

Závodský, Artur

K problematice slovesných druhů

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1956, vol. 5, iss. D3, pp. 28-54

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108083>

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.

ARTUR ZÁVODSKÝ

K PROBLEMATICE SLOVESNÝCH DRUHŮ

1.

Umění — jako specifická forma poznání — vyvíjí se rovnoběžně s ostatními formami poznání (věda, náboženství, právo atd.) od chvíle, kdy práce biologicky polidštila nižší druh a umožnila u člověka vznik primitivních forem „myšlení v obrazech“.

Mezi vědeckým a uměleckým poznáním je kvalitativní rozdíl především ve způsobu vyjadřování — věda se vyslovuje pojmy a soudy, umění uměleckými obrazy.

Specifičnost jak vědeckého, tak uměleckého poznávání dobře postihla sovětská spisovatelka G. E. Nikolajevová. Napsala: „Při logickém myšlení jde člověk od konkrétního k abstraktnímu oddělováním všech prvořadých rysů od druhořadých, očišťováním toho, co je nejdůležitější, od všech detailů, aby co nejzřetelněji vyvstala podstata jevu.“

Proces obrazného myšlení je kvalitativně odlišný od logického, neboť zobecnění a poznání podstaty jevů je v něm od samého začátku těsně a neoddělitelně spjato s výběrem smyslově konkrétních rysů a detailů, ve kterých se tato podstata projevuje nejplněji a s největší citovou působivostí.⁴

Uznávající specifičnost jak uměleckého, tak vědeckého poznání, nesmíme zapominat, že mezi pojmem a uměleckým obrazem není nepřekročitelných hranic, že poznání vědecké a umělecké probíhá nikoli proti sobě, nýbrž vedle sebe.

Jako je lidské myšlení nerozlučně spjato s jazykem, je každá z uměleckých oblastí (slovesnost, hudba, malířství atd.) vázána na vlastní vyjadřovací materiál (slovo, tóny a rytmus, barvy, tvary atd.), který je zaměřen na percipování různými smysly — sluchem na příklad u původní ústní slovesnosti nebo u hudby, zrakem u malířství, synkretickým vnímáním několika smysly u divadla.

Při tom, co jednotlivé umělecké oblasti navzájem spojuje, t. j. že se všechny vyslovují uměleckými obrazy, existují mezi nimi podstatné odlišnosti. Využívají rozdílných materiálů a vyjadřovacích prostředků a zaměřují se k vnímání různými smysly, pracuje každá z uměleckých oblastí rozdílně s principem prostorovým, časovým, imaginativním a pod. Toto specifikum si uvědomil G. E. Lessing, který se obíral svérázností zobrazovacích způsobů každé z uměleckých disciplín v knize *Laokoon* (z r. 1766).

Slovesnost — lidová slovesnost a literatura — zobrazuje skutečnost prostřednictvím slov, prostřednictvím jazyka. V tom záleží její specifičnost na rozdíl od jiných uměleckých oblastí. F. Wollman o tom praví: „Nesporně je tato specifičnost poutem, které spájí literaturu a folklor ve formovém vědomí a estetických názorech, které jsou součástí společenského vě-

domí.“² Vyjadřujíc se jazykem, je slovesnost schopna zahrnout v sobě rozsáhlejší materiál idejí, představ a emocí, rozebírat hlouběji vztahy sociálních tříd, skupin i jednotlivých lidí a tím zasahovat aktivněji do vývoje společnosti nežli některá jiná umělecká oblast, dejme tomu architektura.

Ideově thematický a emocionální obsah uměleckého díla, jeho kriticky bojovné nebo výchovné poslání atd. se uskutečňuje v různých uměleckých oblastech rozdílným způsobem.³ Opomenutí tohoto faktu vede k zanedbávání specifickéosti jednotlivých uměleckých disciplin. Jeho důsledkem pak je, že se na jednotlivé umělecké oblasti kladou jim nepřiměřené požadavky. Po filmu na příklad nemůžeme chtít, aby pracoval týmiž zobrazovacími postupy jako divadlo. A pokud se tak dálo (na př. v nedávném období sovětského filmu), film se theatralisoval, ztrácel osobitě, jenom jemu vlastní vyjadřovací způsoby, což konec konců umenšilo jeho estetickou působivost. Obdobný případ byl s rozhlasovou hrou. Několik let se popírala její svébytná specifickéost. Rozhlasová hra se nahrazovala — přirozeně ke škodě své působivosti — hrou divadelní. Dostatečně nebylo rovněž přihlíženo k rozdílu mezi malbou, kresbou a plakátem. Plakát, který nepoužívá specifických grafických plakátových prostředků (na př. nápovědi, symbolu, zkratky atp.) není práv své základní funkci — aby totiž diváka naráz upoutal.

Ale také uvnitř umělecké oblasti existují rozdíly. V oblasti slovesnosti připomeneme rozdíly dvojího typu: a) rozdíly, vyvolané existencí slovesnosti psané a tištěné (literatura) na jedné straně a slovesnosti lidové (většinou ústní) na straně druhé; b) rozdíly, dané uměleckými druhy. Řada funkcí, jež slovesné umělecké dílo plní — estetická, poznávací, bojovná, výchovná atd. — projevuje se v různých druzích v rozdílné kvantitě i kvalitě, v rozdílných vzájemných vztazích. J. R. Becher charakterisoval rozdíly mezi lyrickou poesíí a mezi prózou, mezi básníkem a spisovatelem takto: „Básník se liší od spisovatele tím, že básník ve svém poetickém díle ztvárňuje sám sebe, a básnictví je tedy v daleko větší míře sebeutváření než dílo spisovatele, který tvoří postavy, jež nejsou nijak totožné s ním samým.“⁴ Stejně zřetelná je v tomto směru přehrada mezi dramatickými druhy, na příklad v struktuře velké tragédie a hry se zpěvy a tanci. Tyto rozdíly fixuje existence rozmanitých slovesných nebo uměleckých druhů a odrůd.

Chtít proto, aby báseň s přírodní či milostnou tematikou vyjadřovala stejně široký ideový obsah jako na příklad román, který je samou svou podstatou určen k tomu, aby se stal prostředkem společenské analýsy a kritiky, nebo jako bojovně pathetická poema, znamená upadat v nedorozumění. Při čemž se ovšem nijak nepopírá možnost, že i rozsahem malá báseň milostná nebo báseň přírodní lyriky může vyslovit myšlenky, jež jsou společensky, politicky, filosoficky závažné. Jde o to, aby se v našem socialistickém umění každé oblasti umění a každého uměleckého druhu či odrůdy užilo pro vyjádření takových idejí a emocí, které mohou s hlediska své umělecké specifickéosti a druhové či odrůdové podstaty vyslovit nejlépe — jinými slovy: aby hudba promluvila „řečí“ hudební, divadlo nejpůsobivější „mluvou“ vlastní — divadelní, film prostředky filmovými, aby — v oblasti slovesného umění — dejme tomu epigram nechtěl plnit poslání črty.

Každý ze slovesných druhů a odrůd má podle svého vztahu k zobrazovanému objektu specifické zaměření. Odsud plyne význam studia nejen obecných zákonů všeho umění a jednotlivých uměleckých oblastí, ale i specifických zákonitostí uměleckých druhů a odrůd.

V dnešní situaci socialistické slovesnosti se zdůrazňuje úkol rozvíjet ve svobodné soutěži všechny formy, styly a druhy umělecké tvorby podle individuálního nadání a tvůrčích zájmů spisovatelů.⁵

Řešení problematiky uměleckých druhů, zákonitosti jejich vývoje, trvání, obměny, zániku či zrodu nových druhů a odrůd patří k prvořadým úkolům naší estetiky a literární vědy především. Nejsou to otázky, které by se od praxe našeho umění vzdalovaly. Naopak: správné odpovědi na ně pomohou osvětlit nejenom historický vývoj umění a literatury, nýbrž přispějí též radou současnému snažení umělců. Tím bude dokumentována pravda, že správná teorie umění, zobecňující poznatky dosavadního vývoje umění, nadhazuje umělcům (prostřednictvím kritiky) nové úkoly, po případě jim pomáhá při vzniku jejich děl. Tak se uskutečňuje mezi uměleckými oblastmi a jejich příslušnými teoriemi nebo mezi uměním jako celkem na jedné straně a obecnou estetikou na straně druhý vztah vzájemné nástrojnosti.

V dalším výkladě se budeme obírat především problematikou uměleckých druhů a odrůd ve slovesnosti, a to zejména otázkami vývoje slovesných druhů a odrůd. Domníváme se však, že i při tomto omezení thematu budou mít naše závěry obsah širší — také pro teorii jiných uměleckých oblastí, případně i pro obecnou estetiku.

V slovesných družích a odrůdách se jako v průsečíku střetává problematika vztahů obsahu a formy. Tyto otázky patří nepochybně k nejtěžším problémům literární vědy a estetiky. Nebude proto divu, že zůstaneme většinou na kusých a někde i diskusních poznámkách. Vynucuje si to i sám charakter této stati, jež chce podat syntetický pohled na danou problematiku.

2.

V dějinách slovesnosti opakuje praxe autorů jisté způsoby zobrazování člověka, které nespádají ani do okruhu literárního směru ani do sféry umělcova stylu. Tyto základní a relativně stále způsoby jsou: epika, lyrika, dramatika. Nazýváme je slovesné *rody*.

Charakter člověka může být zobrazen buď z vnějšku, zpodobením jeho jednání, nebo z vnitřku, zachycením jeho niterného života, jeho myšlení, cítění. První způsob zobrazení lidského charakteru je vlastní epice, druhý lyrice. Lyrika a epika „jsou obecné formy projevu lidského vztahu k životu, jiné neexistují, ať člověk žije kdekoli a kdykoli; buď jedná v životě a koná ty či ony skutky, nebo prožívá životní jevy, které ho obklopují“.¹

Dramatika, třetí slovesný rod, má jádrem své specifiky zobrazování konfliktu a syntetisuje (podle Běllinského) přednosti obou předchozích rodů. Tak zvané knižní drama, které nereflektuje na inscenaci, je vlastně jistou odrůdou epiky, protože autorovy poznámky (remarky) suplují vypravěče z epiky.

Slovesné rody — nejobecnější formy zobrazení lidského charakteru — jsou pojmy, které vznikly zobecněním podstatných znaků podřazených jim pojmů, slovesných druhů jedné kategorie (epiky, lyriky a dramatiky).

Užším pojmem nežli slovesný rod je pojem slovesný *druh*. Zde jde o abstraktní, obecné shrnutí toho „společného“, co mají všechna díla, řadíci se k jistému druhu — na př. druhy epiky jsou: román, povídka, novela, pohádka atd. Povšimneme-li si blíže uměleckých děl, jako jsou na příklad Nerudovy prózy *Hastrman*, *Jak si pan Vorel nakouřil pěnovku*, Gogolova próza *Plášť* a pod., zjistíme, že podstatnou a společnou vlastností těchto literárních útvarů

jsou vlastnosti jako rychlý spád vypravování (bez episod), překvapující průběh děje, neočekávané zakončení atp. A právě tyto vlastnosti → vedle jiných — jsme shrnuli do pojmu „novela“. Přirozené, že neexistuje nějaká „novela“ sama o sobě, nějaká „novela“ vedle jednotlivých konkrétních literárních děl, v nichž jsou její znaky přítomny, avšak na druhé straně by bylo nesprávné se domnívat, že nenacházíme ve skutečnosti ty objektivní vlastnosti a zákonitosti, které pojmem „novela“ odrážíme.

Jakoby vzpomínkou na středověký spor o universalia popírá Benedetto Croce² oprávněnost užívání pojmu *slovesný druh*. Je prý to logická abstrakce, která nemá nic společného s uměním, neboť každé jednotlivé umělecké dílo je jedinečný, zcela osobitý „výraz“. Croce argumentuje dále ještě tím, že opravdoví umělci netvořili podle klasifikací, ale že každé velké umělecké dílo se takové klasifikaci vymyká.

