

Literárna veda a zákonitosti (Kapitolka z dejín vedy)

Tomáš Horváth

HORVÁTH, T.: *Literary Science and Patterns*
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 65, No. 6, p. 419 – 446

**Key words: repetition, patterns,
invariant, genre**

Over the years of its troubled evolution literature has shown a high degree of repetition: individual literary texts have mutually identical as well as different properties. What dominates in literary science is the structural, systematic and typological process of establishing patterns of regularity in form i.e. structural types, and the result of the process is literary forms, genres, movements and types of narrative structures, types of composition, chronotopes etc. Jakobson's structuralism with its universalist ambition establishes isomorphic phenomena typical of literature as a whole – it aspires to define literariness and poetic function through the model of its mechanism. In the course of its history literary science has attempted at formulating diachronic patterns. E.g. within Darwin's theory of evolution Ferdinand Brunetière attempted to disclose the „laws and conditions controlling genre evolution“. The Darwinesque pattern is also used by Franco Moretti in the process of establishing patterns of competition of literary genres trying to acquire their share in the book market. What was formulated by Russian formalists as a pattern of literary evolution is the principle of tension between automatization and de-automatization of literary techniques. Then, there is Jakobson's productive conception of invariants as a constant scheme in relation to fluctuations, variants. It focuses on investigating the different within the same (different variants in various literary works by the same writer) and the same within the different (invariants in different literary works by the same writer or different writers of the same literary movement). We analyze the methods of establishing patterns of repetition and schemes in selected literary scientific works: for instance in that by Northrop Frye the subject was repetition on the highest level – the whole literature seen as a specific system – to repetitions on lower levels of subsystems, where texts are grouped into particular classes, e.g. genres.

Vývinové a systémové zákonitosti

Budeme vychádzať z jedného prostého pozorovania, aké sa naskytá elementárnej čitateľskej skúsenosti: literatúra počas peripetií svojho vývinu vykazuje vysokú mieru *opakovateľnosti*. Jednotlivé literárne texty sa na seba do istej miery podobajú, čo znamená, že majú navzájom totožné i odlišné vlastnosti. Totožné vlastnosti pritom prevažujú a plnia hierarchicky vyššiu funkciu v štruktúre textu – organizujú hierarchicky vyššie úrovne textovej štruktúry. Oba tieto druhy vlastností literárnych textov by mala literárna veda analyzovať. *Východiskom* týchto analýz sa však musí stať opakovateľnosť, pretože až na jej základe sa jednotlivé texty od seba odlišujú svojimi príznakmi, „pridanými“ vlastnosťami alebo transformáciou (v prípade idiolektu radikálnou) niektorých opakovateľných štruktúr.

Opakovateľnosť v literárnom diskurze funguje na všetkých úrovniach textovej štruktúry: na úrovni naratívnych štruktúr, zápletiiek, kompozície, opakujúcich sa tém, ďalej chronotopov (ktoré sú podľa Bachtina podstatné pre určenie žánru textu),¹ motívov (opakované motívy známe ako toposy) či konkrétnych verbálnych reťazcov. V prípade opakovateľnosti na úrovni jazykovej manifestácie (slovných reťazcov) sa rodia verbálne klišé, ustálené slovné spojenia. Ako píše John G. Cawelti, „štandardizácia (...) je esenciou celej literatúry“.² A to bez ohľadu na to, či je literárny text písaný v intenciách postulátov poetiky inovácie (ako napríklad v literárnych smeroch romantizmu či v avantgardných smeroch), alebo naopak poetiky totožnosti či opakovania (napríklad klasicistickej poetiky dodržiavania pravidiel podľa vzorových textov). Hlavný rozdiel medzi týmito dvoma typmi poetík je predovšetkým v tom, že poetika inovácie a poetika opakovania sa k tejto štandardizácii vzťahujú *odlišným spôsobom*: poetika opakovania ju potvrdzuje, poetika inovácie sa ju usiluje v čo najväčšej miere popierať (čo však znamená, že z tejto štandardizácie literárneho diskurzu musí *vychádzať* a musí sa k nej vzťahovať, zaujímať k nej postoj).

