovního růstu člověka je sepětí biografického a historického času s proměnlivým prostorem přírodní, společenské a lidské aktivity. Určitá řada změn vytváří evoluční řetězec. Z hlediska utváření světa, biosféry (sféry rozumu) nahlíží tuto problematiku teolog **Pierre Teilhard de Chardin**. Noosféra je právě tím, čím se člověk vyděluje z biosféry a čím nabývá na kosmickém významu. V *Místě člověka v přírodě* (Le phénomène humaine, 1955) píše: „Etnické a sociální sjednocování vyzdvihuje pozvolna člověka, objevivšího se původně jako pouhý druh, do postavení nového zvláštního obalu naší Země. Víc než pouhé odvětví, víc než přírodní říše, nepředstavuje tento různými svazky hustě propletený obal (stejně rozlehlý jako biosféra na níž spočívá, ale mnohem homogennější) nic menšího než právě ‚sféru‘, kterou budeme nazývat noosférou čili myslící sférou.“¹⁵ A na jiném místě: „Člověk tedy ještě zdaleka nedosáhl vrcholu svých možností, a tím méně je možno mluvit o nějakém úpadku, jak o tom často slyšíme. Naopak — v současné době je v plném tempu rozvoje. A dokonce se zdá, že pokračující pohyb ultrahominizace, který se vlastní silou udržuje, ba zrychluje, unikne přinejmenším svou nepodstatnější částí i obvyklým hrozbám stárnutí — nedojdou-li mu nejrůznější planetární rezervy. Při daném vybavení naší planety není ani žádná fyzická ani psychická síla schopna lidstvu zabránit, aby všemi směry nehledalo, nevynalézalo a netvořilo ještě po mnoho miliónů let.“¹⁶

Historička literatury **S. Semjonovová** (mimo jiné autorka monografie o V. Rasputinovi¹⁷) ve statí *Vzestupný pohyb* (Voschodjaščee dviženije) uvádí: „V noosfernom videnii otčetlivo soznanije rodstvennoj svjazi čelovečestva so vsej evoljucionnoj cep'ju, no vmeste s tem — i ponimanije čeloveka kak suš-

čestva ješče rastuščego, ‚neokončennogo‘, prevozmogajuščego svoju ješče daleko ne soveršennuju, protivorečivuju prirodu. Čelovek ne ješť venec tvoreni-ja, — ubežden Vernadskij, za soznanimem i žizn’ju v nynešnej forme neizbežno dolžny sledovať ‚sverchsoznanije‘ i ‚sverchžizná‘ [...]“¹⁸

Tři evoluční vrstvy — zvíře, člověk a nadčlověk — jsou například dominantou podstatných prozaických děl ruské prózy 80. let 20. století. Pohled prizmatem noosféry je imponující: postavy archetypálních stárců a dětí, zvířata, postavy mravně nezralých lidí, figury pololidí a imitátorů. Romány *Popraviště* (Placha, 1986) **Čingize Ajtmatova**, *Veverka* (Belka, 1984) **Anatolije Kima**, *Smích za levým ramenem* (Smech za levým plečom, 1989) **Vladimira Solouchina**, *Fakulta zbytečnosti* (Fakul’tet nenužnych veščej, 1988) **Jurije Dombrovského**, *Puškinův dům* (Puškinskij dom, 1987) **Andreje Bitova**, *Hlasy* (Golosa, 1982), *Předchůdce* (Predteča, 1982) a *Sám a sama* (Odin i odna, 1987) **Vladimira Makanina**, *Ďábelský kruh* (Čertovo koleso, 1988) **Georgije Semjonova**, volná trilogie *Imitátor* (Imitator, 1985), *Člověk na výši doby* (Vremennitel’, 1987) a *Voyeur* (Sogljadataj, 1989) **Sergeje Jesina** s poetikou „neúplného člověka“ dokládají, že myšlenka duchovního růstu ztělesněná ve výchovném románu a zvláště v Goethových románech o Vilému Meistrovi se nebyvale rozvinula. Zatímco v 18. a 19. století vidíme pouze ostrůvky tohoto pocitu zahlcované tragickými srážkami jedince v moři světa, ve 20. století těhotném kataklyzmaty hrozcícími existenci lidstva jako rodu se mučivé myšlenky pokračující evoluční řady horečně zmnožují.