Tato argumentace Croceho neobstojí. Vývody Croceho vyvrátil Karel Svoboda, i když ne v úplnosti.³ Přijatelná je u Croceho toliko připomínka, že slovesné druhy jsou logické abstrakce. Nehledě k tomu, že, jak správně uvádí K. Svoboda, „jsou to abstrakce užitečné, neboť vnášejí do chaosu jednotlivin řád“,⁴ nejsou to abstrakce, které by v sobě nezahrnovaly skutečnost, znaky konkrétních slovesných děl. Připomeňme si, co praví o pojmech V. I. Lenin: „Logické pojmy jsou subjektivní, pokud zůstávají ‚abstraktními‘, ve své abstraktní formě, ale zároveň také vyjadřují věci o sobě. Příroda je i konkrétní i abstraktní, i jev i podstata, i moment i vztah. Lidské pojmy jsou subjektivní ve své abstraktnosti, odtrženosti, ale objektivní v celku, v procesu, ve výsledku, v tendenci, ve zdroji.“⁵ Croce se mýlí, pokládá-li umělecké dílo za ryze subjektivní „výraz“; v uměleckém díle jde přece o umělecké zobrazení objektivního života a skutečnosti. Svoboda zamítl názor Croceho, jako by se ti, kdož usilují o zdůvodněné dělení slovesných druhů, podobali lidem, třídícím knihy v knihovně podle velikosti či podle vydavatelů. „Je arci třeba, jako při každém třídění, abychom seskupovali slovesná díla podle jejich podstatných znaků; jen tak dostaneme jednotné, uvnitř souvislé skupiny, jednotnější a souvislejší, než jsou skupiny knih stejné velikosti, o nichž mluví Croce.“ Ale pravdě neodpovídá ani tvrzení Croceho, že se velcí umělci stavěli zády k specifickým zákonitostem slovesných druhů. Vždyť i tehdy, když porušovali dosavad platný normový kánon druhů, na něj reagovali, byl v jejich vědomí přítomen. Stejně byl přítomen v myslích čtenářů, posluchačů, diváků, kteří dílo vnímali.⁶

Slovesné druhy nejsou nějaké metafysicky neměnné kategorie. S poukazem na to, že se slovesné druhy nestále proměňují, tvrdil J. Tynjanov,⁷ že slovesné druhy není vůbec možno staticky vymezit. Tynjanov má pravdu, že povědomí o slovesném druhu se neustále mění, a to v té míře, jak se v historii slovesnosti vyvíjejí tyto druhy samy. Proto je třeba obsahy pojmů jednotlivých slovesných druhů přesně historicky, vždy pro jistou dobu a pro jistou literární situaci vymezovat. Naše poznatky musejí odpovídat vyvíjející se skutečnosti.

Dělení na slovesné druhy je nutné. Nemůžeme tu však na jedné straně zacházet do ztrnulé pedantičnosti, která pro svoje předem připravené přihrádky nevidí tok vývoje, ani zase na druhé straně upadat do naproste volnosti, jež nechce vidět jistou stálost podstatných znaků slovesného druhu — na př. fakt, že při románě jde o velkou, synthetickou formu epiky, která ovšem v historickém vývoji nabývá stále nových rysů, nové podoby.

Probíráme-li se různými příručkami theorie literatury, nacházíme v nich, pokud jde o literárněvědné termíny, značnou rozkolísanost. Ta přechází v časopiseckých člancích až do terminologického zmatku.

Podle našeho soudu by se pro pojmy, o nichž mluvíme, mělo užívat těchto termínů: *rod*, *druh*, *odrůda* (event. *druhov^á forma*). Rodem by se rozuměla epika, lyrika, drama. Jednotlivé rody by se dále třídily v druhy. Tak na př. *epický rod* by zahrnoval *druhy*: epos, román, povídka, novela, pohádka, pověst atd. Slovesný druh by se dále dělil na odrůdy (event. *druhov^é formy*). Tak na příklad slovesný *druh* epos by se třídil na *odrůdy*: epos romantický, hrdinský, idylický atd. Případně poznamenává K. Viëtor,⁸ že bychom tu mohli následovat příklad přírodních věd, které od 18. století označují termínem *Gattung* (genus, rusky: rod) vyšší jednotu a termínem *Art* — *druh* (species, rusky: vid) skupinu nižší. Sám však neužívá vždycky těchto termínů důsledně a nemá označení pro slovesnou odrůdu (druhovou formu).

Terminologický zmatek nijak neodstranil Timofejev ve své *Theorii literatury*. Užívá tu termínů několika, a zvláště s termínem „žánr“ zachází volně. Český překlad obtiže ještě zvěšuje; na str. 378 se v *Theorii literatury* rozeznává: rod, druh a žánr (ve smyslu našeho termínu *odrůda*); na str. 379 se uplatňuje termín *žánr* ve smyslu našeho *rodu* a pro *druh* se užívá slova *žánrová forma*, při čemž se tu nesprávně podotýká, že „pojem, který by označoval členění uvnitř druhu (žánr v úzkém slova smyslu) se nám jeví příliš zlomkovitý a zbytečný“; na str. 380 myslí Timofejev termínem *žánr* naše rody (epiku, lyriku, drama) a o slovesném druhu (na př. románu) mluví jako o *formě žánru*. V *Stručném slovníku literárněvědných termínů* L. Timofejeva a N. Vengrova se správně rozeznávají rod (žánr) a druh (vid);⁹ o odrůdách (druhov^{ých} formách) se nehovoří.

G. L. Abramovič¹⁰ má tuto terminologii: *rod*, *vid* (naš *druh*), *žánr* (naše *odrůda*). Nicméně termínu *žánr* neužívá Abramovič jednoznačně — na př. na str. 261 mluví o baladě jako o *žánru*, místo aby ji označil termínem *druh*.

L. V. Ščepilova¹¹ uplatňuje termíny *rod*, *vid* a *žánr* v naprosté promiskuitě.

K. Svoboda píše v citované práci o básnictví epickém, lyrickém, pragmatickém, dramatickém jako o *základních druzích slovesnosti*. Směšuje obsah termínů *slovesný druh* a *slovesná odrůda* v označení *zvláštní druhy* (mluví tu zároveň o baladě, o hrdinském zpěvu, hrdinském eposu, popisné básni, o románě, feuilletonu).

Běžná kritická praxe v novinách a časopisech zneužívá zvláště termínu *žánr*, jímž se podle libosti a bez jakékoli diferenciacie označuje hned *rod*, hned *druh* nebo *odrůda*.

Literární věda — jako každá věda — musí přesně vymezovat své pojmy a k jejich označení užívat jednotně zavedených termínů. K tomuto ideálnímu stavu je však nejenom u nás, nýbrž i v jiných literaturách ještě daleko. Pomoci by zde mohlo přijetí jednotné terminologie, mezinárodně uznané a důsledně potom zachovávané.

3.

Podstatou jednotlivých slovesných rodů a druhů i jejich tříděním zabývali se theoretikové slovesnosti a také spisovatelé od nepaměti.¹ Jejich dlouhá řada jde od sofistů Gorgiů až po současné příručky o theorii literatury, zejména sovětské.

Nedá se však říci, že by problematika slovesných rodů a druhů byla dosa-

vadními pracemi už dořešena. Spíše můžeme konstatovat, že byla teprve naznačena. Obzvláště naléhavým úkolem se jeví osvětlení *vývoje* slovesných druhů.²

Vývoj slovesných druhů byl před výklady se stanoviska marxistického osvětlován mnohdy nesprávně. Zhruba tu jde o chyby několikerého typu.

Idealisté vidí literární proces bez zřetele k společenskému dění. Změny ve slovesných druzích neosvětlují jako důsledek a součást celého společensko-ideologického procesu, v hranicích jistých historických údobí a ve spojení s historií lidu, nýbrž jako výsledek pouhých zásahů jednotlivých umělců.

F. Brunetière³ přenesl Darwinovu myšlenku o vývoji přírodních druhů do oblasti umění. Vývoj slovesných druhů vidí biologicky: podle něho se po období prvotní nerozlišenosti slovesné druhy rozrůžňují, pak procházejí obdobím rozkvětu a časem buď zanikají nebo se přeformovávají v druhy jiné. Biologicky vysvětlovat jevy společenské a také dění umělecké ovšem nemůžeme. Základní myšlenka o historickém vývoji druhů je však správná.

A. N. Veselovskij⁴ si zatarasil cestu ke konkrétně historickému objasňování života slovesných rodů a druhů chybným stanoviskem kosmopoliticko-komparativistickým. Viděl slovesné výtvořiny formalisticky jako mosaiku „sjužetů“, při čemž mu unikala jednota uměleckého ztvárnění těchto výtvořin a hlavně specificky národní a konkrétní sociálně politické prostředí, které určuje rysy každého díla. Veselovského koncepcí rodů je — podobně jako u německých badatelů Ernsta a Hirta — formalistická (slovesné rody jsou podle něho kategoriemi formy).⁵

Z Veselovského vycházela formalistická škola dvacátých let (V. Šklovskij, B. Tomaševskij, V. M. Žirmunskij a j.). Zdůrazňovala, že forma je svébytná a že vývoj v umění je dán přeskupováním formových složek. Víme však, že problematika formy musí být osvětlována v souvislosti a podmíněnosti na ideovém obsahu díla, jenž je zase odrazem jisté sociálně historické situace. Při svém noeticky chybném východisku nemohli formalisté vyložit správně ani otázku vývoje nové formy, a tedy ani dílčí problém, který se k ní víže — vývoj slovesných druhů. Vypomáhali si tu poukazem na přejímání (pereimčivost) a novou formu vykládali jako přeskupení starých, dříve už daných postupů.

Funkčně strukturální metoda (jejími zástupci byli na př. P. G. Bogatyrev,⁶ J. Mukašovskij⁷ a j.) nedovoluje sledovat slovesné jevy v jejich historickém vývoji. Zdůrazňuje synchronické bádání a pohlíží na slovesné útvary jako na svéráznou rovnováhu funkcí. Proto nevidí souvislost rodů a druhů s reálnou skutečností, jejich vývoj. S tohoto stanoviska není také možné jevy hodnotit.

Marxismus-leninismus chápe umění jako zákonitě se vyvíjející jev společenský. Podle něho je to v poslední instanci vývoj společenské struktury, společenských vztahů a stav třídního boje v jistém historickém údobí, který určuje charakter umění a který jeho vývoj podněcuje. Teprve marxismus-leninismus je schopen vyložit vývoj slovesných druhů, protože dovede osvětlit celý vývoj lidské kultury, umění a slovesnosti.

Marxistické bádání podalo v tomto směru několik vynikajících příspěvků. Už Marx a Engels přispěli k osvětlení tohoto problému významnými připomínkami. Je tu dále — vedle příslušných partií dějin jednotlivých světových literatur, jak je vypracovali později sovětští historikové literatury a umění,⁸ které pojednávají na příklad o románě nebo baladě atp., — objevná studie G. V. Plechanova *Francouzská dramatická literatura a francouzské malířství*

XVIII. století s hlediska sociologie. Plechanov správně vyložil příčiny změn dramatických druhů a zapojil dění literární do širší souvislosti s uměním oné doby — především s tehdejšími malířstvím. Kniha G. Thompsona *Aechylus and Athens*⁹ osvětluje vznik a vývoj řecké tragédie. Nevyhnula se však vulgarisačním omylům, spojujíc změny ve formě děl někdy přímo se změnou výrobních sil a opomíjejíc při svém výkladu ekonomickou základnu.

Pohříchu práce, věnované v SSSR teorii literatury,¹⁰ nevěnovaly dostatek pozornosti osvětlení historického vývoje slovesných druhů. *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov* od L. Timofejeva a N. Vengrova byl zato po právu kritisován.¹¹

Pokusíme se dále v hrubých rysech načrtnout zákonitosti, které vládou při využívání těch či oněch slovesných druhů a odrůd v literárním procesu, i nastínit okolnosti, které vývoj těchto druhů a odrůd určují. Musíme se tu přirozeně spokojit většinou jen s ilustrujícími příklady, jednak proto, že jsme omezení rozsahem, jednak proto, že probíraná látka není dějinami umění a literatury zdaleka ještě zevrubně prozkoumána.

4.

Umělecká díla chápeme jako dialektickou jednotu obsahu a formy. Jestliže jejich obsah je determinován jistou historicko-spoolečenskou situací, vyplývá z toho, že se forma spolu s ním podle daných společensko-politických poměrů vyvíjí. Užití slovesného druhu, konkrétně uplatněného pro příslušný ideově-thematický základ díla, patří do obsahově-formové jednoty každého uměleckého díla. Znaky, které jsou shrnuty v pojmech slovesných druhů, se tedy vyvíjejí s touto obsahově-formovou jednotou slovesných děl. Nevvíjejí se ovšem v předsocialistických společenských soustavách zcela rovnoběžně, už také z toho důvodu, že uplatnění tvárných postupů a prostředků si zachovává jistou autonomii vzhledem k hospodářsko-politickému vývoji společnosti.¹² Zhruba však výběr a změny v slovesných druzích a odrůdách souvisejí se změnami v ideologii a posléze až s vývojem struktury společnosti.

Engels zdůraznil složitost vztahů ekonomické základny vzhledem k ideologii a upozornil na působení tradice, dědictví v každé z ideologických oblastí. Engels mluví o filosofii. Mutatis mutandis to však platí též o literatuře a jejím vývoji. „... konečná nadřazenost ekonomického vývoje i v těchto oborech (rozuměj v ideologických oblastech, A. Z.) je jistá, avšak uplatňuje se uvnitř podmínek, které si tato jednotlivá oblast sama předpisuje: Ve filosofii na př. působením ekonomických vlivů (které opět většinou působí filosofie ve svém politickém a jiném hávu na existující filosofickou látku, dodanou předchůdci. Ekonomie zde netvoří nic nově, určuje však způsob změny a dalšího rozvoje nalezené myšlenkové látky, a i to většinou nepřimo, neboť největší přímý vliv na filosofii vykonávají politické, právní, morální reflexy.“²

Poznání skutečných vztahů umění a společnosti se dobereme jenom důkladným rozbořením výrobních vztahů lidí, bedlivou analysou třídní struktury společnosti, zájmů a potřeb jednotlivých tříd, jimž umění slouží.