V opakovateľnosti v literárnom materiáli literárna veda hľadá pravidelnosti, zákonitosti, schémy. Treba povedať, že v literárnej vede určite prevláda štruktúrne, systémové a *typologické* modelovanie pravidelnosti vo formách čiže „štruktúrnych typoch“³ a jeho výsledkom sú literárne druhy, žánre, literárne smery, školy, typy naratívnych štruktúr, typy kompozície, chronotopy atď. a v univerzalistickom nároku štrukturalizmu modelovanie „izomorfných fenoménov“, vlastných literatúre ako celku – v Jakobsonovom pokuse ide o definovanie *literárnosti* a *poetickej funkcie* (podobne ako sa lingvistická typológia podľa Uspenského usiluje odhaliť fenomény vlastné *všetkým* jazykom).⁴ Jakobson tiež definuje poetickú funkciu pomocou modelu *mechanizmu* jej fungovania – operácie, akú vykonáva na jazykovom materiáli. Primárne je poetická funkcia zameraním na jazykový znak

1 Por. NUNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006, s. 325.

2 CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976, s. 8.

3 TYŇANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: Problémy skúmania literatúry a jazyka. In: *Teória literatúry*. Zost. Mikuláš Bakoš. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 111, zvyč. T. H.

4 USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague Paris : Mouton De Gruyter, 1968, s. 13.

sám – je to „orientácia komunikátu na seba samého“.⁵ Už v technickej realizácii v rámci poézie poetická funkcia „premieta princíp ekvivalencie z osi selekcie na os kombinácie“.⁶ Vývin literárnej vedy od 19. storočia k prvej polovici 20. storočia prebiehal ako opustenie príčinných vysvetlení literárnych diel v pozitivistickej literárnej histórii (darwinistických, naturalistických či pomocou „ducha doby“ alebo „ducha národa“)⁷ k hľadaniu *imanentných* zákonitostí v samotných literárnych dielach u ruských formalistov – predovšetkým *zákonitostí výstavby* literárnych diel.

Menej sa už literárna veda snažila v priebehu svojej histórie formulovať zákonitosti v diachrónnom pláne, zákonitosti literárneho vývinu (na rozdiel od historicko-porovnávacej jazykovedy, ktorá v 19. storočí predovšetkým formulovala hláskové zákony),⁸ hoci nájdeme i také pokusy. (Vynechávame z úvah dialekticko-materialistickú historiozofiu s jej formulovaním zákonitostí dejinného procesu a v tom i vývinu literatúry.) Už Tyňanov s Jakobsonom v programovom článku *Problémy skúmania literatúry a jazyka* (1927) nastolili potrebu literárnej vedy skúmať *zákonitosti* literárnej synchronie i diachronie: „Analýza štrukturálnych zákonitostí jazyka a literatúry a ich vývinu nevyhnutne vedie k ustáleniu ohraničeného radu reálne daných štrukturálnych typov, resp. *typov vývinu štruktúr*.“⁹

Ak vezmeme do úvahy pokusy v histórii literárnej vedy, koncom 19. storočia sa Ferdinand Brunetiére – inšpirovaný Darwinovou evolučnou teóriou, ktorá sa preňho stáva modelom evolúcie aj v iných oblastiach, než sú živočíšne druhy – pokúšal odhaliť „zákony a podmienky riadiace evolúciu žánrov“.¹⁰ Z darwinovskej teórie si vzal tézu premenlivosti druhov,¹¹ čím ako prvý vniesol do problematiky žánrov historický prístup.¹² Z darwinovského modelu evolúcie prevzal tiež tézu, že „podmienkou akejkolvek evolúcie je objavenie sa individua, ktoré sa niečím odlišuje od všeobecného typu svojho druhu“.¹³

Aj predstaviteľ historicko-porovnávacej jazykovedy August Schleicher vychádzal z Darwinovej tézy o vývine (premene) druhov a ukazoval analógiu evolúcie živočíšnych druhov s vývinom jazykov: „Tie jazyky, ktoré by bolo v terminológii botanikov a zoológov možné označiť ako druhy jedného rodu, pokladáme za potomkov jedného všeobecného základného jazyka, z ktorého sa vyvinuli cestou postupných zmien.“¹⁴ Jednotlivé jazyky sa usporadúvajú do rodostromu rovnako

5 JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka 1*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, s. 476.