Pohyb, vývoj vyvolávají však také otázky po jeho smyslu a vyústění. Idea lidského duchovního růstu, který povede k vytvoření vyššího typu lidské bytosti, současně rozrušuje představu konstantní dokonalosti a do centra staví proces tvorby jako permanentní hledání, i když nedokonalé, křivolaké, plné slepých linií a překážek. Dokonalost, ukončenost totiž implikuje završení vývoje, a tudíž jeho zmrazení. Jádrem noosféry je naopak vytváření nových cest i s podstupováním rizika nezdaru. To je ostatně znakem veškeré tvorby jako výsostné lidské aktivity. V tomto smyslu lze chápat Goethova slova, která vkládá do úst Básníkovi jako nositeli tohoto růstu v úvodních partiích *Fausta*.¹⁹ M. Bachtin tak v práci o výchovném románu, z níž je nám dostupný pouze fragment, vyhmátl klíčový moment vývoje lidské kultury a zároveň spojil oblasti, ve kterých se s takovou vehemencí navzdory všem protivěnstvím sám pohyboval: literaturu, estetiku a filozofii člověka.

4. Čtenář-posluchač v struktuře žánru

Čtenář-posluchač je součástí textu: buď v něm přímo vystupuje, nebo je osloven, jsou mu adresovány vypravěčovy repliky. Jde o formulování klíčové komunikativní situace: literární text tvarovaný do podoby konkrétního žánru je komunikační plochou mezi autorem a čtenářem. Zavádění čtenáře přímo do struktury díla znamená zkracování této vzdálenosti a současně rušení iluze uměleckého díla jako mechanické reflexe obrazu reality. V zavádění čtenáře do struktury díla je prvek deziluzivnosti a metatextovosti. Literární dílo není nic víc než literární dílo a je — kromě objektu — obráceno k subjektu, respektive objektem umělecké tvorby je tak subjekt a sám proces tvoření. Čtenář je adresátem literárního díla, ale adresátem, který stojí jakoby mimo ně („před dílem“, tedy jako potenciální čtenář, a „po díle“, např. čtenář-kritik). Uvádět čtenáře do struktury díla tak znamená posilovat dialog autora, resp. auktoriálního vypravěče, a čtenáře. Často však může jít nikoli o dialog, ale o skrytou formu monologu, konfese. Dialog je vítanou záminkou deziluzivního obnažování uměleckého postupu, příležitostí k „mimopříběhovému“, digresivnímu povídání o tvorbě. Čtenář vystupuje jako skutečný čtenář nebo jako posluchač, a to v textech stylizovaných jako orální. Jako analogii tomuto „skrývání“ můžeme uvést situaci tzv. epistolárního románu. Na počátku je dialog, korespondence dvou lidí, později zůstávají jen dopisy (monologická konfese) jednoho člověka určené fiktivnímu adresátovi (viz osvícenské dopisy kritizující takto společnost, Goethovo Utrpení mladého Werthera, ale také potlačení úlohy korespondentky v Chudých lidech F. M. Dostojevského). „Próza v dopisech“ se tak z dialogu stává monologem s dialogickým půdorysem.¹

Čtenář se v struktuře textu objevuje nejčastěji jako **adresát vypravěčova oslovení nebo jako předpokládaný adresát vypravěčova vysvětlování**, vypravěčových metatextových úvah. Fiktivní čtenář tak **plní funkci katalyzátoru obnažování tvůrčích postupů a jejich obhajoby**. Klasickým příkladem je experimentální román Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1760–1767). Již obrácení k objektu dedikace knihy je polemické a satirické: „Žádnému chudáku dedikátorovi snad nekynulo z jeho dedikace tak málo, jako kyne mně, píši ji totiž v nejzapadlejším hnízdě našeho království, v osamělé doškové chaloupce, kde bydlím a trampotám choroby a jiným neduhům se ustavičně snažím čelit veselím [...]“² Sterna dráždí lineárnost, chronologičnost vyprávění, kterou ironizuje v polemice s Horácem (Horatiem), jenž radí začínat *ab ovo*: proto líčení „života a názorů“ svého hrdiny nezačíná Sterne narozením, ale počítím. Fiktivní čtenář je adresátem vypravěčových úvah o tvorbě a obhajoby jeho koncepce odboček (digressions) jako podstaty narace. Vypravěč užívá výroky jako „věřte mi, lidičky“, „za to vám ručím“³