Lenin formuloval zásadu o dvou kulturách v každé národní společnosti. Jeho these byla už mnohokrát dokumentována především pro období kapitalismu. Leč propracování problému dvou kultur za feudalismu dosud chybí. Zhruba se dá o dvou kulturách ve společnosti třídních formací říci, že proti

umění a estetickým názorům vládnoucí třídy stojí vždy prvky kultury, které odrážejí smýšlení a citění lidových mas.

Uvedeme příklad dvou kultur v jedné národní kultuře z francouzského divadla 17. století. Umění pouličního herce Jeana Tabarina, na něž navazuje linie demokratické dramatiky Cyrana z Bergeracu (na př. jeho komedie *Napálený pedant*), tvorba autora burlesek P. Scarrona a posléze vynikající lidové hry J. B. Moliéra, stojí v příkrém protikladu k dramatičce, která vyslovuje názory vysoké šlechty, a ke školně-akademickému divadlu té doby, jež jsou uměním třídy vládnoucí.

Dvěma kulturám v jedné národní kultuře nutně musejí odpovídat dva souhrny estetických norem a představ, které jsou součástí ideologie jak u třídy vládnoucí, tak u třídy vykořisťované. S tím přímo souvisí fakt, že podle historicko-společenské situace formuje ta či ona třída hierarchii různých uměleckých oblastí, příznačnou pro ni v daném časovém údobí. Některé z uměleckých řad nebo alespoň z jejich druhů vysunuje do popředí víc, jiné uplatňuje málo nebo vůbec ne. Na příklad vládnoucí třída baroka chce ohromovat grandiosními stavbami, okázalými freskami a sochami. Výtvarné umění jako celek je za baroka rozhodně exponováno víc nežli na příklad literatura. V divadle se uplatňují vnější nádherou přebujelá představení, jež útočí na zrak a snaží se divákům vsugerovat myšlenku na nekončící moc i slávu šlechty a církve. Naproti tomu tehdejší lidové umění, které stojí v příkré opozici proti oficiálnímu umění vládnoucí třídy, pracuje nejvíce v oblasti lidové slovesnosti — lidových písní, pohádek, pověstí a v dramatičce s inscenačně nenáročnými způsoby lidových her. Souvisí to s nepatrnými prostředky, které má k dispozici pro vytváření svého umění třída znevolaňných sedláků. Vzhledem k tomu, že vždy existují vztahy mezi psanou literaturou a ústní lidovou slovesností, mezi „panským“ uměním a uměním lidu, bylo by nutno vyšetřit, co za baroka spojuje obojí kulturu, co je výrazem jedné dobové atmosféry a co je v tvárných postupech a prostředcích dělí. Faktem však zůstává, že ve společnosti s antagonistickými třídami stojí lidová slovesnost proti ideologii a kultuře vládnoucích tříd v nesmířitelném odporu a že se stává „zbraní pracujících v jejich boji proti vykořisťovatelům, působí k jejich organisování a k vypracování třídního vědomí.“³

Bylo by třeba hlouběji propracovat otázku, jak si vedou, pokud jde o hierarchiaci jednotlivých uměleckých řad v celkovém skladu umění různé umělecké směry, které zasahují několik umění (slovesnost, hudbu, výtvarnictví atd.). Ale už na první pohled je jasné, že na příklad vedoucím uměním za symbolismu je hudba; poesie tehdy usiluje přiblížit se vlastními prostředky co nejvíce hudbě. V období poetismu u nás je nepochybně vedoucí uměleckou oblastí mezi všemi uměními poesie; k ní se touží nejvíce přiblížit obrazy malířů, tanec a pod.

Jako si každá antagonistická třída vytváří pro jisté časové období svoji soustavu uměleckých oblastí, stejně tak si vypracovává v každé z těchto uměleckých oblastí hierarchii jednotlivých druhů. Slovesné druhy a jejich vlastnosti se nesmějí zkoumat izolovaně, samy o sobě, ale vždy ve vztahu k celému systému druhů příslušné doby, tedy přísně historicky. Tak na příklad pro poznání druhové specifičnosti balady Nerudovy je významné prozkoumat její vztah k jiným slovesným druhům, jichž užíval Neruda a příslušníci školy májové, dejme tomu k písni, satirickým útvarům atp. v poesii, ale i k feuilletonu, novele atd. v próze.

Stejně jako literatura jistého historického období vypracovává si též lidová slovesnost hierarchii svých druhů. Vzhledem k tomu, že existuje neustálý proces pronikání forem a obrazů lidové slovesnosti do literatury profesionální a naopak, nabízí se tu otázka, jak se má v tomto směru k sobě hierarchie druhů literárních a hierarchie druhů folklorních, jaké jsou mezi nimi shody a rozdíly.⁴

Jurij Tynjanov⁵ upozornil na významnou okolnost, že v jedné době může platit za „literární fakt“ dílo, které není za jiné společenské a literární situace považováno jako dílo umělecké. Uvedl jako příklad: list u Deržavina je považován jen za „fakt praktického života“, u Karamzina a v puškinské epoše za útvar literární. Nebo: v jednom systému literatury jsou deník a memoiry pokládány za „fakt literární“, v jiném systému nikoliv. Jako ještě jiný doklad bychom mohli uvést případ literárních hádanek. Za Deržavina, a u nás ještě na příklad u Čelakovského (v *Smíšených básních*) jsou šarády a hádanky zařazovány do poesie; jindy se za literární druh nepovažují, nanejdříve se uvádějí v hádankářských koutcích. Nastane však v literárním vývoji situace, že se hádanky znovu uplatní jako literární druh, na příklad za poetismu, který miloval hříčky (srovnejme sbírku J. Seiferta *Na Vlnách TSF*). Zvláště v středověké literatuře jsou takové přesuny časté.

Tím se dostáváme k otázce změn ve významu slovesných děl. Díla, která dnes na nás působí jenom esteticky, měla ve své době politický, vyhraněně ideologický smysl. Na příklad Vergiliova *Aeneis* podpírala v době svého vzniku ideologii Augustova císařství. Pro nás tato ideologie vyprchala, takže vzniká iluze, jako by toto dílo bylo hned od počátku zaměřeno čistě esteticky. Nebo: *Mysteria* ve středověku byla původně uváděna jako součást bohoslužby. Později v nich převládl moment estetický. Zajímavý je případ *Dějin národu českého*. Palacký, vynikající stylista s ambicemi umělce, vytvořil v nich dílo synkretické — vědecké dějiny, podané uměleckým způsobem. Jakmile naukové hodnoty jeho knihy dalším bádáním zastaraly, vysunula se do popředí umělecká stránka díla, kdysi exponovaná až druhotně.

Uplatňování toho či onoho slovesného rodu je vždy podmíněno estetickou poptávkou. Každý umělec, a také slovesný umělec, tvoří pro čtenáře, posluchače atd. z jisté společenské třídy nebo sociální skupiny v jistém historickém období. Tato estetická poptávka odpovídá sociálnímu charakteru „objednavatele“, případně umělcem předvídaného vnímatele a určuje nejenom obsah uměleckého díla, nýbrž i jeho formu, a také užití toho či onoho rodu a druhu. Nepochybně se tu dají vysledovat vztahy mezi uplatňováním lyriky, epiky nebo dramatiky a odpovídající tomu společenskou situací. Pohybujeme se tu zatím na terénu, přesný vědeckým bádáním téměř nezmapovaném. Spíše se tu vztahů dohadujeme, nežli abychom je znali. Nicméně zákonitost i zde patrně stanovit půjde, ovšem až po řadě dílčích zkoumání o jednotlivých druzích všech rodů a jejich vztazích k sociální skutečnosti, k vnímatelům, jejich sociálnímu zařazení atp. Společenská skutečnost se tu bude konec konců vždy prosazovat, ale o naprostou rovnoběžnost umění a sociálních poměrů nepůjde. Jestliže umění bude nejčastěji odrážet změny ve společenském vývoji s jistým zpožděním, nemůže se na druhé straně vyloučit ani možnost, že velcí umělci někdy svou fantasií a domyslem současný společenský život předběhnou, že podají na základě poznání přítomnosti vzory, příklady života budoucího.

L. I. Timofejev uvedl vzestup v pěstování dramatických útvarů do vztahu

s vyostřováním společenských konfliktů. Doba, nabitá dramatickými situacemi v životě společnosti, dává podle něho také autorovi popudy k pracím dramatickým: „... v obdobích, kdy se společenské vztahy zostrhují, vystupuje drama do popředí a začíná se vyvíjet zvlášť plně. Na příklad v Rusku se drama v podstatě rodí v Petrově době a rozvíjí se v letech národního vzestupu Ruska (Sumarokova dramata); nový jeho rozmach padá právě do let vývoje hnutí děkabristů (Gribojedovo „Hoře z rozumu“, Puškinův „Boris Godunov“); pak nové období jeho vývoje v tvorbě A. Ostrovského spadá do doby společenského hnutí v období zrušení nevolnictví (padesátá a šedesátá léta); Gorkij dává nový popud rozvoji ruského dramatu tím, že v něm odráží vstup dělnické třídy na jeviště dějin. V době Velké vlastenecké války zase drama nabývá zvláštního významu. Kornejčukova „Fronta“, Simonovovi „Ruští lidé“ a Leonovův „Vpád“ hrály velkou úlohu při posilování vlasteneckých citů ve dnech války.“⁶ I když toto Timofejevovo zobecnění nese v sobě kus pravdy, sotva je ubráníme před výtkou, že tu autor zobecňuje příliš snadno. Rozhodně neplatí zákonitost *vyostřené sociální protiklady rodí dramatiky* obecně — na příklad neplatí ve všech literaturách za baroka, ač tehdy existovaly ve společnosti nejprudší antagonistické vztahy.

Louis Aragon konstatoval r. 1946, že se ve Francii od let španělské občanské války a zvláště v době vlasteneckého zápasu proti hitlerovským vetřelcům rodí „smysl pro národ, vytvářeje příznivé podmínky a příznivé okolnosti pro epickou poesii“,⁷ že „neštěstí, jež přinesla doba, a velikost vykonaných činů se znovu stávají příznivými epejeji“.⁸

Kdy se který slovesný druh v literárním procesu uplatňuje, je dáno společenskou a literární situací dané chvíle. Uvedeme pro toto tvrzení několik dokladů.

K Marx, vycházející z Heglovy *Estetiky*, připomněl, že se konečná fáze každého období, které dožívá, zobrazuje v humoru, satíře a komedii. V úvodu *Ke kritice Heglovy filosofie práva* napsal: „Dějiny jsou důkladné a procházejí mnoha fázemi, když pochovávají nějakou starou formu. Poslední fází určité dějinné formy je její komedie. Bohové starého Řecka, kteří byli již jednou tragicky smrtelně raněni v Aischylově Spoutaném Prometheovi, museli ještě jednou komicky zemřít v Lukianových rozmluvách.“⁹

Rabelais a později Cervantes přicházejí se svými velkolepými satirami v době, kdy sláva rytířstva se kloní k zániku. Těsně před francouzskou revolucí vystupuje Beaumarchais se svou dramatickou trilogií, v níž dosvědčuje smíchem úpadek šlechty. J. Hašek ničí svými satirami militarismus a byrokratismus Rakousko-Uherska z období imperialismu.

Příkladem, jak politická situace určuje volbu díla jistého ideového a uměleckého zaměření i jistého slovesného druhu, je vznik *Ohlasu písní ruských*. Čelákovský psal sbírku v nebývalém u něho tvůrčím vzepjetí, aby ji co nejrychleji dokončil a aby jejím prostřednictvím co nejaktuálněji manifestoval lásku Čechů k Rusku, které r. 1828 vítězilo na Balkáně nad Turky. Ze všech druhů ruské písně stavějí se v ruském Ohlase na první plán útvary bylin a historického zpěvu, v nichž se hrdinskost Rusů odrazila v minulosti nejzřetelněji. Poukazem na ruskou minulost demonstroval básník v poměrech meternichovské censury svoje současné politické názory.

Pro ruskou literaturu od let třicátých minulého století je charakteristický rozkvět epických druhů prozaických — románů, povídky, novely. Je to způsobeno nepochybně tím, že logika zápasu proti feudálně-statkářskému systému

vyžadovala právě těchto slovesných druhů; v nich se totiž mohly rozebrat a ukázat vady carského zřízení, jimi se mohl vychovat lid k boji proti samoděržaví (srovnejme bojovné posláné, které dal svému románu *Co dělat?* N. G. Černyševskij).