6 JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 46.

7 BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 421.

8 Por. napr. PAVEAU, Marie-Anne – SARFATI, Georges-Élia: *Wielkie teorie językoznawcze*. Kraków : Wydawnictwo FLAIR, 2009, s. 33.

9 TYŃANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: *Problémy skúmania literatúry a jazyka*. In: *Teória literatúry*. Zost. Mikuláš Bakoš. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 111, zvýr. T. H.

10 BRUNETIÈRE, Ferdinand: *Teoria ewolucji i historia literatury*. In: *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Ed. Stefania Skwarczyńska. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 206.

11 Por. tamže, s. 199.

12 Por. GŁOWIŃSKI, Michał: *Literárny druh*. In: *Slovo, význam, dielo*. Zost. POPOVIČ, Anton. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 427.

13 BRUNETIÈRE, Ferdinand: *Teoria ewolucji i historia literatury*. In: *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Ed. Stefania Skwarczyńska. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 201.

14 SCHLEICHER, August: *Teoria Darwina w przymienieniu k nauce o języku*. In: *Chrestomatia po istorii językoznawstwa XIX – XX wieków*. Ed. V. A. Zvegincev. Moskva : Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoje izdatelstwo Ministerstva proświeśceniya RSFR, 1956, s. 99.

422 ako u Darwina živočíšne druhy. Aj vznik jazyka ako takého Schleicher chápal v analógii k vzniku živých organizmov: ich prvotnou formou je bunka a analogicky prvotnou formou jazyka je koreň (zvuk nesúci význam): korene sú „bunkami jazyka“, ktoré ešte nemajú „orgány“ pre gramatické funkcie.¹⁵ Analógiu medzi evolúciou živočíšnych druhov a vývinom jazykov nastolil aj samotný Darwin v práci *O pôvode človeka*. Písal: „Vznik samostatných jazykov a samostatných druhov, ako aj dôkazy, že jedno aj druhé sa realizovalo ako postupný proces, sú prekvapujúco zhodné.“¹⁶

Z premenlivosti žánrov Brunetièere vyvodzuje, že existencia žánrov je historická a že keď nastane moment, v ktorom „v evolúcii žánru počet nestálych vlastností začína prevyšovať počet stálych vlastností“, ¹⁷ žáner sa rozpadá. Kládol si tiež otázku, či premena žánrov podlieha jednému spoločnému zákonu, alebo „sa evolúcia každého žánru riadi nejakými len sebe vlastnými zákonmi“.¹⁸

V zásade vypočítava tieto tri spôsoby transformácie žánru: „žáner sa rodí, rozvíja, dosahuje svoju dokonalosť, upadá a nakoniec umiera“¹⁹ – to je prípad evolúcie francúzskej tragédie. Po druhé, jeden žáner sa môže transformovať na druhý.²⁰ A po tretie, „niektorý žáner vzniká zo zlomkov niekoľkých iných“.²¹ Diferencovanie žánrov sa v literárnej evolúcii podľa Brunetièera odohráva štiepením „rovnako ako diferencovanie sa druhov v prírode, čiže postupne (...) vďaka zásade, nazývanej štiepenie vlastností“.²² Tu možno opäť vidieť analógiu so Schleicherovou (tiež evolučnou) koncepciou *Stammbauntheorie*, „binárnou diferenciačnou rodokmeňovou teóriou“²³ podľa ktorej sa prajazyk rozčleňuje na dva jazyky a z nich každý ďalej na dva ďalšie. V grafickom vyjadrení má táto teória podobu genealogického stromu (jeho prvú podobu načrtol Schleicher v roku 1853), ktorý opisuje evolúciu praindoeurópskeho jazyka jeho štiepením na jednotlivé jazyky:²⁴ „Jazyky sa vyvíjajú ako živočíšne druhy, pričom podliehajú diferenciacii, ktorej výsledkom sú jazykové rodiny.“²⁵ Keďže teda jazyky v toku evolúcie podliehajú diferenciacii, podobne ako Brunetièerov žáner, aj jazyk sa podľa Schleichera rodí, rozvíja, dosahuje kulmináčny bod a umiera, pričom svojim zánikom „plodí ďalší, mladší jazyk, ktorý ho v behu času nahradí“.²⁶

