

Mikulášek, Miroslav

K studiu a evoluci literárních žánrů

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1980, vol. 29, iss. D27, pp. [7]-13

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108747>

Access Date: 27. 11. 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.

Stati

MIROSLAV MIKULÁŠEK

K STUDIU A EVOLUCI LITERÁRNÍCH ŽÁNŘŮ

Významnou součástí soudobé literárněvědné historickotypologické komparistiky se stalo studium problematiky literárních druhů a žánrů, morfologických momentů artefaktu. Tento trend byl připraven předchozím badáním vytvářejícím přes zdánlivou protikladnost vývojových mezistupňů historickou návaznost: od někdejšího pozitivistického empirismu s jeho registrací a tříděním faktů přes srovnávací historickou poetiku (A. Veselovskij) akcentující genetický přístup při výkladu literárních druhů a látkoslovné studie zaznamenávající látkové obdoby, stěhování motivů, přejímání syžetů atd., a poté přes pozornost k tvaru, kompozici a výstavbě syžetu atd., jak ji razila „formální škola“ (která ovšem zkoumala imanenci formy v izolaci od složek, vazeb a faktorů sociální determinovanosti), literární věda dospívá až k fázi marxistického zkoumání uměleckého jevu, všech jeho složek ideověestetických a tvaroslovných v koordinaci se sociálními faktory a determinantami.

Celistvý myšlenkový řád vnáší v současné době do řešení dané problematiky fundamentální estetická práce sovětského estetika M. S. K a g a n a *Морфология искусства* (Искусство, Ленинградское отделение, 1972). Kagan zkoumá v širokých estetických souvislostech vnitřní výstavbu světa umění — od literatury, hudby, malířství, sochařství až po architekturu, film, televizi aj. Vytvořil však svou práci, klasifikující a systematizující různé druhy umění, zachycující vývoj estetického myšlení v dané oblasti od antiky až po současnost, estetickou bázi i pro konkrétní žánrové zkoumání v rámci jednotlivých uměleckých druhů. Kagan vidí žánr jako osobitou morfologickou kategorii, jako strukturální modifikaci uměleckých druhů, odrůd a rodů a uplatňuje při kategorizaci a diferenciaci uměleckých žánrů celý komplex tvaroslovných aspektů a myšlenkových rovin, spájí při studiu jevů světa umění metodologický přístup genetickohistorický s přístupem systémově strukturálním.

Inspirojící podněty k žánrovému bádání dává i genologický systém významné polské badatelky S. S k w a r c z y ŋ s k é. Skwarczyńska realizovala

ve 3. díle svého *Úvodu do literární vědy* (1965)¹ věnovaném otázkám genologického bádání rozsáhlou literárněteoretickou interpretací, klasifikací a taxonomií literárních rodů, druhů a žánrů v jejich relacích a aspektech strukturálních, fenomenologických (intencionálních), esteticky funkcionálních, sémantických atd. Přes jistou filozofickou neutrálnost² vytyčuje obecná genologická koncepce S. Skwarczyńskiej, založená na komparatistickém přístupu, směřující v této specifické a samostatné literárněvědné disciplíně.

Interpretační, klasifikační a taxonomický pohled estetika nebo literárního vědce ovšem nenesí nutnost historickodialektického přístupu k uměleckému jevu vyvíjejícímu se v dějinné kontinuitě, resp. k řetězci vyvíjejících se uměleckých žánrů, druhů atd. Je vlastně nutnou teoretickou bází analýzy zkoumající žánr v jeho historické evoluci a transformacích.

Úkol zkoumání historického pohybu žánru, tvaroslovných proměn žánrových struktur a systémů ve vývojovém procesu daného artefaktu a v důsledně srovnávacím aspektu tedy dosud trvá. Ostatně i M. S. Kagan konstatuje v závěru své práce, že je třeba studovat „světový historickoumělecký proces z hlediska proměnlivého vzájemného působení různých tříd, příbuzných skupin, druhů, odrůd, rodů a žánrů umění“³, které už vychází za hranice čistě estetické teorie a vyžaduje konkrétního uměnovědného a literárněvědného zkoumání a teoretického zobecnění konkrétního druhu, žánru atd. V tomto směru práce V. Kožinova *Происхождение романа* (1963), K. Krejčího *Heroikomika v básnictví Slovanů* (1964), M. Vachtna *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (1965), V. Проора *Морфология сказки* (1969), P. Богатырjova *Вопросы теории народного искусства* (1971), N. J. Berkovského *Romantika v Německu* (1973) aj., podávající předmět svého zkoumání, evoluční řadu toho či onoho žánru v širokých světových genologických souvislostech, nepochybně posunuly a posunují řešení druhových a žánrových otázek vývoje literatury do nových výkladových poloh.