Za bojů okolo roku 1848 stala se pohádka, která ve svých obrazech nastolovala společenskou rovnost a lidskou důstojnost už pro poměry v 18. století, vítaným slovesným druhem k zpracování prozaickému u B. Němcové a ještě více u J. K. Tyla v dramatických báchorkách.¹⁰ Stalo se to v souvislosti s pohybem lidových mas v střední Evropě, jak svědčí také využívání pohádek v profesionální literatuře u Raimunda, Nestroje atd. Uplatňováním pohádek v literatuře a na divadle se posiloval zápas proti feudalismu a reakci, za demokratisaci společnosti, zápas, jež vedla mladá buržoasie, opírající se o široké zázemí lidu ve městech i na venkově a vystupující jako představitelka celého národa.

Na vyšším stadiu společenského vývoje využil slovesného druhu pohádky J. Wolker, aby ukázal rozpornost kapitalistického řádu a bojoval za sociální spravedlnost pro nejširší vrstvy lidu (srov. na příklad jeho pohádku *O milionáři, který ukradl slunce*).

V boji proti carismu uplatnil D. Bědnjy znamenitě takové druhy slovesnosti, které jsou lidu zvláště milé a blízké — bajku a častušku. Tam, kde bylo třeba reagovat na politické a válečné události bezprostředně, užil Bědnjy častušky, příbuzné formou lidové písní.

V době, kdy miliony lidí budují socialismus, vysunuje se do popředí umělecká črta. Masy chtějí, aby jejich každodenní pracovní vzepětí bylo zachyceno v slovesném útvaru, který by neskresloval fakta a dovedl je přinést rychle ze všech končin země. Odsud vyložíme nebyvalou oblibu črt, reportáží v Sovětském svazu i u nás.

Zhruba se dá o uplatnění jednotlivých slovesných druhů říci: v době politických, náboženských a jiných sporů, vyostřených do nesmířitelného nepřátelství, exponují se silně druhy, které umožňují polemiku, satiru (na př. za husitství, Havlíček atp.). Za revoluční situace kvete politická lyrika (Majakovskij, St. K. Neumann), řečnictví atp.

Názorný příklad, jak jisté literární období může mít přesně rozpracovanou soustavu slovesných druhů, podává klasicismus. Učení klasicismu o slovesných rodech a družích shrnul Boileau do knihy *L'art poétique* (1674). Poetika klasicismu rozdělila druhy podle stavovských znaků na „vysoké“ a „nízké“. Jestliže ve „vysokých“ družích vystupovali králové, dvořané a vojevůdci a jestliže tyto druhy byly psány „vysokým“, pathetickým slohem a ve verších, „nízké“ druhy (na př. komedie) ukazovaly měšťáky, zástupce lidu atp. a užívaly hovorové mluvy, někdy přímo prózy. Vedoucím druhem klasicismu byla tragedie, výběrem své tematiky i zaměřením k „vysokému“ publiku druh po výtce aristokratický, oslavující jako projev hrdinství sebeovládání urozeného člověka, boj s egoistickými vášněmi. Boileau odmítal bajku, frašku, žertovnou poesii jakožto druhy, nedůstojné vybraného vkusu panstva. Molière vystoupil ve svých hrách *Kritika na školu žen* a *Versaillské impromtu* polemicky proti stavovskému cejchování druhů v klasicismu divadle.¹¹

V soustavě druhů, jak je vybudovala u nás Puchmajerova škola básnická, byla epika považována za nejvýznamnější slovesný rod. Zájem tehdejší společnosti určil pro ni tematiku z domácích dějin. Historické eposy V. Nejedlého tvoří v oblasti poesie pendant k soudobému dějepisceví. Proč tomu tak bylo?

Proto, že měšťanstvo jako páteř národního hnutí posilovalo poukazem na slavnou historii národa víru současníků v úspěch české věci. Jinými z druhů, které puchmajerovci s oblibou pěstovali, byla bajka a balada. Svým poučujícím zaměřením hověla bajka racionalismu doby; baladu, obrácenou ke kra-
mářské písni, poslal Hněvkovský do boje proti pověrám.

Při stanovování charakteru slovesného druhu musí se brát v úvahu publikum, které dílo vnímá. Vliv čtenáře, posluchače a diváka na volbu tematů a tím i uměleckého a slovesného druhu je nepochybný. V době klasicismu rozhodovaly salony nejen o obsahu díla, nýbrž i o jeho formě. Dovedly svérázně omezovat dokonce volbu slov. Vladimír Majakovskij, básnický tribun proletariátu, si důrazně připomněl změnu v sociálním složení posluchačstva, kterou přinesla Velká říjnová socialistická revoluce. V přednášce na večeru, věnovaném dvacetiletí své činnosti (25. března 1930), Majakovskij řekl: „... jde o to, že starý posluchač, který byl v salonech, starý deklamátor, kterého poslouchali převážně slečinky a mladí pánové, že tento deklamátor jednou pro vždy umřel a že jen dělnické posluchačstvo, jen dělnicko-rolnické masy, ty, které nyní budují nový život náš, ti, co budují socialismus a chtějí jej rozšířit do celého světa, že jenom ti se musí stát opravdovými čtenáři a že básníkem těchto lidí musím být já.“¹² Jiná otázka by byla, jak se tento fakt, že si Majakovskij uvědomil základní změnu v složení publika po revoluci, promítl konkrétně do jeho díla, do jaké míry na př. básník postupně v jednotlivých básních a poemách překonával poetiku futurismu, atp.

Se zaměřením na posluchače nebo čtenáře přímo souvisejí způsoby, jak se slovesné druhy podávají. Zde vyvstává zřetelný rozdíl na př. mezi díly, která jsou určena k předvádění (recitace, sborové odříkávání, zpěv nebo uvádění na jevišti), a díly, která jsou vytvářena ke čtení. Na rozhraní mezi tímto dvojím podáním stojí díla, která se podle situace někdy čtou a jindy předvádějí (na př. balada).

Způsob podání slovesných druhů prochází změnami. Třebas nemůžeme stavět do protikladu lidovou slovesnost a literaturu, třebas víme o neustálém prolínání tvarů jich obou, třebas obě musíme vidět a zkoumat v jednotě, nemůžeme zavřít oči před rozdílem v podávání výtvorů obou těchto oblastí. Literatura se traduje v knihách, lidová slovesnost zpravidla ústně. Právě ústnost je vedle masovosti, tradičnosti, anonymnosti a obrábění („šlifovky“) jejím základním znakem.¹³ Ústní provedení výtvorů lidové slovesnosti vede pro usnadnění práce se zapamatováním skladeb v podmínkách negramotnosti lidu k vypracování svérázné tradiční poetiky (konstantní tematická schemata, trojnásobné opakování, stálý slovník epithet atd.). Také novela má své kořeny v ústním vyprávění. Od chvíle, co byl vynalezen knihtisk, vznikla jako psaný útvar se specifickými rysy, rozdílnými už od rysů novely, šířené ústně.

Dějiny umění a literatury dosvědčují, že způsobů, jak se vytvářejí typické obrazy skutečnosti, je nesmírné množství. Na čem záleží tato mnohotvárnost typisace? V podstatě na těchto třech věcech: 1. Na umělcově tvůrčích úkolech. Ty mu vždycky poskytuje konkrétní historicko-sociální skutečnost. 2. Na specifičnosti umělecké oblasti, v níž umělec tvoří (slovesnost, hudba, sochařství, film atd.). 3. Na rodu, druhu a odrůdě, jež umělec pro své dílo zvolí. Jinak se vytváří na příklad typická postava v lyrické písni, jinak v románě, jinak v satirické komedii. Při tom volbu rodu a druhu určuje jednak historicko-společenská situace, jednak tradice a uzpůsobenost toho kterého rodu a druhu k dosažení žádoucího cíle.

Při tvorbě uměleckých děl dochází k prolnutí skutečnosti, která má být zobrazena, s umělcovou tvůrčí individualitou. Předmět umělcových obrazů dodává skutečnost. Umělcův postoj k látce je dán jeho světovým názorem a tvůrčí methodou, již zvolí. Obojí vyžaduje vždycky volbu takových tvárných postupů, a také rodu, druhu a odrůdy, které by byly schopny plně vyjádřit dané thema a jež by odpovídaly umělcově tvůrčí individualitě. Nezapomínáme ovšem, že spisovatelův styl, osobitosti jeho tvorby, jeho chápání života a metoda jeho zobrazování jsou vždycky determinovány těmi společensko-historickými podmínkami, v nichž se spisovatelova tvorba uskutečňuje.

Vnější a vnitřní skutečnost je přetvářena v umělecké obrazy prostřednictvím umělcova subjektu. Při tom „ono lidské zvýraznění skutečnosti, vtiskující neopakovatelnou individuální pečeť uměleckému obrazu a přímo protikladně každé subjektivistické zvůli, je neodmyslitelným předpokladem estetické hodnoty novodobého umění. Nejeví se pouze v poslední technické jemnosti díla, v jeho „rukopisu“, ale je základem celého umělcova přístupu ke skutečnosti, proniká umělecké vidění skutečnosti od námětu, thematicu, obsahu až po výrazové prostředky a nejjemnější odstíny formy.“¹⁴ Toto lidské zvýraznění skutečnosti projevuje se nutně i v rodu a druhu, k němuž se umělec obrátí. A tu máme co činit s umělcovým nadáním, sklony, životními zkušenostmi atp. Spisovatel nemůže psát o čemkoli. Volba jeho temat je omezena právě jeho životními zkušenostmi a charakterem jeho talentu, celou jeho bytostí. Jestliže tento fakt zdůrazňujeme, nemíníme tím idealisticky přeceňovat význam subjektivního faktoru v literárním procesu. Jenom dialektický pohled, který si uvědomuje vzájemně se prolínající vztahy společenského prostředí a autorů, kteří v tomto prostředí zápasí o vyjádření svého obsahu, při čemž uplatňují individuální předpoklady, je správný.¹⁵

Při volbě tvárných postupů a prostředků (včetně výběru slovesného rodu a druhu) rozhoduje též umělecká metoda, kterou autor pracuje. Romantik, chtěje podat hrdinu s výjimečnými vlastnostmi a rysy, musí užít takového sujetu, v němž by se tyto vlastnosti mohly uplatnit, a slovesného druhu, který by nejlépe vyhovoval jeho záměru. Jestliže realista bude spíše inklinovat k volbě slovesných druhů, blízkých na příklad od 19. století žurnalismu (román, povídka, črta, feuilleton atp.), romantik zvolí poemu, míscí lyriku s epikou, báseň v próze atd.

Dějiny slovesnosti ukazují, že básník, prozaik, dramatik sahají po těch rodech a druzích, které splňují oba požadavky: jsou nejlépe schopny vyjádřit dané thema a odpovídají autorově individualitě. Vyloženě lyrický básník, jako na př. K. Toman nebo Fr. Branislav, vyslovuje se výhradně lyrickými básněmi. Chťit po takových autorech, aby psali na příklad romány nebo dramata, bylo by nepochopením jejich uměleckého naturelu. O. Ostrovskij tvořil naopak jenom dramata. Ač velký umělec, nedovedl tvořit universálně ve všech rodech a druzích jako na příklad A. S. Puškin nebo V. Hugo. St. K. Neumann psal téměř výhradně lyriku; ve veršované epice nedosáhl pozoruhodnějších výsledků a v prozaickém románě (*Zlatý oblak*) ztroskotal nedostatkem smyslu pro objektivisaci vypravování.

Krásný doklad, jak se u autora kryje požadavek „společenské poptávky“ s jeho individualitou, podává poesie P. Bezruč. Básník vytváří sice občas čísla subjektivní lyriky (na př. *Motýl*), ale tihne k útvarům přechodným — buď k lyrickoepickým baladám, v nichž se třese nad podávaným příběhem básníkovy srdce, nebo k t. zv. lyrice objektivní, v níž Bezruč mluví ne za sebe,

ale jménem jiných (*Horník, Ostrava*); básnická odrůda, vhodně zvolená pro odbojně postižení skutečnosti, souzní tu plně s básnickovou subjektivitou — s jeho plachostí a vůlí zůstat skryt.

Slovesné druhy se liší také podle rozsahu. I když dělení na útvary *malé* (příslovní, epigram a j.), *střední* (balada, pohádka, novela, aktovka a j.), *velké* (epos, román a j.) nese v sobě znaky mechaničnosti a ostrých hranic mezi útvary tu není (srovnejme na př. plynulé přechody mezi povídkou a románem), je zase na druhé straně mimo pochybnost, že fakt rozsahu uměleckého díla do značné míry ovlivňuje stavbu některých děl (srovnejme na příklad, jak úsečnost, stručnost balady určuje její tvárný postup).