Proti tejto teórii zániku jazykov a zrodzenia nového jazyka zo staršieho namietali v zásade rovnakou argumentáciou Ferdinand de Saussure²⁷ aj Joseph Vendryes. Vendryes píše: „Jeden jazyk neploď ďalší. Žiaden jazykovedec by nemohol

15 Tamže, s. 101.

16 Cit. podľa ANDERSON, Stephen: *Języki*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017, s. 19.

17 BRUNETIÈRE, Ferdinand: Ewolucja rodzajów w historii literatury. In: *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Ed. Stefania Skwarczyńska . Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 182.

18 Tamže, s. 182.

19 Tamže, s. 182.

20 Tamže, s. 182.

21 Tamže, s. 183.

22 Tamže, s. 188.

23 ONDRUŠ, Šimon: Súčasná komparatistika a Schlecherova indoeurópska bájka. In: *Jazykovedný časopis*, roč. 34, 1983, č. 1, s. 14.

24 Por. BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 371.

25 HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 163.

26 IVIĆ, Milka: *Trends in Linguistics*. London - The Hague - Paris : Mouton & Co., 1965, s. 44.

27 Por. de SAUSSURE, Ferdinand: *Szkiele z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 150.

určiť hodinu, v ktorej by sa udialo toto zrodenie. Tvrdenie, že francúzsky jazyk pochádza z latinčiny, je synonymné s tvrdením, že francúzština je forma, akú v priebehu stáročí v istej oblasti nadobudla latinčina. (...) Je však nemožné určiť okamih, v ktorom sa končí latinčina, a začína francúzština.“²⁸ Táto nemožnosť vyplýva z pomalej kontinuálnosti premien jazyka, keďže – ako v argumentácii pokračuje de Saussure – „každý jednotlivec používa nasledujúceho dňa ten istý idiolekt, aký používal včera, a tak je to vždy“.²⁹ Schleicherovský evolučný zákon umierania jazyka a zrodu nového jazyka zo starého odštiepením sa prostredníctvom „čistého a rázneho rezu“,³⁰ „náhlou kvalitatívnou zmenou“,³¹ teda nahrádzajú zákonitosťou pomalých kontinuálnych transformácií jazyka. Ak by totiž zmeny v jazyku boli náhle, katastrofické, jedna skupina členov jazykového spoločenstva by sa odrazu nedokázala dohovoriť s druhou skupinou. Vývinový rytmus jazyka sa síce môže zrýchliť alebo spomaliť, ako to formuloval Maurice Grammont,³² jazykový systém však vždy musí umožniť komunikáciu jeho členov (taká je totiž jeho základná funkcia a práve ona „garantuje jeho ďalšie trvanie a fungovanie“)³³ – to je základné obmedzenie rýchlosti jazykových zmien. Dá sa povedať, že členenie na „nominované“ jazyky je záležitosťou kultúrnej konvencie a miesta týchto foriem jazyka v historickom a kultúrnom vývine.

Keď sa vrátíme späť k Brunetièrovej koncepcii, mohlo by sa dnes zdať, že stavať problematiku vývinu žánrov a jazykov na biologickej evolučnej teórii už patrí do múzea literárnovedných a jazykovedných koncepcií. Tento prístup (samozrejme, s patričnými zmenami) však v súčasnosti aplikoval teoretik literárnej histórie Franco Moretti: „V Darwinovè *O vzniku druhù* predstavujú rozbiehavosť znakov, prirodzený výber a zánik jakési tri sudičky dejín evolúcie – variety se postupne od sebe vzdalujú a promeňujú, poté zasahuje prirodzený výber a odsuzuje drtivou väčšinu k zániku. I v oblasti literatúry je zřejmé, že ve skutečnosti pretrvá (přežívá) jen velmi málo textù.“³⁴ „(...) jedno procento literární produkce tvoří kánon a zbylých devadesát devět zapomenutá díla.“³⁵ Diela sú teda chápané ako entity zúčastňujúce sa súťaže o istú časť knižného trhu.³⁶ Podľa Morettiho sa to týka aj žánrov.