Marxistická ideologie, která přetavila dějiny estetického myšlení v jeho nejpozitivnějších dimenzích a souvislostech, oprostila se od zjednodušeného sociologizování a rigorismu, vidí i umělecký jev jako složitou estetickou kategorii, složitě transformující jevy objektivního světa. Dokazuje však zároveň, že neexistuje samovývoj artefaktu a jeho forem chápaný jako ideově esteticky indiferentní, imanentní proces a řetěz jevů, že tvar je nutno chápat nikoli jako formálně stylový organismus, ale jako složitou a dynamicky se rozvíjející sémantickou a morfologickou kategorii a systém, složitě prostředkující — v závislosti na tvůrčí individualitě — pohyb reality. Jak psal svého času významný marxistický teoretik A. Gramsci parafrázující myšlenku B. Croceho: „Literatura nezrodí literaturu, [...] ideologie nevytvářejí ideologie, nadstavby nerodí nadstavby, leda jako dědictví z netečnosti a pasivity. Ty se nerodí ‚partenogenezí‘, nýbrž ze zásahu ‚mužského‘ živlu, dějin, revo-

¹ Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, tom III, Instytut wydawniczy, Pax, Warszawa 1965.

² Stanisław Dąbrowski, *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej (Próba analizy i krytyki)*, Gdańsk 1974, 138.

³ M. S. Kagan, *Морфология искусства*. Изд. Искусство, Ленинградское отделение 1972, 425.

luční aktivity, která vytváří ‚nového člověka‘, to jest nové společenské vztahy.⁴ Každé dílo tvoří celostní uměleckou jednotku, v níž jsou sémantické, zvukové, obrazové komponenty integrovány a syntetizovány. Z hlediska sociologického jde však rovněž o jednotu, neboť všechny komponenty artefaktu i jejich syntéza jsou zvláštními „ideologickými reflexy“ určité epochy, určité třídy, hnutí atd., jsou sociálně determinovány.

Pod pojmem žánr rozumíme souhrn významotvorných i tvaroslovných elementů a příznaků říbozného uměleckého řádu, artefakty blízké tématem, způsobem jeho interpretace, poetickou strukturou i instrumentací — jinou v románu, dramatu, tragédii, komedii atd. — i typem obraznosti. Žánr je určován specifickým řešením konfliktového jádra, jeho syžetovou evolucí, má svůj typ kompozice, strukturu syžetu, svou typologii charakterů, svůj typ psychoanalýzy, vykazuje zvláštní dějový rytmus a gradaci, osobité emocionální naladění a partituru, vyhraněný ideový záměr, myšlenkové i funkcionální zařazení v systému i hierarchii literárních a uměleckých komponentů. A přirozeně jen důsledným sepětím uměleckého tvaru s pohybem reality, jen na bázi „společensky strukturního“ přístupu⁵ lze osvětlit vznik toho či onoho uměleckého fenoménu — a tedy i žánrového — a jeho transformace. Jen tak lze např. vysvětlit zákonitosti, evoluci a proměny umělecké výpovědi o realitě např. v oblasti dramatu v dobách revolučních výbuchů a zvrátů⁶ i v dobách relativního sociálního klidu.

Stav objektivní reality, sociálněpolitický stav dějinných údobí nese s sebou zákonitosti ve střídání, posunech a proměnách žánrů, způsobu i forem umělecké výpovědi o jevech života. Stav světa v epochách „heroických“, v dobách válek, at vnějších či vnitřních, občanských, jak ukázal již G. W. F. Hegel ve své *Estetice*, kdy se uvoňují a lámou „pouta řádu a zákony“ a individua dostávají zpět nezávislost a samostatnost, sama svobodně volí cestu a ručí za sebe, za „vlastní čin a jeho následky“,⁷ stojí proti sobě v tragickém sváru, brání své účely a negují se, kdy vítězí věčná spravedlnost, která nedovoluje vítězství toho, co ji narušuje, nalézá výraz v tragédii jako osobitěm žánru dramatu a literatury vůbec, žánru schopném vyjádřit dobu a život v jeho

⁴ Antonio Gramsci, *Sešity z vězení*, Praha 1959, 43.