a „něco mě pudí začít tuto kapitolu hodně nesmyslně a ten nápad si nedám vymluvit“⁴⁴. Oslovování čtenáře či čtenářů a polemika s narativní tradicí vrcholí pozitivním výkladem a obhajobou vlastního pojetí: „Neboť v této dlouhé odbočce, ke které jsem se dal maně svést, jako ostatně (s jedinou výjimkou) ve všech odbočkách, jeví v tomto odbočkovém umu znamenité mistrovství, které snad čtenář nepostřehl, — ne že by na to nebyl dost bystrý, — ale protože taková přednost se obyčejně v odbočce nehledá, ba ani nečeká, — a to jest: Že mé odbočky, jak pozorujete, stojí sice za to, že od rozdělaného kusu co chvíli odskakuji takový lán světa jako žádný jiný britský spisovatel [...] Odbočky jsou nesporně sluníčko, jsou život a duše četby, vyberte je například z této knihy, — to si rovnou seberte celou knihu, — na každé stránce zavládne věčná ledová zima, vraťte je autorovi, — hned se ponese jako ženich, — samá přívětivost, samý rozmar a tak nikomu nepřejde chuť. Vtip je v tom správně s nimi kuchařit a hospodařit, aby z nich měl něco nejen čtenář, ale také autor, ten je na tom tak bídně, že člověku nad ním srdce usedá: Načneli totiž odbočku, — v tu chvíli, jak pozoruji, celé dílo mu zůstane trčet, — a když si zas hledí hlavního díla, — pak je veta po odbočkách.“⁴⁵

Podobnou funkci má vypravěč-stín, tj. nejednající postava, která je adresátem sdělení v polymorfni struktuře *Ruských nocí* (Russkije noči, 1844) V. F. Odojevského. Čtenáři určuje vypravěč obhajobu své tvorby: „Nevyčítejte básníkovi, nalézá-li pod svrchní rouškou ještě další, stejně jako chemikovi nezalívám, že hned napoprvé nerozpoznal ty nejprostší, ale zároveň i nejobtížnější zjistitelné vlastnosti látky, které zkoumá.“⁴⁶ V moderní ruské literatuře najdeme takové pasáže určené čtenáři na vysvětlenou, tedy určitou formu motivace, obnažení postupu a obhajobu například v prózách Viktora Koněckého. Ve *Včerejších starostech* (Včerašnije zaboty, 1979) je funkce čtenáře jako adresáta „vysvětlovacího“ sdělení prezentována mimo jiné takto: „Snad nejdřív k titulu. Všeobecně se očekávalo, že se knížka bude jmenovat *Dnešní starosti*. Před dvaceti lety jsem totiž poprvé projel v hodnosti kapitána tutéž trasu, jako je tahle arktická plavba. A před dvaceti lety jsem také sepsal první prózu, která se jmenovala *Budoucí starosti* a taky vycházela z arktického deníkového materiálu [...] Jenomže práce na rukopisu se protáhla, za tu dobu už jsem byl zas někdo jiný, a tak mě napadly *Včerejší starosti*, protože námětu i rytmu mé současné knížky je tenhle titul blíž... Život a s ním i my se měníme čím dál rychleji, přímo bleskově. Ukázalo se, že námořníci taky [...] Teď něco k otázce žánru. Literární kritici si se spoustou próz posledního čtvrt století nevědí rady. Prozaici taky ne. Já jsem si svůj žánr pojmenoval ‚lodní deník opentlený historkami‘. Ovšem klidně by se mohl jmenovat třeba barevné historky z lodního deníku. Je to prašť jako uhoď.“⁴⁷

Čtenář však může být nejen adresátem, ale i mluvčím, který se stává postavou textové struktury. V explicitu Čapkovy Války s mloky se objevuje

dialog dvou hlasů, dvou autorských „já“, de facto autora a čtenáře. Hlasy vedou spor právě o zakončení. Čtenář (druhý hlas) je tu už nejen adresátem, ale přímo mluvčím, vyjadřovatelem určitého mínění. Ještě přesněji by bylo možné říci, že jde o spor dvou autorských hlasů: autora a autora-čtenáře vlastního díla. Řeč „vnitřního hlasu“ (autora-čtenáře) dává Čapek do uvozovek, autorskou řeč nikoli: „Ty to takhle necháš?“ ozval se na tomto místě autorův vnitřní hlas. Co totiž, ptal se pisatel poněkud nejistě. „Necháš pana Povondru takhle umřít?“ Inu, bránil se autor, já to nedělám rád, ale konec konců pan Povondra má už svá léta, řekněme, že mu je hodně přes sedmdesát — „A ty ho necháš, aby se tak duševně trápil? Ani mu neřekneš, dědečku, vždyť není tak zle, svět nezahyne na Mloky a lidstvo se zachrání, jen ještě počkejte a dožijete se toho? Prosim tě, nemůžeš pro něho udělat nic?“ Tak já mu pošlu doktora, navrhl autor. Starý pán má asi nervovou horečku: v tom větru z toho může ovšem dostat zápal plic, ale snad to chvála bohu přežije, snad bude ještě houpat Mařenku na klíně a vyptávat se, čemu se ve škole naučila. Radosti stáří, bože: ať má starý pán ještě radosti stáří. „Pěkné radosti,“ posmíval se vnitřní hlas. „Bude k sobě to dítě tisknout starýma rukama a bát se, člověče, bát se, že i ona bude jednou prchat před hučícími vodami, jež zaplavují neodvratně celý svět [...]“⁴⁸