Hneď by sa nám však žiadalo upozorniť aj na určité hranice tejto biologickej analógie: literárne texty ani žánre sa nestávajú fosíliami, ktoré by už nebolo možné nikdy oživiť. „DNA“ textov a žánrov (čiže informácia v nich zakódovaná) je kultúre dostupná kedykoľvek, keď na to nastanú vhodné podmienky. (V opačnom prípade, keď je daná kultúra voči niektorým textom a žánrom „slepá“ a „hluchá“, je zasa absolútne nedostupná.) R. Pogue Harrison upozornil, že to, čo si daná kultúra

28 VENDRYES, Joseph: *Język*. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1956, s. 278.

29 de SAUSSURE, Ferdinand: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2004, s. 150.

30 SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002, s. 116.

31 Tamže.

32 Por. PERLIN, Jacek: *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa : Wydawnictwo akademickie Dialog, 2004, s. 25.

33 MARTINET, André: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa : PWN, 1970, s. 201.

34 MORETTI, Franco: *Grafi, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 71.

35 Tamže, s. 78.

36 Por. tamže, s. 77.

424 uchová, čo si „uskladní“, nemusí byť totožné s tým, čo si daná kultúra pamätá.³⁷ Potenciál svojho dedičstva nemusí kultúra nevyhnutne v danom historickom okamihu aktivovať.³⁸ Bachtin ukazoval niečo priam protikladné oproti Morettimu: „Nikdy to nebyva tak, že by zrod nového žánru zrušil či celkom vytlačil už jestvujúce žánre. Každý nový žáner predchádzajúce žánre len dopĺňa, rozširuje ich všeobecné bohatstvo. (...) Okrem toho je možný aj konštruktívny vplyv nového žánru na predchádzajúce – samozrejme, v takom rozsahu, v akom to dovoľuje ich žánrová povaha.“³⁹ Žáner môže „ponorne“ prežívať celé stáročia – ako príklad uveďme revitalizáciu antickej menippovskej satiry u Dostojevského, na ktorú upozornil práve Bachtin v citovanej práci – „to nie subjektívna Dostojevského pamäť si zachovala spomienku na antickú menippovskú satiru, ale objektívna pamäť literárneho žánru, ktorý pestoval“.⁴⁰ Žáner si podľa Bachtina „vždy pamätá svoje dejiny“.⁴¹

A nejde tu len o žánrovú pamäť: aj dávno zabudnuté texty môžu opätovne vyhrať v „neprirodzenom“ (čiže kultúrnom) výbere, dokonca aj vtedy, keď z ich autorských práv už nemajú prospech ani dedičia autora: súčasný záujem o viktoriánsku gotiku spolu s metodológiou postkoloniálnych štúdií revitalizovali napríklad zabudnutý román Richarda Marsha *Pomsta posvätného chrobáka* (1897), ktorý zasa v synchrónnom stave (v dobe svojho vydania) vyhral „trhový“ súboj so svojím súčasníkom, románom Brama Stokera *Dracula*, aby neskôr upadol do zabudnutia a v priebehu histórie doteraz víťazil Stokerov román. Tento súčasný „trend“ viktoriánskej gotiky spôsobuje aj to, že i súčasní autori píšu v intenciách tohto žánru (ako napríklad Peter Ackroyd, Dan Simmons a množstvo ďalších) a popri literárne prežívších klasikoch 19. storočia Charlesovi Dickensovi a Wilkiem Collinsovi sa resuscituujú i romány predtým recepčne nie až natoľko vyťaženej Mary Elizabeth Braddonovej.

Príkladov resuscitácie a pretrvávania žánrov naprieč rôznymi literárnohistorickými obdobiami je celé množstvo. Napríklad žáner gotického románu sa od čias Walpolovho *Otrantského zámku* a Beckfordovho *Vatheka* nespočetne mnoho ráz revitalizoval – napokon, už klasická predstaviteľka gotického románu Ann Radcliffová tento žáner podstatne transformovala tým, že z jeho fikčného sveta vylúčila nadprirodzené fenomény a všetky záhady vysvetlila empirickou cestou. Románik literárneho smeru surrealizmu so žánrom gotického románu splodil surrealistický gotický román Julienu Gracqa *Na Argolskom zámku* (1938). Po žánri gotického románu siahajú spisovatelia podnes, pričom ho viac či menej radikálne transformujú – z tých najnovších spomeňme zástupne román Jennifer Eganovej *Hrad* (2006). Jeden gotický román si vyskúšal aj taliansky majster pastišov Tommaso Landolfi – jeho *Jesenný príbeh* (1947) svojsky kombinuje tradičné motívy – rekvizity gotického románu: starý dom labyrintového charakteru s podzemím, tajomný portrét ženy, záhadný starec – domáci pán, vyvolávanie