⁵ M. B. Chrapčenko, *Zásady typologického studia literatury*, in: *Východiska a cíle*, Praha 1974, 184.

⁶ Jen tak lze vysvětlit např. modernistická hledání na počátku 20. století v Rusku, zejména po porážce první ruské revoluce r. 1905. Doba tlaku, represí v letech stoly-pinské reakce nedovolovala přímý, politicky aktivizovaný apel, revoluční výzvu. Nikoli náhodou revoluční hra M. Gorkého *Neprátele*, která byla otištěna ještě před zesílením represí — v r. 1906 v sb. *Znanije* (kn. XIV.) — byla v únoru r. 1907 zakázána cenzurou k inscenaci; „[...] carská vláda si byla vědoma rozdílu mezi slovem napsaným, tištěným, a slovem zaznívajícím ze scény, působícím na velký kolektiv diváků“ (С. Д. Балухатый, *Драматургия М. Голького и царская цензура*, in: *Театральное наследие. Сб. первый*, Ленинград 1934, 198). Kdo chtěl psát v tehdejší době, dávat jistou výpověď o sociálně politické realitě, musel sahat k odpovídajícím výrazovým prostředkům: k řeči náznaků, zašifrované výpovědi, skrze níž však přece jen — u velkých tvůrců, kteří neztratili odpovědnost a společenské svědomí — probleskovala doba se svými společenskopolitickými problémy. Blokova lyrická dramata (*Pantomima*, *Neznámá*, *Král na náměstí* aj.), stejně jako Andrejevovy „metafyzické tragédie“ nebyly jen výrazem čistě subjektivních tendencí, plodem uměleckého subjektivismu, ale imanence formy zde byla tvarována realitou.

⁷ G. W. F. Hegel, *Estetika*. Svazek druhý, Odeon, Praha 1966, 347.

tragických konfliktech i rozpadu. V dobách „idyllických“, v „rozvinutých poměrech“, epochách rozvinutého společenského života, tj. v dobách relativního společenského klidu, kdy „ztroskotává každá nezávislost“, kdy jedinec se stává omezeným členem společnosti, nesamostatnou individualitou a kdy obsah jeho činnosti a účelů je „nekonečně partikulární“, neboť jedinec tehdy náleží do „zavedeného společenského pořádku“⁸ — tehdy se do popředí dostává drama, činohra; tragédie s okruhem svých substantiálních vyhocených, protikladných dějů a rozporů, antagonistických vztahů a idejí se ocitá v pozadí. Hegel ukázal, že v středním dramatickém žánru konflikty „nestojí proti sobě v tragickém vyhocení“ a vyústění, ale mají svým „vlastním rozkolem dospět opět k usmíření“. V „moderní činohře“ jsou totiž „sama individua vedena průběhem vlastního jednání k tomu, aby zanechala sporu a vzájemně usmířila své účely a charaktery“. Proto se drama věnuje v dobách „idyllických“ spíše podání vnitřní stránky povah, zachycení šířky „časových a mravolichných okolností“, splétání a kloubení napínavých dějových zápletek s úkolem předvést „dojetí spíše čistě lidské než poetické“,⁹ provést „mravní nápravu obecnstva“, pobavit, předvést hereckou virtuozitu atd. Ostrý konflikt, spojený s kritikou sociálních jevů, se v těchto dobách zpravidla přemísťuje do komedie, která ovšem překonává vyhocenost zobrazených sociálních a životních vztahů nikoli záhubou, zánikem postav, ale jejich satirickou diskreditací, zesměšněním, smíchem.

Při uplatnění historickosrovnávací analýzy uměleckých druhů a žánrů jde ovšem nikoli o srovnávání nahodilých jevů, ale o srovnávání artefaktů v rámci příbuzných estetických systémů, literárních rodů, druhů a žánrů, o srovnávání geneticky, tvarově, významově, světonázorově příbuzné, shodné a obdobné estetické řady; historickotypologická metoda žánrových studií usiluje o postižení a vysledování proměn, pohybu, souvislostí a období žánrových systémů, ideových momentů a struktur v průběhu historického vývoje, podmíněných tlakem objektivní reality, o rekonstrukci evoluční řady v rámci daného literárního druhu, žánru, strukturálního typu (román, drama, komedie, poema atp.). Směr bádání určuje logika vývoje žánru, žánrového typu a důsledně uplatnění historickosrovnávacího — diachronního i synchronního zřetele, bez něhož žánrový typ, popřípadě novotvar, jeho specifičnost a podstatu nevyložíme.