Čteme-li vyznání spisovatelů a umělců, často se z nich dovídáme o tom, jak tito tvůrcové zápasili s materiálem. Materiál látkový i výrazový se autorům rozmanitým způsobem vzpírá, ovlivňuje jejich původní záměr, někdy ve značné míře. I v tom se projevuje dialektika obsahu a formy. Je známo, že Puškin původně zamýšlel napsat v *Evženu Oněginovi* satirický epos. Ale ve čtvrté kapitole už poznamenává, že mu satira zmizela pod rukou. Stejně tak se Gribojedovovi změnil v *Hoři z rozumu* záměr po „vysoké“ hře v pamfletickou komedii.¹⁶ Když Fr. Schiller předváděl do veršů svůj prosaický náčrt *Valdštejna*, zjišťoval, že nemůže užít v dramatu některých motivů, které se mu zdály vhodné pro zpracování v próze.¹⁷ Pokud jde o výtvarné umění, víme, jak zde jednotlivé materiály a techniky do značné míry ovlivňují traktování zvoleného tematu, ba jejich volbu samu. Umělcův záměr bude se do jisté míry jinak realizovat v díle z bronzu, jinak v díle ze dřeva a jinak dejme tomu v díle z porcelánu. Zastavme se na chvíli u tohoto posledního materiálu. Není náhodou, že jej milovalo právě rokoko a že v něm jeho umělci vytvářeli malé figurky pastýřů, venkovanů, dětí, zvířátek, ptáků atd. Tento materiál nesnese velkých dimensí; rozměrné porcelánové postavy ztrácejí na estetičnosti, materiál jako by tu protřečil obsahu. Tím je už do značné míry určována volba tematu sošek z porcelánu: klidný, do velkých dimensí nezabíhající život, příroda, prostí lidé, okruh světa dětí a zvířat.

Žádný ze slovesných rodů (epika, lyrika, dramatika) není nevyhnutelně vázán buď na prózu nebo na verš. Můžeme mít povídku veršovanou i prozaickou, tragedii veršovanou i prozaickou, lyriku ve verších i v próze. Ale ani představa slovesného druhu není nezbytně spojena s požadavkem buď veršovaného nebo prozaického způsobu podání. Současný román je druh po výtece prozaické epiky. Nicméně ještě J. Sv. Machar napsal veršovaný román *Magdalena* a také dnes můžeme občas slyšet volání, aby autoři tvořili romány ve verších.¹⁸

Řekli jsme vpředu, že pojem slovesného druhu je pojem obecný. Už toto konstatování nedovolí tvrdit, že by ten či onen druh závazně odpovídal toliko jednomu obsahu. Dispoice k jistému obsahu tu ovšem jsou. Přesto však každý ze dvou velkých tvůrců dovede užít jednoho a téhož slovesného druhu k vyjádření právě vlastního záměru. Jen si připomeňme, s jakým rozdílným cílem i výsledkem přetavil pohádku do dramatu J. K. Tyl a Jaroslav Kvapil (*Princezna Pampeliška, Rusalka*). Nebo: Fr. L. Čelakovský uplatnil v baladě *Toman a lesní panna* pohádkově fantastický svět; exponoval tu tragický boj člověka s přírodním živlem. Bezruč — rovněž v útvaru balady — odhalil protiklady kapitalismu. V každém z těchto příkladů je ovšem slovesný druh podle sociálně historické a literární situace specificky modifikován.

Rozbor slovesných druhů a odrůd se musí dít s největší možnou konkret-

ností a se stálým zřetelem stejně k národně-historickým a třídním okolnostem, jako k individuálním zvláštnostem tvůrce a jeho díla. Neboť při vši obecnosti slovesného druhu jako slovesné kategorie jde tu vždycky o zvláštní, neopakovatelný jev v literárním vývoji.

5.

Různorodost lidských vztahů v rozmanitých podmínkách vývoje jednotlivých národů vyvolává rozličné obsahy, které si pomalu a v dlouhém tápání hledají adekvátní formu vyjádření, tedy též přiměřenou volbu slovesného rodu, druhu a odrůdy. Tím je dána mnohotvárnost druhů a odrůd. Odpovídá jednak mnohotvárnosti zobrazované skutečnosti, jednak staletým zkušenostem, jež se v dějinách slovesnosti uchovávají.

K ustavení slovesných rodů a druhů dochází u jednotlivých národů různě — podle specifických poměrů jejich národního vývoje. Epos na příklad předcházel u Řeků lyrice i dramatu.

Umělci, stojíce před úkolem vyjádřit nový obsah, opírají se o mnohaletou tvůrčí zkušenost svých předchůdců. Vzniká tu dialektické napětí mezi novým obsahem a dosavadní formou (druhy a odrůdami včetně). Ze specificky historické situace vyplývají specifické rysy thematu, postav; vztahy nových lidí utvářejí specifický sujet atd. Tak na př. tragédie zprvu měla dlouho za hrdiny krále, členy královské rodiny, vojevůdce atp. Ještě za klasicismu tomu tak bylo. Když nastupuje měšťanstvo, mění se sociální rozvrstvení postav. Měšťanské obecnstvo chce vidět své lidi na divadelní scéně. Stará „královská“ tragédie se proto mění v tragedii občanskou, jež má nové druhové rysy. (Na příklad: noví lidé, měšťané, nemluví v pathetických verších, nýbrž hovoří prostěji, zpravidla prózou.)

Konkrétní ideově-thematický základ díla buď z dosavadních zděděných druhů i odrůd vybírá a adaptuje si je podle svých potřeb, nebo přivádí znaky nové, až se vytváří více méně nový slovesný druh a odrůda. Tak dochází ke změně druhů a odrůd a počíná jejich vývoj — od zrodu až do chvíle, kdy se v literárním procesu uplatňují. Některé druhy trvají tisíciletí (na př. tragédie, komedie, epos, bajka atp.). Za tu dlouhou dobu se objevily rozmanité jejich možnosti, rozvinuly jejich znaky, poetika, do velké šíře.

Historie jednotlivých slovesných rodů, druhů a odrůd čeká teprve na svoje zpracování. Musí to být ovšem historie, která bude vysvětlovat změny druhů a odrůd v souvislosti se změnami v obsahu děl. Jen historicko-srovnávací bádání může „plně odhalit ideově uměleckou úkonnost té nebo oné komponenty formy, objevit její úkol v thematicce a myšlenec výtvoru a smysl jejího převzetí z kontextu folklorního do literárního — nebo naopak, na př. příznačné typisace obrazů, výskytu nebo zanikání žánrů.“¹ Zde můžeme k historii slovesných druhů a odrůd vyslovit jenom několik poznámek.

Obsah klasických eposů — jako je *Ilias*, *Odyssea* — je nerozlučně spjat s mythologickými představami lidí z „dětství lidské společnosti“ (Marx). K. Marx ukázal v *Úvodu ke kritice politické ekonomie*, jak „řecká mythologie je nejen zbrojnicí řeckého umění, nýbrž i jeho živnou půdou“² a že „řecké umění předpokládá řeckou mythologii, t. j. přírodu a společenskou formu již zpracovanou nevědomě uměleckým způsobem lidovou fantasií“.³ Ale jakmile si člověk začíná podmaňovat přírodu, poznávat její zákony, mythologie mizí. Forma homérského eposu, která odpovídala ideologické situaci rané fáze

společnosti, předpodstatňuje se v slovesný druh s novými rysy. Marx to vyjádřil takto: „Je možný Achilles v době střelného prachu a olova? Či vůbec *Ilias* s tiskařským lisem nebo dokonce s tiskařským strojem? Nekončí nutně zpěvy a zkazky a musa s tiskařským lisem, nezanikají s ním nutně podmínky epické poesie?“⁴ Vlastnosti eposu se mění potom podle změn historického prostředí; zachovávají se jenom jeho základní znaky: velikost v pojetí thematu a vypravování ve verších. Je příznačné druhové rozrůžňování původně jednotného eposu, k němuž došlo už v helenistické době: 1. epos, 2. literární mimos (Theokritos), 3. prozaický román. Od dob romantismu jde diferenciaci ještě dále: rozsáhlejší skladby epické se silně prosubjektívují. Sovětská literární věda razí pro takové lyricko-epické básně termín *poema* (na př. V. Majakovskij, V. I. Lenin, A. Tvardovskij, *Země Muravie, Voják Ťorkin*).

Složitým vývojem prošel a neustálou diferenciací dále prochází román, rozsáhlý prozaický útvar, který podává synthetický obraz života. Román se objevuje s počátky buržoasie, kdy tato třída zůstala ještě v područí feudalismu. Jestliže v době Goethově si estetické všímali románu ještě málo, pokládajíce ho za nižší, jen zábavný slovesný druh, vyrostl román hlavně během 19. století v „současnou buržoasní epopeji“ (Hegel), rozrůžnil se v množství odrůd (historický, biografický, společenský, rodinný atd.); psával se v nejrozmanitějších formách (vypravování, kronika, deník, vypravěč vypravuje v první osobě nebo v třetí osobě atd.). Ani v současné době se vývoj románového druhu nezastavil, což je dáno jeho proměnou z románu kdysi převážně individualistického nebo rodinného v román, který musí dnes zachytit psychologický vývoj lidí a jejich sepětí s celým rozsahem dění společenského. Není pochyby, že se tyto požadavky projeví u románu v nových postupech tvárných a v další adaptaci tohoto slovesného druhu.

Velký vývoj má za sebou *balada*. Vývoj, nesený pronikáním nového obsahu do zděděného útvaru balady a zaujímáním nového postoje k realitě u autorů, to všechno se nutně musilo projevit na změnách formy balady. Od středověkých balad, které byly zprvu tanečními lyrickými písněmi, přes anglické lidové balady o Robinu Hoodovi, kdy balada postupně odhazovala středověká pravidla, až k lidové baladě mythické a moderní baladě sociální. Se zánikem víry v strašidla a v pohádkové bytosti vil, vodníků a pod. útvar balady nezapadl. Jenom se proměnil. V duchu lidových balad sociálních, nařikajících nad válečnými útrapami a bídou lidu, vytvářejí u nás májovci (zejména J. Neruda) typ balady sociální. Neruda dále rozvinul starou baladickou tradici, nahradiv v nových historických poměrech strach před tajemnými silami přírodními hrůzou člověka z nových strašidel — sociálních: z hladu, bíd. Proti linii básníků, kteří usilovali o subjektivisaci balady (A. Sova, O. Březina, J. Deml) pokračuje Bezruč na cestě Nerudově. V poměrech, kdy rozpory kapitalismu dostoupily vrcholu, dává proletáři bojovat proti zlé moci sociální, proti kapitalismu. Forma sociální balady byla našemu lidu tak blízká, že není náhodou, když se k ní proletářští básníci dvacátých let našeho století (J. Wolker, J. Hora, J. Hořejší a j.) znovu vrátili, aby s její pomocí bojovali proti sociální nespravedlnosti. Ještě K. Biebl odsoudil právě v baladě přízračnou moc dneška — loupežnický imperialismus (*Korejská balada*). Vyšetřit, jak se vždy v konkrétním případě promítl nový obsah a změněné vztahy autorů ke skutečnosti do utváření formy balady, byl by úkol velmi vděčný.

Pozoruhodný je staletý vývoj *dobrodružné literatury* — od děl, která líčila dobrodružství rytířů, přes dobrodružnou literaturu buržoasní, která vypravuje o „hrdinství“ a příhodách detektivů, ochraňujících soukromý majetek (dnešní angloamerická dobrodružná literatura oslavuje už gangstery, lupiče a vrahy), až k současným pokusům o dobrodružnou literaturu. Autoři tu využívají ve svých svjetech materiálů z boje proti kapitalistickým vyzvědačům, z odvážných vědeckých a turistických výprav, pracují ve sféře vědeckých objevů i romanticky je domýšlejí atp.

Podíváme se nyní podrobněji, jakým způsobem probíhá vývojový proces slovesných druhů a odrůd, jak se v souvislosti s novým obsahem formově adaptují, jak se staré druhy a odrůdy v společenském životě obnovují, jak nové útvary vznikají a ty, které už nemohou sloužit změněným okolnostem nové doby, zanikají.

Přechodným stadiem v použití starých slovesných druhů je případ, kdy se nový obsah nalévá z nedostatku nové, přiměřené formy do „starých měchů“ (Plechanov). V Itálii na příklad trvaly druhy náboženského divadla (mysterie) až do poloviny 16. století. Ale po svém vyjádření volala už tehdy *thematata* renesanční — oslava pozemšťanství a jeho přirozených zákonů. R. 1480 je provozován *Orfeus*, hra s antickým *thematem*, od Angela Poliziana. Ale autor pro nové renesanční myšlenky využil formy, která připomíná *mysterie*; nebyl ještě schopen vytvořit útvar, přiměřený novému obsahu. Nebo: Plechanov uvádí,⁵ jak francouzská buržoasie, která v 18. století přenesla z Anglie a dotvořila typ občanského dramatu, obrací se v údobí před revolucí ke klasické tragedii, protože potřebuje útvar, který by umožnil vyjádřit její revoluční snahy. Forma tragedie se tu vcelku nezměnila, ale obsah byl zcela nový, buržoasně revoluční. Plechanov připomíná příkladem Saurinovu tragedii *Spartacus* z r. 1760 a praví významně: „Kdo psal takové tragedie a tleskal jim, nemohl být literárním konservativcem! Do starých literárních měchů byl zde nalit zcela nový revoluční obsah.“⁶ Nebo: V polovině 17. století za utužení feudální reakce dochází v Itálii k aristokratisaci dramatického druhu — *comédie dell'arte*, která sloužila předtím vyjádření ideologie lidových vrstev. Původní satirické šlehy *comédie dell'arte* postupně mizí a na tradiční formu se roubují bezideová představení, jimiž se baví dvorská šlechta. Kočovně skupiny herců rozvázejí pak za barokní reakce tento typ *comédie* po šlechtických sídlech v Evropě.