Toto váhání, které se obnažuje vstupem čtenáře-posluchače do struktury díla, se může projevit i tradičně tak, že čtenář-posluchač je pouhým adresátem, nikoli aktivním účastníkem dialogu. Předvádí se tu jakoby boj vypravěče (auktoriálního vypravěče) a čtenáře o koncepci díla, který zrcadlí váhání a rozpory tvůrce: „Daleko od nás, na jiných místech, ba i v jiných státech dělali vysokou politiku z toho, co se u nás dělo. Vy mne ovšem nepřinutíte, abych se jí jakkoli dotýkal.“⁴⁹ „Prečo to tu píšem? Bohvie! Odrazu sa mi zdá, že to sem patrí. Nabok, kibic! Nepokúšaj!“¹⁰

Spor autorského vypravěče a čtenáře může vyústit až v **pojetí čtenáře jako objektu vypravěčova nátlaku** (vyjevuje se tak autorův didaktický záměr). Oslovením čtenáře začíná například román Olega Kuvajeva *Territorium* (Territorija, 1974): „Vaše cesta neskončí na téže planetě, na níž začala. Přivítá vás studený a vlhký vzduch, černá a žlutá krajina, pokud přiletíte v létě, anebo surová sněhová obnaženost, kterou je těžko vyjádřit slovy, pokud vás sem něco přivede v zimě.“¹¹ Pokračuje se však ve sporu a výtce: „Najednou se vám sevře srdce a pomyslíte si, aniž k tomu máte sebemenší důvod, že až do té chvíle jste nežili tak, jak jste měli. Dopouštěli jste se kompromisu, právě když bylo potřeba ukázat silnou vůli a pevnost charakteru, kvůli drobným výhodám jste ztráceli ze zorného pole hlavní cíl, a najednou se vám může stát, že zítra umřete a nezbude po vás zhola nic.“¹² V *Zákonech útěku* (Pravila begstva, 1982) vypravěč svou agresivitu ještě stupňuje: „Jen se ohlédněte, vy všichni chodci, nač se vyplývá ten váš jediný a neopakovatelný život. Kolik

je v něm světlých chviliek, kdy známe okamžik neomylné pravdy? Vždyť každá naše minuta, každá vteřina je neopakovatelná [...] Vyjdi do normálního nočního prosincového sněžení v ulicích normálního města. Vrať se do svého domu a pohlédni na obydlí, na získané hodnoty jinýma očima. Kde je tvá hranice? Kdo jsi?¹³

Čtenář-posluchač vstupuje do struktury díla nejčastěji nikoli jako konkrétní postava, to se děje pouze výjimečně. O přítomnosti čtenáře jsme informováni promluvami vypravěče, který čtenáře oslovuje nebo mu adresuje své výklady a apologie, obnažuje před ním svůj umělecký postup, vtahuje ho do polemiky, někdy na něho i útočí a poučuje ho; jako by ve struktuře textu zůstalo prázdné místo rezervované pomyslnému čtenáři. Toto „prázdné“ místo, neobsazená valence je předpokladem nového dění v struktuře uměleckého díla: navozuje se dialog (s absencí adresáta) jako zpětná reflexe tvorby.

Přítomnost čtenáře-posluchače v struktuře díla má — jak patrně — značný žánrotvorný význam. Literární díla s takto prezentovaným čtenářem-posluchačem tíhnou k metatextu, k textu o textu, reflektují obtížnost „řemesla“, obnažují umělecké postupy, diskutují a polemizují o nich, váhají a promýšlejí. Objektem výpovědi se tak stává i subjekt, autor. Jde však — a to je nutné zdůraznit — o tíhnutí k metatextu, nikoli vždy o sám metatext.

Přítomnost čtenáře-posluchače v struktuře díla také svědčí o určité krizi tvorby, uměleckého záměru, o pochybnostech, o dočasné ztrátě tvůrčí suverenity. To vše současně znamená počátek tvůrčí obrody, odmítnutí tzv. mistrovství, automatizace uměleckého postupu a jeho významnou žánrově morfologickou obnovu.¹⁴ Nelze však opomíjet ani fakt, že „stínová“ i faktická přítomnost čtenářského hlasu v uměleckém díle svědčí o jeho latentní přítomnosti v průběhu celého tvůrčího procesu od přípravné až po percepční fázi. Autor tvoří jakoby „s čtenářem za zády“, stále kontrolován a kritizován — tuto okolnost posiluje i to, že oním čtenářem, oním „vnitřním hlasem“ bývá sám autor.