Při určování žánru např. dramatického díla, stejně jako každého jiného, není nutné snažit se obepnout veškerou žánrovou mnohotvárnost, obsaženou ve hře, je však nezbytné postihnout a vydělit vedoucí, dominující žánrové příznaky, jež určují v konečném úhrnu způsob obnažení postav, cesty řešení základního konfliktu díla. Žánr je určován svým obsahem, ideově tematickým úkolem, osobitostmi dějového pohybu a vývoje uměleckých postav, řešením konfliktu, způsobem „utváření a organizace díla jako estetického celku“.¹⁰ Bezprostředně se pak žánr projevuje v rodových příznacích a strukturálních konformacích toho či onoho díla i v jeho emocionálně hodnotících odstínech, které ve svém celku dávají spisovateli možnost určit nejobecnější

⁸ Tamtéž, svazek první, 171—173.

⁹ Tamtéž, svazek druhý, 346—347.

¹⁰ Viz M. B. Chrapčenko, *Zásady typologického studia literatury*, in: *Východiska a cíle*, Praha 1974, 185.

vlastnosti díla. Čím širší a složitější je okruh otázek, problémů, vybraných spisovatelem pro zobrazení skutečnosti, tím hlouběji a mnohostranněji je chce vyjavit a tím mnohostranněji bude táž celková forma z hlediska obsažených v ní rozmanitých rodových i emocionálně axiologických příznaků.

Je ovšem přirozené, že při zkoumání specifičnosti, zákonitostí historických proměn žánrů nelze ten či onen žánr vyzvoovat jen z podoby jeho prarvaru, stavu v nejstarších dobách. Na své vývojové cestě byl vystaven působení jiných žánrů, v průběhu historického vývoje docházelo namnoze k prolínání, míšení, velmi nelitostnému křížení, prostupování žánrových organismů. Např. moderní ideověestetická modifikace tvaroslovné stránky *Mystérie-buffy* (1918) V. V. Majakovského svědčí o tom, že hra není geneticky čistým odliškem středověké mystérie, nýbrž novodobým ohlasem středověkých dramatických forem. Obdobně je tomu s hrami Voskovce a Wericha *Osel a stín* (1933), *Kat a blázen*, *Těžká Barbora* (1937) aj., přetavujícími osobitě, v novodobé instrumentaci impulsy commedie dell'arte, nebo s hrami *Štěnice* (1928) a *Horká lázeň* (1929) V. Majakovského, kde se aristofanovský groteskní typ satirické komedie obohacuje fantazií, komikou alogismu, absurdity, spektakulárními formami lidového, balaganního divadla; stejně je tomu s „dramaty myšlenky“ J. Švarce *Nahý král* (1934), *Stín* (1940) a *Drak* (1942), kde se pohádka mísí s politickou satirou, která v minulosti — v dobách Gozziho, Tiecka, Hoffmanna, Lenze, Grabbeho aj. — zaujímala v tomto útvaru podstatně menší prostor; podobně je tomu v sovětské literatuře např. s romány I. Erenburga *Bouřlivý život Lazika Rojtšpance* (1927), V. Katajeva *Defraudanti* (1926), Ilfa a Petrova *Dvanáct křesel* (1929) a *Zlaté telátko* (1931), modernizujícími v překvapivé podobě tradice evropského pikareskního románu. Hry V. Majakovského, V+W, J. Švarce, satiricko-humoristické romány I. Erenburga, V. Katajeva, Ilfa a Petrova, romaneta A. Grina atd., jsou svérázným žánrovým hybridem vytvořeným v moderní době, která se vyznačovala žánrovou rozkolísaností a která v úsilí o nový výraz nelitostně převrací, kříží a rozrušuje zděděné tradice, vžitě představy, ustálené pojmy atd.