Nedá-li se dosavadní tradiční druh nebo odrůda přizpůsobit, vynucuje si nový obsah vytvoření nového druhu nebo odrůdy. Ty vznikají v dlouhém a těžkém procesu. Tak ve Francii 13. století druhy liturgického dramatu, vytvořené jako protiváha proti lidovému divadlu (které udržovalo tradice starořímských forem lidové komiky — *mimů*) a spojené s náboženskými obřady, podléhají časem lidovému tlaku, posvětšují se. Mirakle, *mysterie* a *moralities* nabývají v rukou měšťanstva nový, světský ráz. Ale v pozdním středověku už tyto přechodné útvary nestačí vyjádřit smýšlení širokých mas. Vzniká proto posléze nový útvar — *fraška*, satirická hra, zaměřená bojovně proti feudálům a bohatým *patriciům*.

Zvláště dobře můžeme sledovat vznik nového druhu na divadelní praxi Molièrově. Když Molière začíná vystupovat u dvora Ludvíka XIV. a má svými představeními zvýšit lesk dvorních zábav, musí pro novou situaci vytvořit nový typ hry. Vzniká *komédie-balet*. Prvním takovým útvarem byla hra *Manželství proti vůli*. Molière v ní zdramatizoval tance a organicky spojil prvky *komédie*

s prvky baletu. Na příkaz Ludvíka XIV. vznikla též skvělá komedie-balet *Měšťák šlechticem*. Ve snaze vyhovět královu vkusu psal Molière ještě jiný, také nový typ komedií: galantně pastorální komedie — balety, jejichž děj se odehrává v antických nebo vybájeně pastýřských situacích (abstraktní princové tu vedou galantní hovory). I když tyto hry (na př. *Princezna z Elidy*, *Mélicerta*, *Komická pastorála* atd.) nemají v dějinách dramatu význam a Molière se v nich vzdaloval od realistického zobrazení skutečnosti, jsou dobrým příkladem k poznání, z jakých podmínek vyrůstá nový umělecký druh.

S objevením novin dostavuje se naléhavá potřeba vytvořit pestrý vějíř novinářských druhů, které by uspokojily jak zpravodajsko-poučující, tak zábavné poslání novin.

Zpravodajskou funkci plní v novinách různé typy zpráv. Ale vzniká tu i nový útvar — reportáž, která rychle a pohotově přináší v zhuštěné formě co nejvěrnější obraz typických znaků skutečnosti. Její stranickost záleží v autorově výběru faktů, v jejich spojování, při čemž při veškeré osobitosti reportérova vidění a podání zůstává jejím cílem zachycení pravdy.⁷ Větší volnosti v umělecké výstavbě se na rozdíl od reportáže („agitace faktem“) vyznačuje črta. Také ona se přidržuje faktů, ale může ledacos proti skutečné události a jevu změnit, vedena snahou podat typické *obrazy* skutečnosti. Črta stojí na přechodu mezi reportáží a mezi útvary zplna beletristickými (povídka, novela a pod.). Na rozhraní mezi reportáží a mezi beletrií, příklaněji se hned k tomu, hned k onomu pólu, kolísá také soudníčka. Že tomu tak je, ukazuje praxe — na př. Karel Poláček si řadu soudníček zcela vymyslíl.

Ve snaze udržet v rovnováze část zpravodajsko-poučující s částí zábavnou vytvořily noviny beletrisující útvary, jako je feuilleton, novinářská povídka a pod. Také zde se vývoj nezastavil na tradičních útvarech. S Lidovými novinami je u nás spojen vznik *entrefiletu*, v podstatě zbeletrisované zprávy, tištěné kursivou před rubrikou Denní zprávy, ale hlavně vznik *sloupku*, kursivou psaného útvaru, umístěného v novinách ve čtvrtém sloupci na první straně. Objevil se po prvé v Lidových novinách v červnu r. 1920.⁸ Vtipně a výstižně charakterisoval jeho podstatu Karel Čapek, který sám rozmnožil slávu sloupku:

„Nevím, je-li všem našim čtenářům známo, že říkání, tištěné na tomto místě, se redakčním termínem jmenuje »sloupek«. To jméno se zrodilo patrně náhodou a žilo se; už i v jiných novinách mají své kursivové »sloupky«, a slovo »sloupek« už bezmála označuje nový literární druh, cosi kratšího než fejeton a delšího než glosa [t. j. entrefilet, A. Z.], něco, co není dost dlouhé, aby to bylo nudné, ani dost nudné, aby to slulo článek; zkrátka sloupek je sloupek...“⁹

Nový umělecký druh vzniká rovněž s vynálezem nové sdělovací techniky, nových zobrazovacích prostředků. Do značné míry nový vyjadřovací prostředek přinesl už knihůisk; tvar novely tištěné se tehdy začal rozlišovat od novely, vypravované ústně. Vynález filmu, rozhlasu a posléze televise otevřel v umění nové oblasti vyjadřovacích prostředků. Postupný vývoj filmu od němého k zvukovému, barevnému a stereoskopickému vynucuje si hledání vždy specifických filmových prostředků, jež se liší od vytváření uměleckých obrazů cestou divadelní. Pro skutečné filmové tvůrce (jako je Chaplin, Dovženko a j.) přinesly zvuk, barva ve filmu pracné hledání nových dramaticko-filmových tvárných postupů. Odsud vyložíme jistě rozpaky a jejich tápání, když se objevil zvukový film a barevný film. Obdobně vytváří též rozhlas

typy rozhlasové hry, analogické sice některým útvarům dramatu divadelního, ale pracující specifickými rozhlasovými prostředky — počítá se u posluchačů s vnímáním jen sluchovým. Autor rozhlasových útvarů neumisťuje děj na divadelní scénu, ale do neviditelného prostředí rozhlasového vysílání, musí proto děj exponovat s poukazem na posluchačův sluch, výrazně užívat hudební kulisy a charakterisovat postavy mluvou, osobitou ve slovníku, hlasové dynamice i timbru. Obdobně jako noviny rozhojňuje také rozhlas formy svých zpravodajských i zábavných relací. Montáž je nepochybně nejvýznamnějším prostředkem těchto útvarů. Televisí, tento nedávný objev, bouřlivě hledá a rozvíjí své vyjadřovací prostředky a stojí dnes před úkolem najít vlastní „řeč“, jako ji má už film nebo rozhlas. Pouhým přenášením filmů nebo divadelních představení by televise resignovala na svébytné vyjadřovací prostředky. Před našima očima vzniká specifický dramatický druh — televizní hra. K ní je ovšem nezbytně zapotřebí hry-scénáře, jako má svůj scénář film.

Zvláštní oddíl otázek se nastoluje při převádění uměleckého útvaru jedné vyjadřovací roviny do uměleckého útvaru jiné vyjadřovací roviny — na př. u dramatisace románu, zfilmování povídky, přepisu povídky do rozhlasové hry atp. Jde tu vždy o velmi obtížnou práci, která musí plně brát v úvahu rozdíly mezi oběma druhy a specifičnost druhu, do něhož se převádí. Na příklad autor, který chce vytvořit scenario z románu, měl by pamatovat na to, že film je schopen vyjádřit jenom část celého románového sujetu; musí proto vybírat z románu jenom věci nezbytné, podstatné, aby v novém útvaru — filmu vyslovil ideově-thematické jádro filmovaného románu. Přitom už volba díla, které má být zdramatisováno nebo zfilmováno, nebude náhodná, nýbrž padne patrně na dílo, které stojí svými vyjadřovacími prostředky blízko dramatu (vyostřený ústřední konflikt, časté užití dialogu atp.) nebo filmu (úsporné upotřebení přímých řečí, umělcova práce v rovině zrakových obrazů atp.).

V historii slovesného umění se často setkáváme se zjevem, že některý druh na dlouhou dobu zapadne. Neumírá však navždy. Přejde doba, že se znovu vynoří a je dále uplatňován. To tehdy, když některá doba hledá v dějinách díla, themata, tvárné postupy atd., na něž by mohla jako na klasické dědictví navázat, z nichž by se mohla poučit. Nejde tu o mechanické opakování, nýbrž o to, aby se starý tvar, starý tvárný postup novátorským vkladem rozmnožil, doplnil, stupňoval. Kdy a v jaké míře se tak stane, o tom rozhoduje konkrétní historická situace, v každé době a u každého národa rozdílná. Tak na př. středověk obnovuje hrdinský epos (*Alexandreis*), renesance křísí řeckou tragedii i komedii, baroko navazuje na slávu gotických legend, J. J. Rousseau dává ožít útvaru *Konfesi* Augustinových, J. Zeyer se vrací ve svém novoromantismu k tematům a hrdinským zpěvům *Rukopisů* atp.¹⁰

Slovesný druh, který neodpovídá změněným společenským podmínkám, který se už nedá k novému obsahu přizpůsobit, zaniká. Tak na příklad v Římě s pádem republiky umlklo politické řečnictví (bylo nahrazeno přednášením umělých deklamací na smyšlená themata); zanikly milostné písně - alby (svítánička, Tagelieder), pěstované v 12. až 14. století, protože se scéný dějin zmizeli jejich hrdinové - rytíři; přestaly se psát dlouhé deskriptivní básně, jaké ještě znal praeoromantismus, u nás M. Polák (*Vznešenost přírody*); zanikl slovesný druh — román v dopisech, třebaš to byl útvar zvláště v rokokové literatuře oblíbený — změněná společenská situace jej už v život nevyvolala.

Jak se mění vztahy tříd, jak postupuje a mění se život, objevuje se stále jiný obsah. Tento obsah hledá pro své ztvárnění adekvátní slovesné druhy a odrůdy. Které z nich projeví odolnost přizpůsobit se stále jiným životním podmínkám, neumírají, adaptují se. Které z nich nové společenské situaci neodpovídají, zaniknou. Na jejich místo nastupují nové slovesné útvary, schopné sloužit potřebám doby lépe než druhy odcházející. Taková je dialektika vývoje slovesných druhů a odrůd.

6.

Problematika slovesných druhů je v socialistických slovesnostech velmi živá. O to živější nežli v slovesnosti poslední fáze kapitalismu, že se tu vyjadřuje zcela nový obsah a že umění hraje v socialistické společnosti úlohu významného výchovného činitele.

Jako kdykoli v minulých společenských formacích vytváří se také dnes struktura uměleckých oblastí v celé šíři umění a struktura uměleckých druhů a odrůd v každé z těchto uměleckých řad, která odpovídá současné umělecké situaci. Pozorujeme na příklad, jak se v nynějším malířství vysunuje do popředí figurální malba, nejen proto, že se v ní nejvýrazněji odráží nový život a nové společenské vztahy, ale také proto, že významným zákazníkem se stává stát, který objednává od umělců rozsáhlé nástěnné a jiné malby. Nacházíme v tom ohledu jistou obdobu našich poměrů s poměry za renesance, kdy šlechtici nebo města zadávali umělcům zakázky velkých fresek a pod. Pokud jde o zobrazení krajiny, zaujímá nás krajina v poměru k člověku, ať už je to krajina slavné, heroické minulosti (na př. krajina husitských válek) nebo krajina současná, kterou člověk svou prací, svými zásahy mění (výstavba nových závodů, cihelen, odkrývání lomů, scelování polí ve velké lány socialistického zemědělství atp.).

Zjišťujeme, že na změněnou situaci společenskou, na přechod od kapitalismu k socialismu nereagují všechny umělecké oblasti a druhy, pokud jde o pohotovost, stejně. Některé se za skutečností opožďují méně, jiné více. Rychlostí svého vzniku pomáhá záhy výstavbě nového života kresba a různé druhy grafiky, masová píseň, črta. Ze slovesných rodů odpovídá lyrika daleko pohotověji na otázky dne nežli na př. epika, což je dáno samou uměleckou technikou těchto rodů. Některé útvary dramatiky (na př. opera, balet) vyžadují poměrně dlouhého časového odstupu, aby zobrazily dnešek. Boj za mír, který prostupuje naší dobou, vysunuje do popředí umělecké útvary, které jej mohou nejlépe ztvárnit — v poesii poemu, v hudbě kantátu a pod.