V průběhu historického vývoje docházelo k navrstvování postupů a struktur v žánru, k nárůstu nových stavebních prvků, odumření jiných, nejednou však i k obnově starých postupů a forem v nových, příhodných společenských podmínkách.¹¹ Např. v oblasti dramatu je cesta od aristofanovské komedie, přes komedii menandrovskou, komedii intriky, „pláště a meče“, komedii jarmareční, commedii dell'arte, „plačtivou komedii“, komedii salónní, groteskně satirickou atd. až po novodobou komedii absurdního typu výrazným dokladem působení a střetání různých žánrových systémů, umělecké hybridizace.

Žánr totiž není zdaleka invariantním organismem a systémem. Rodí se

¹¹ Např. „parabáze“ byla součástí scénické konstrukce staré antické komedie, později — se ztrátou chóru a athénské demokracie — odumírá. Nová doba však využívá, oživuje tento scénický kompoziční princip. Parabáze, v níž docházelo k přímému dialogu mezi hercem a divákem, k jeho oslovení, někdy velmi ostrému, provokativnímu, se stala — v modernizované podobě — organickou, strukturálně obsahovou složkou komediálního systému V. Majakovského (viz závěrečnou scénu *Štěnice* [1928], v níž Prisyppkin, pobouřen tím, že ho „vystavují“ v zoologické zahradě, zve do klece „neznámo kdy rozmrazené [...] diváky“, aby zaujali místo vedle něho). Tato modernizovaná odrůda parabáze, v níž je divákovi nastaveno zrcadlo, znamená obnovu funkce starého postupu.

z nálezů, výbojů a rudimentů jedněch systémů a jindy se mění v rudiment systémů jiných, může dát nový impuls. Jak psal J. Tyňanov v knize *Archais-té a novátoři*: „Представить жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкнове-ния с традиционным жанром (т. е. ощущения смены — хотя бы частич-ной — традиционного жанра ‚новым‘, заступающим его место). Все дело в том, что новое явление сменяет старое, занимает его место, и не являясь ‚развитием‘ старого, является в то же время его заместителем. Когда этого замещения нет, жанр, как таковой, исчезает, распадается.“¹²

To znamená, že literární evoluce není jen mechanickým prodloužením a návazností na předchozí formy a systémy, tající v sobě epigonství, ale jejím principem je boj a směna uměleckých systémů a struktur, tvůrčí pře- konání starých forem: „Главным понятием литературной эволюции ока- зывается смена систем, а вопрос о ‚традициях‘ переносится в другую плоскость.“¹³ Literární návaznost tak dialekticky spojuje i rozchod se sta- rým i jeho tvůrčí překonání.

Umělecký žánr je mnohvrstevnatě strukturovaný organismus a systém sémantických i tvarových složek, postupů i konfigurací, organismus složitě transformující a prostředkující v dějinném vývoji vnitřní zákonitosti tvarové i složitě reflektující objektivní realitu.

ZUM STUDIUM UND EVOLUTION DER LITERARISCHEN GENRES

Die historisch-vergleichende Analyse der künstlerischen Gattungen und Genres bedeutet nicht, daß jede beliebige Erscheinung mit irgend einer anderen Erscheinung verglichen werden kann, sondern die Gegenüberstellung der künstlerischen Erscheinungen im Rahmen verwandter ästhetischer Systeme, der literarischen Arten, Genres und Gattungen, die Gegenüberstellung einzelner Glieder einer genetisch, strukturell, inhaltlich, weltanschau- lich verwandten, gleichartigen und vergleichbaren ästhetischen Reihe. Die historischtypolo- gische Methode bemüht sich beim Studium der Gattungen um die Erfassung und Ermittlung der Veränderungen, der Bewegung, der Zusammenhänge und der Parallelen in den Gat- tungssystemen. Sie erfaßt die inhaltlichen Momente und die Strukturen im Verlauf der historischen Entwicklung, die alle durch den Druck der objektiven Wirklichkeit bedingt sind. Sie bemüht sich um die Rekonstruktion der Evolutionsreihen im Rahmen der gege- benen Gattung, des Genres, des Strukturtyps (Roman, Drama, Komödie, Poem usw.). Die Richtung der Forschung wird durch die Logik der Entwicklung des Genres, des Gattungst- yps und durch die konsequente Anwendung des historisch-vergleichend-diachronischen und synchronischen Standpunktes bestimmt, ohne den kein Gattungstyp (beziehungsweise keine Neubildung), seine Spezifität und sein Wesen erklärt werden kann.