Nevládne tedy v uplatnění uměleckých řad a uměleckých druhů „rovnostářství“. Jsou zde rozdíly pořadí. Velikost literatury není pak dána tím, že by ve všech druzích bylo dosaženo mistrovských děl.⁴

Umění, které má podávat novou skutečnost v uměleckých obrazech, se za touto skutečností vždycky zpožďuje. Nacházet přiměřené formy a tvárné postupy, jež by vyjadřovaly var naší současnosti, není pro umělce úkol snadný. Dochází tu k tápáním, pokusům, omylům. Chyby je nutno napravovat — sebekritikou umělců a kritikou se strany publika i kritiků, theoretiků umění.

Silněji nežli za minulých dob se dnes uplatňuje ve všech oblastech umění vliv čtenářstva a publika. Stále větší zralost čtenářů a publika v socialistických zemích, rostoucí zároveň s všeobecně stoupající kulturní úrovní širokých mas lidu, nutí umělce, aby se nespokojovali díly nedotvořenými, polotvary,

zobrazujícími lidmi schematicky a ne v celé šíři jejich života. Tento tlak čtenářstva a publika je nejdůležitější blahodárný. Pociťuje se i v prohlubovaných styčích umělců se čtenáři a publikem i v kritických hlasech publika o uměleckých dílech současné doby. Tento tlak může též podněcovat tvořivost v jistých slovesných druzích. Tak na př. v přítomné době slyšíme stále častěji volání čtenářů z řad mládeže po románu, literatuře pro dívky, která by vytlačila smutně proslulou literaturu Červené knihovny, nebo volání chlapců po dobrodružné literatuře, která by odhalila dobrodružnost v grandiosních stavbách našich pětiletých, v nových vynálezech atd. a která by nahradila literaturu rodokapsovou.

Úkolem kritiky a theorie umění je pomáhat svými znalostmi spisovatelům, malířům, hudebníkům, divadelníkům atd., aby nezůstávali příliš pozadu za kvapícím životem, aby stále rychleji a umělecky dokonaleji ztvárňovali naši přítomnost. V tom záleží konstruktivní poslání socialistické literární kritiky a celé literární vědy.

V poměrech výstavby socialismu a komunismu se formují proti epochám třídních společností nově také vztahy literatury a lidové slovesnosti. Vytvářejí se podmínky pro těsnější jednotu obojí tvorby — literární a ústní. V té míře, jak se šíří socialistická ideologie, jednotná pro všechno obyvatelstvo země, pronikají socialistické myšlenky do lidové tvorby; v daleko větším rozsahu nežli kdysi působí dnes literatura na lidovou slovesnost.² Sovětský folklorista Čičerov dovedl,³ že za sovětské epochy se lidová tvorba uskutečňuje nejenom ústně, nýbrž i písemně. Poukázal na to, že za socialismu literatura vede amatérskou lidovou tvorbu i tvorbu folklorní a že spisovatelé se zase naopak učí od kolektivní tvorby lidu.

Se změnami sociální struktury mění se hierarchie a složení souhrnu slovesných druhů v lidové slovesnosti. Nemohou se mechanicky brát archaické formy lidové slovesnosti pro zobrazení sovětské současnosti. Definitivně zmizely bylyiny, pohřební pláče, odumřely skazy. V současné lidové slovesnosti se do popředí vysouvají slovesné útvary, jako je píseň, častuška, anekdota, přísloví, pořekadlo atd. Výrazně se při tradování a přetváření těchto útvarů uplatňuje moment kolektivní improvisace.⁴

Spojení slovesnosti se skutečností je složité a mnohostranné. I když naléhavé požadavky života naklánějí někdy více zájem umělecké praxe k některým druhům (poema, črta, píseň, častuška atp.), nikdy se nestane, že by společenské potřeby vyzucovaly redukci jenom na několik temat nebo na několik slovesných druhů. Právě naopak. Proto je úkolem dnešních umělců, aby studovali život v celé jeho bouřlivosti a mnohostrannosti a aby jej zobrazovali v co nejširší škále stylů, druhů, forem. Umělci musejí tvořivě, nedogmaticky ovládnout celé bohatství uměleckého mistrovství starých dob, k němuž patří též dědictví slovesných druhů a odrůd. Jen tak uspokojí potřeby současné doby a podají díla, jež budou po letech mluvit jménem naší doby, jako svědčí dramata Sofoklova a sochy Feidiovy o době Periklově, díla Leonarda da Vinci a W. Shakespeara o renesanci, díla Beethovenova, Stendhalova, Balzacova, Smetanova, Puškinova a Tolstého o životě v století devatenáctém.

P o z n á m k y

1.

¹ G. E. Nikolajevová, *O specifičnosti umělecké literatury*. Voprosy filosofii r. 1954, No 6. Česky v Sovětské literatuře 1954, str. 442—461. Citováno odsud se str. 453.

² *Lidová slovesnost v jazykově literárním obrození Slovanů*, Slavia 1956, str. 561.

³ Naposledy na to upozornil Květoslav Chvatík v článku *K některým otázkám marxistické estetiky*, Nová mysl 1956, č. 9, str. 928—942.

⁴ *Obrana poesie*, Praha 1954, str. 10.

⁵ Na příklad A. A. Surkov se vyslovil v referátě na II. sjezdu sovětských spisovatelů o závažnosti studia této problematiky takto: „Studium a zobecnění tvůrčích zkušeností literatury válečných let musí nám pomoci odhalit vývojové zákonitosti různých druhů a žánrů v literatuře za určitých historických podmínek . . .“ (*Současný stav a úkoly sovětské literatury*, Praha-Moskva 1955, č. 2, str. 13.)

2.

¹ L. I. Timofejev, *Theorie literatury*, český překlad Dr H. Budínové, Praha 1953, str. 380.

² *Estetika z r. 1901* (4. kap.). Česky v Světové knihovně r. 1907; zde na str. 60.

³ *O literárních druzích*, Praha 1947, str. 17n.

⁴ Tamtéž, str 17—18.

⁵ V. I. Lenin, *Filosofické sešity*, Praha 1953, str. 174.

⁶ Na to narazil F. Wollman v článku *Protikladná jednota obsahu a formy v slovesném tvaru* (Slovesná věda r. III - 1949/50). Připomněl, že „ona abstrahovaná tvarová ústrojenství, stavby, skladby, schematické struktury neexistují samy o sobě, jako neexistují ani struktury gramatické, ale že vznikají vždy s vnímáním a chápáním tvarů, že jsou tedy v společenském a subjektivním vědomí vždy znovu a znovu vytvářeny odrážením a tvořením slovesných tvarů a že stejně jako při matematické fyzice v poměru k fyzice je dbát nebezpečí formalismu, subjektivismu, fenomenalismu a idealismu, spojeného s představou nějaké samoúčelnosti a špatně chápané „inance“ formové.“ — Str. 210.

⁷ *Literaturnyj fakt* — otištěno v *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929, str. 5n. Slovensky: *O literárním fakte v Slovenských pohľadoch* r. 1937, str. 234—241 a 283—293. Též ve sborníku *Teória literatury*, který sestavil a přeložil Mikuláš Bakoš, Trnava 1941.

⁸ *Probleme der literarischen Gattungsgeschichte*; Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Ročník 9 (1931), sešit 3, str. 425—448.

⁹ *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov*, Moskva 1955; u hesel *Žanr literaturnyj a Literatura chudožestvennaja*.

¹⁰ G. L. Abramovič, *Vvedenije v literaturovedenije*, Moskva 1953.

¹¹ *Vvedenije v literaturovedenije*, Moskva 1956.

3.

¹ Přehled autorů, kteří se obírali slovesnými rody a druhy, podává K. Svoboda v připomenuté už práci *O literárních druzích*.

² Mnoho cenného o vývoji slovesných rodů a druhů přináší studie V. G. Bělinského *Rozdelenije poezii na rody i vidy z r. 1841* a zejména Heglova *Estetika (Vorlesungen über die Ästhetik* — 1. vyd. z r. 1835, druhé vyd. z r. 1842; nedávno znovu vydána v Berlíně r. 1955).

³ V knize *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890.

⁴ *Istoričeskaja poetika*. Znovu vydána V. M. Žirmunským v Leningradě r. 1940.

⁵ Názory A. N. Veselovského byly kriticky rozebrány v časopisecké diskusi, která probíhala v SSSR v letech 1947—1948 a na konferenci Etnografického ústavu Miklucho-Maklajově AN SSSR dne 28. února 1948. Blíže viz o tom v stati F. Wollmana *Sovětská věda o lidové tvorbě slovesné na nových cestách*; Slavia 1955 (zde na str. 406n.).

⁶ Bogatyrev na př. v spise *Actes magiques, rites et croyances en Roussie Subcarpathique*, Paris 1929; *Funkcia kroja na Moravskom Slovensku* 1937; *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940.

⁷ Mukařovský v práci *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936.

⁸ Jmenujme tu příkladem L. M. Tronského *Dějiny antické literatury*, přeložené také do češtiny — 1. díl, Praha r. 1955; II. díl, Praha 1956 nebo *Istorija zarubežnoj literatury*

XVIII veka (Moskva 1956), XIX veka (Moskva 1955) a XX veka (Moskva 1956).

⁹ 1. vydání z r. 1940, druhé vydání z r. 1946. Český překlad pochází z r. 1952.

¹⁰ L. I. Timofejev, *Teorie literatury*; B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, Leningrad 1952; G. L. Abramovič, *Vvedenije v literaturovedenije*; L. V. Ščepilova, *Vvedenije v literaturovedenije* a j.

¹¹ Srov. článek *Voprosy estetiki v „Kratkom slovare literaturovedčeskich terminov“* — *Voprosy filosofii* 1956, č. 2, str. 202—206.

4.

¹ Jürgen Kuczynski ukázal v stati *Rozdílný vývoj jednotlivých částí nadstavby*, že v předsocialistických společenských řádech „relativní rozvoj poesie a dějepisectví, malířství nebo politické ekonomie je do velmi značné míry živelný a anarchistický — alespoň v tom smyslu, že základna málo dbá o tempo jejich rozvoje, že žádnému z uvedených odvětví nedává přednost“. V knize *Studie o krásné literatuře a politické ekonomii*, český překlad, Praha 1956, str. 23.

² F. Engels v dopisech C. Schmidtovi ze 27. října 1890. Citováno z knihy K. Marx — B. Engels *Vybrané dopisy*, Praha 1952, str. 386.

³ Z redakčního úvodu sborníku *Russkoje narodno-poetičeskoje tvorčestvo*, Moskva 1953, str. 4. (Kniha vyšla za hlavní redakce V. K. Sokolovové a V. I. Čičerova.)

⁴ Na tento problém poukázali A. Nečajev a N. Rybakovová v stati *O nekotorych problemach folkloristiky* — *Sovetskaja etnografija* 1953, No 3, str. 134—142.

⁵ V stati z r. 1927 *O literárním vývine* — slovenský překlad v *Slovenských pohľadoch* r. 54 (1938); zde na str. 476. Tynjanovova stať je rovněž zařazena do připomenutého už Bakošova sborníku *Teória literatúry*.

⁶ *Theorie literatury*, český překlad, str. 404.

⁷ V essayi „Černé ryby neboli o realitě v poesii“ — český překlad v knize *O literatuře*, Praha 1956, str. 60.

⁸ Tamtéž, str. 56.

⁹ Citováno podle knihy Karel Marx—Bedřich Engels *O umění a literatuře*, Praha 1951, str. 132.

¹⁰ Poukázal na to F. Vodička v stati *Včleňování folkloru do obrozenské literatury*, Česká literatura 1953, č. 4.

¹¹ Autoři klasicistických tragedií patřili svým sociálním zařazením mezi buržoasii. Nicméně usilovali začlenit se do společnosti aristokratů.

¹² Citováno podle knihy V. Majakovskij, *Z díla*. Praha 1950, str. 721 — překlad J. Taura.

¹³ Srov. o tom V. I. Čičerov, *Problemy izučeniija sovetskogo narodnogo tvorčestva*, *Novyj mir* r. 1954, No 8, jakož i v jeho thesích k přednášce u nás z 1. února 1955.

¹⁴ V uvedeném už článku Květoslava Chvatíka, *Nová mysl* 1956, str. 937.

¹⁵ Správně vystihl dialektiku obsahu a umělcovy subjektivity Henri Lefebvre ve svém *Príspevku k estetice*: „Proces zpracování obsahu umělcem se dovršuje s obtížemi, bolestně, protikladně. Na jedné straně je tento proces nutně individuální, subjektivní. A na druhé straně jeho subjektivnost, omezení jeho individualnosti — nebo lépe řečeno jeho „třídní subjektivnost“, zvlášť když patří k vládnoucí třídě upadající nebo k úpadku odsouzené — brání umělci zachytit plně obsah a formálně jej zpracovat. Musí řešit a řeši více nebo méně dobře konflikt mezi objektivností umění a díla (zachycení obsahu a jeho vyjádření nějakým předmětem, dílem samým) a subjektivností (individuálností, hranicemi osobními a hranicemi třídními)“. *Světová literatura* 1956, č. 3, str. 214 — překlad Josefa Pospíšila.