Unter dem Begriff Genre verstehen wir einen Komplex von semantischen und morpho- logischen Elementen und Merkmalen der verwandten künstlerischen Ordnung, und zwar die Artefakte, die einander nahe stehen in Hinsicht auf das Thema, die Art und Weise seiner Interpretation, die poetische Struktur und Instrumentation — die andere im Ro- man, im Drama, in der Tragödie usw. ist — und den Typ der Bildhaftigkeit. Das Genre wird durch die spezifische Lösung des Konfliktkernes und durch die Evolution des Sujets bestimmt; es hat seinen eigenen Kompositionstyp, seine Struktur des Sujets, seine eigene Typologie der Charaktere, seinen eigenen Typ der Individualisierung; es weist einen spe- zifischen Handlungsrythmus und eine Gradation auf, eine eigenartige emotionale Stim-

¹² Viz. Ю. Тынянов, *Архaisты и новаторы*, Прибой, Ленинград 1928, 8.

¹³ Tamtéž, 32.

mung und Partitur, einen ausgeprägten inhaltlichen Plan, den gedanklichen und funktionalen Stellenwert im System und in der Hierarchie der literarischen und künstlerischen Komponenten. Und natürlich nur als Folge der konsequenten Verbindung der künstlerischen Form mit der Bewegung der Wirklichkeit, nur auf Grund des „gesellschaftlich-strukturellen“ Zugangs kann die Entstehung dieser oder jener künstlerischen Erscheinung — also auch der Genres — und ihrer Transformationen erklärt werden. Nur auf diese Weise können die Gesetzmäßigkeiten, die Evolution und die Veränderungen einer künstlerischen Aussage über die Wirklichkeit, z. B. auf dem Gebiet des Dramas in den Zeiten der revolutionären Ausbrüche und Umwälzungen und in den Zeiten der relativen gesellschaftlichen Ruhe, erklärt werden.

Bei der Untersuchung der Spezifik und der Gesetzmäßigkeit der historischen Verwandlungen der Genres ist es nicht möglich, dieses oder jenes Genre nur aus der Gestalt seiner Urform, des Zustandes in den ältesten Zeiten, herzuleiten. Im Prozeß seiner Entfaltung wurde es der Wirkung anderer Genres ausgesetzt; im Verlauf der historischen Entwicklung kam es häufig zur Durchdringung, zur Vermischung, zu recht erbarmungsloser Kreuzung, zum Aufeinandertreffen der Gattungsorganismen, zum Zuwachs neuer Bauelemente, zum Absterben anderer, manchmal aber sogar zur Erneuerung alter Prozesse und Formen unter neuen günstigen gesellschaftlichen Bedingungen. Z. B. auf dem Gebiet des Dramas ist der Weg von der aristophanischen Komödie, die Mantel- und Degen-Komödie, die Jahrmarktskomödie, die *Commedia dell'arte*, die „rührselige Komödie“, die Salonkomödie, die grotesksatirische Komödie usw. bis zur gegenwärtigen Komödie des absurden Typs — ein überzeugendes Beispiel für gegenseitige Beeinflussung und Interaktionen verschiedener Gattungssysteme, ein Beispiel für künstlerische Hybridisation. Das Genre ist nämlich bei weitem kein invarianter Organismus und kein invariantes System. Es wird aus den Entdeckungen, Eroberungen und Rudimenten bestimmter Systeme geboren, und es verwandelt sich wieder in ein Rudiment anderer Systeme, es kann einen neuen Impuls geben.

Das bedeutet, daß die literarische Evolution keine nur mechanische Weiterführung und Anknüpfung an die vorhergehenden Formen und Systeme ist, die in sich das Epigonentum verbirgt, sondern daß ihr Prinzip der Kampf und die Abwechslung der künstlerischen Systeme und Strukturen, die schöpferische Überwindung der Formen ist. Auf diese Weise verbindet die literarische Kontinuität in sich dialektisch sowohl den Abschied vom Alten als auch die schöpferische Überwindung desselben.

Das künstlerische Genre ist ein vielschichtig strukturierter Organismus und ein System der semantischen und formalen Bestandteile, Vorgänge und Konfigurationen, ein Organismus, der in der geschichtlichen Entwicklung die inneren Gesetzmäßigkeiten der Form vielseitig transformiert und vermittelt und der die objektive Wirklichkeit auf komplizierte Weise widerspiegelt.