¹⁶ Připomněl to J. Tynjanov v citovaném už článku *O literárním vývine*, str. 481.

¹⁷ *Schillersbriefe*. Vyd. F. Jonas V, str. 289. O tom, jak Schiller hledal přiměřenou formu pro své drama, viz v studii F. Wollmana *Osud a tragická idea ve valdštejnské dramatice*, *Slavia* r. 18 (1947—1948), str. 228 n.

¹⁸ Fakt, že slovesné rody a druhy nejsou nezbytně vázány buď na podání prozaické nebo veršové, připomněl Slavomír Wollman v stati *K názoru o řečnické povaze Slova o pluku Igorově*, *Slavia* 1956, sešit 3, str. 423.

5.

¹ F. Wollman, *Lidová slovesnost v jazykově literárním obrození Slovanů*, *Slavia* 1956, str. 561.

² Citováno podle knihy Karel Marx—Bedřich Engels *O umění a literatuře*, Praha 1951, str. 36.

³ Tamtéž.

⁴ *O umění a literatuře*, str. 37.

⁵ V připomenuté už studii *Francouzská dramatická literatura a francouzské malířství XVIII. století s hlediska sociologie* (český překlad v knize *Umění a literatura*, Praha 1956), str. 157 n.

⁶ Tamtéž, str. 158.

⁷ Srov. o tom E. E. Kisch v článku *Reportáž jako forma umění a forma boje* (Host do domu 1954, č. 4): „A při vši uměleckosti musí podat pravdu, nic než pravdu (reportér A. Z.), neboť právě požadavek vědecké, přezkoumatelné pravdy činí reportérovu práci tak nebezpečnou, nebezpečnou nejenom pro příživníky světa, nýbrž nebezpečnou i pro něho, nebezpečnější než práce básníka, který se nemusí obávat desauvování a dementi.“

⁸ Srov. o tom B. Golombek, *Dnes a zítra*, Brno 1944.

⁹ K. Čapek, *Sloupkový ambit*, Lidové noviny 30. května 1926.

¹⁰ Obširněji jsem se touto problematikou zabýval v stati *K problematice navázání na kulturní dědictví v literárním procesu* (Sborník fil. fak., Brno 1955, D 2, str. 5—25).

6.

¹ Dobře na to upozornil J. R. Becher v *Obraně poesie*, str. 66—67.

² Připomněla to L. Švedova v stati *O nekotorych problemach folkloristiky — Sov. etnografija* 1953, No 4.

³ V článku *O narodnom tvorčestve — Literaturnaja gazeta* 1953, No 136.

⁴ Viz o tom blíže v stati F. Wollmana *Sovětská věda o lidové tvorbě slovesné na nových cestách*, *Slavia* 1955, str. 434 n.

K PROBLEMATICE LITERATURNÝCH ŽANROV

1.

Každý literaturtný vid a každá žanrová forma obdadaut specifickéu chudožestvennéu napravennéu. Oni vzníklí, razvívajúť sa a prodolžajúť suščestvovat' do tech por, ťoka obščestvennée otnošenía predostavljajúť ím vozmožnosť pravlenía. Počtomo ísšledovane specífíckých zakonomeností literaturtných vídov ímeet dľa poznání procesa razvívía ísškustva bolyšoe značenie. Rešenie problematíkí literaturtných vídov a žanrových form prínadležít k važnejším zadáčam estetíkí a literaturtovedenía takže í potomu, čo v sovremennoj praktíkí socíalístíckého ísškustva vydvínuto trebovanie svobodného sovrevnovanía vščeh form, stíleí a vídov ísškustva.

2.

Líteraturtnée rody (epíká, líríká, drámá) kak obščee formy ízobraženía čelovečeského charakterá — avtor opredeljaet osobennosti každoj íz níh — javljúť sa ložíckími abstrakcíami, v kotoých obščačúť sa suščestvennée čerty líteraturtných vídov odnoj kategoříí.

Bolée uzkoie po obščemu ponjáťíu čem líteraturtný rod — ponjáťíu líteraturtného vída. Naprímer novelld — líteraturtný víd epíckého roda. Otličítelnyé čerty ponjáťíu lyboj líteraturtného vída, naprímer, novelld, suščestvúť — kak í čerty ponjáťíu líteraturtný rod — v otčedělných prínadleženíách. Ponjáťíu rod í víd, odnako, žívúť v soznání líteraturtovoř í čítatelěí.

Soderženía ponjáťíu otčedělných líteraturtných vídov a žanrových form dolžny opredeljať sa vsегда po otnošeníu k dánnomu vremeni í dánnoj líteraturtnoj obščestvennoj stanovke.

V teoříí líteraturty í tem bolée v líteraturtnoj žurnálnoj praktíkí suščestvúť bolyšaja vozmožnosť v upotrebéníí termlnov rod, víd, žanrová forma í t. p. Avtor nastojščej stáťí predlagaet sledujúčú klassífíckacíu: rod — látínskoe genus, češč. rod (napr. epíká); víd — látín. species, češč. druh (napr. román) í žanrová forma — češč. odrůda (napr. ístorícký román).

3.

В то время как классификации и определению содержания литературных родов и видов в прошлом посвящался целый ряд работ, то вопросы развития литературных родов и видов и жанровых форм оставались в значительной степени в стороне. Ни идеалисты, ни Брюнетьер, ни формалисты, ни структуралисты-функционалисты не сумели их правильно разрешить. (Автор критикует их взгляды.) Только лишь марксистско-ленинская наука сумела изложить развитие литературных родов, видов и жанровых форм, потому что она понимает искусство как закономерно развивающееся общественное явление.

4.

Обращение писателя к определенному литературному роду, виду и жанровой форме применительно к конкретному идейно-тематическому содержанию, образует составную часть единства содержания и формы каждого литературного произведения. Сумма черт литературных родов, видов или жанровых форм развивается равномерно с этим единством содержания и формы произведения и в конечном счете определяется исторически общественной обстановкой данной эпохи.

Сообразно исторически-общественной обстановке тот или другой класс образует в отдельные эпохи классовых обществ иерархию родов, видов и жанровых форм. Из этого следует, что свойства литературных видов и жанровых форм нельзя изучать изолировано, а всегда в их отношениях к общей системе видов и жанровых форм данного периода.

Широта понимания литературного явления бывает в разные времена различной (напр. стихотворные загадки или мемуары иногда считаются литературными явлениями, иногда нет).

Появление литературного рода или вида или жанра в литературном процессе зависит от общей общественной и литературной обстановки данного периода. В доказательство этого положения автор приводит обширный материал.

При определении характера литературного вида и жанровой формы, а также способа их обработки необходимо принять во внимание публику, воспринимающую данное произведение.

5.

Многообразие человеческих отношений в различных условиях развития отдельных народов и классов запечатлевалось в разнообразных содержаниях, которые искали адекватных форм выражения, следовательно также соответствующих литературных родов, видов и жанровых форм.

Конкретное идейно-тематическое содержание произведения выбирает из числа имеющихся видов и жанровых форм и преобразовывает их по своим потребностям или добавляет новые черты, благодаря чему возникает новый литературный вид и жанровая форма. Таким образом происходят в видах и жанровых формах изменения и начинается их развитие, которое длится иногда в течение тысячелетий (напр. развитие трагедии, басни и т. п.).

Автор показывает на примерах как новое содержание вливается сначала еще в „мехи старые“ (Плеханов) как затем образуется новый вид искусства (напр. комедия Мольера — балет; фельетон) и как это связано с изменившейся общественной ситуацией или с изобретениями в области техники изображения (кино, радио, телевидение). Литературный вид уже не соответствующий изменившимся общественным условиям, исчезает (напр. средневековые альбомы).

6.

Современное социалистическое искусство создает собственную структуру всех областей искусства и структуру видов и жанровых форм в каждой из этих областей.

Не все области искусства и виды искусства обладают одинаковой степенью отзывчивости по отношению к современной действительности. Наибольшие возможности в этом отношении имеют вероятно рисунок, массовая песня, частушка, очерк и т. п.; лирика (как род) наверно больше чем эпика и т. п.

Сильнее, конечно, чем в прошлые времена, проявляется влияние читателей, публики и критики. Это давление поощряет творческую деятельность в области некоторых видов (в наше время требование литературы для девушек, приключенческой литературы и т. п.).

Задача социалистических писателей — изучать жизнь во всей ее многогранности и изображать ее в возможно большей гамме стилей, видов и форм.

Перевод: Ярослав Буриан

ON THE PROBLEMS OF LITERARY SPECIES

1.

Each literary species and variety has its specific artistic purpose. Each arose, developed and continued as long as the conditions of society allowed it to be effective. For this reason the study of the specific laws of artistic species is important for recognising the process of artistic development. Another reason, however, why the solution of the problems of artistic species and varieties in one of the most urgent tasks of aesthetics and literary theory, is that the present-day practice of socialist art demands the free competition of all forms, styles and species.

2.

The literary *genera* (epic, lyric, drama) — the author indicates the peculiarities of each — are generalised forms of depicting human character, and are thus logical abstractions, which sum up the fundamental characteristics of all the literary species of a single category.

The concept literary *species* has a more limited application than that of literary *genus*. For example, the *novella* is a literary species belonging to the genus epic. The characteristics marking the concept of a literary kind, for example the *novella*, are to be found in specific works, just as are the characteristics of the concept literary *genus*. But the concepts *genus* and *species* exist in the subconscious mind of literary artists and readers.

The content of the concepts of each literary kind and variety must always be stated for a particular literary situation.

In literary theory and still more in the usage of literary periodicals there exists considerable freedom with regard to the terms *genus*, *species*, *genre*, etc.

The author suggests the following distinctions:

family — Lat.: *genus*; Russian: *rod* (e. g. epic);

kind — Lat.: *species*; Russian: *vid* (e. g. novel);

and *variety* (e. g. historical novel).

3.

Although during the course of history a number of works have dealt with the classification and formulation of the content of literary genera and species, questions touching the development of literary genera, species and varieties have been comparatively neglected. Neither the idealists, Bruntière, the formalists nor the functional structuralists were capable of answering these questions correctly. (The author gives a critique of their opinions.) Marxism-Leninism was the first theory which correctly explained the development of literary genera, species and varieties because it considers art as a social phenomenon developing according to certain laws.

4.

The use of a literary genus, species and variety in actual practice to express the given thematic idea forming the basis of work is an essential part of the unity of form and content of every artistic work. The sum of the characteristics of literary genera, species or varieties develops progressively with this form-content unity of the work and is in the last instance determined by the circumstances of the social history of a particular period.

According to the historical and social situation during the epochs of class society, a particular class forms a hierarchy in the various fields of art, and within each artistic

field a hierarchy of genera, species and varieties. Hence it follows that literary, species and varieties must not have their characteristics examined in isolation, but always in relation to the whole system of species and varieties of a given period.

The field covered by the so-called "fact of literature" is different at different periods (for example verse riddles or memoirs at one period may be considered literary facts, at another may not).

The moment at which any literary genus, species or variety can play a part in the literary process is decided by the entire social and literary situation of a particular time.

In formulating the characteristics of a literary species and variety and the manner of its presentation the public which accepts the work must also be taken into account.

5.

The great diversity of human relationships under the manifold conditions of development of individual nations and classes has been projected into different contents. These have sought adequate forms of expression, that is, the suitable literary genus, species and variety.

The concrete thematic idea basic to the work either selects from earlier inherited species and varieties and adapts them to its need, or else adds new characteristics until a new literary species and variety develops. In this way changes in species and varieties come about and they proceed to develop, a development which often lasts for thousands of years (e. g. the tragedy, the lay etc.).

The author cites examples to show how the new content is at first poured into "old bottles" (Plechanov) how later a new artistic species is formed (e. g. the comedy of Moliere; the ballet; the newspaper column) and how it depends on changes in society or on the invention of new methods of presentation (the film, wireless, television). A literary species which no longer corresponds to the changed social conditions dies out (e. g. the medieval alba).

Socialist art today is setting up its own structure in all fields of art and a structure of artistic species and varieties in each of the arts.

Not all fields and species of art react equally readily to contemporary reality. It appears that line drawing, the community song, the *chastushka*, the literary sketch, etc., respond most quickly; the lyric is a genus which certainly responds more rapidly than the epic, etc.

It is certain that the influence of the reader, the public, the critic is greater than in previous periods. This pressure encourages creation in certain literary species (the contemporary demand for stories for girls, for adventure stories etc.).

The aim of the socialist writer is to study life in all its diverse aspects and depict it in the widest possible range of styles, species and forms.

Translated by Jessie Kocmanová