37 Cit. podľa FREDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2017, s. 45. (Ide o prácu R. Pogue Harrison: *The Dominion of the Dead*. Chicago, 2003.)

38 Por. tamže.

39 BACHTIN, M. M.: *Problemy poetyki Dostojevskiego*. Warszawa : PIW, 1970, s. 408 – 409.

40 Tamže, s. 164.

41 Tamže.

ducha z ríše mŕtvych, mágia, prízračná vidina, zdanlivo empirické vysvetlenie s nevysvetliteľným „zvyškom“ nadprirodzeného (vidina), dedičné zaťaženie, rodné tajomstvo, dvojnícky vzťah, šialenstvo, zvrátené vášne, deštruktívne pudy, smrť...⁴² Mnohých mladých čitateľov po prvý raz s gotickým románom zoznámil prvý prípad troch pátračov *Tajomstvo strašidelného zámku* od Roberta Arthura (1964). Stredoveký rytiersky román sa zasa pozoruhodne resuscitoval v 20. storočí v žánri fantasy typu *sword and sorcery* (napríklad David Eddings). Štruktúra iniciačného románu pretrváva ako súčasť množstva textov celé stáročia od stredoveku (s antickými predchodcami ako Apuleiov *Zlatý osol*) cez romantizmus až podnes.⁴³ Claudio Guillén vyslovil úprimný údiv nad dlhým trvaním niektorých žánrov, ako je napríklad komédia, od čias Aristofana: „Mimořádná kontinuita žánrů v sobě obsahuje jak změnu, tak obranu proti všemu novému, inovaci i věrnost kořenům (...) Žánry jsou nejnápadnějšími znaky křížení a překrývání kontinuity a diskontinuity, která značí klikatou cestu literatury.“⁴⁴

Niektoré texty vyhrávajú v „literárnej súťaži“ tie najvyššie ocenenia aj napriek tomu, že ich autori nikdy neoplývali tou pomerne nechutnou charakterovou vlastnosťou, akou je súťaživosť, a tak títo autori víťazia in memoriam a akosi proti svojej vôli (prípád Kafku). Už za svojho života zabudnutý poľský autor strašidelnej fantastiky (*weird fiction*, *niesamowita fantastyka*) Stefan Grabiński (1887 – 1936) sa dnes stal kultovým autorom fanúšikov tohto žánru, preloženým do angličtiny, nemčiny, češtiny aj slovenčiny.⁴⁵ „Vítězství“ na „jatkách literatury“ (pekny Morettiho termín)⁴⁶ nikdy nie sú definitívne (čo je banalita), no definitívne nie sú ani „prehry“ (čo už banalita celkom nie je).

Žáner pre Morettiho nereprezentuje „reprezentatívny text“ (ako napríklad Walpov *Otrantský zámok* zástupne za gotický román), ale „spektrum variácií“,⁴⁷ reprezentované napríklad modelom stromu. Odmieta „platónsku ideu“ žánru – archetyp a množstvo kópií.⁴⁸ Jednotlivé formálne voľby (napríklad pri typoch indícií v detektívnom žánri) „sa navzájom nereplikujú, ale jedna od druhej sa vzdávajú, čím premieňajú žáner na široké pole rozbiehajúcich sa postupov“.⁴⁹

Pripomeňme, že pre štrukturalistov Todorova a Genetta by však bolo nevyhnutné z tohto spektra variácií abstrahovať *invariant* – to, čo je v týchto variáciách nemenné a čo majú spoločné: až tento *abstraktný* model by pre nich bol žánrom, a nie jednotlivé variácie, ktoré by boli reprezentantmi žánru. Ako to formuloval Claude Lévi-Strauss: „Štruktúrna metóda, či už v lingvistiky alebo v antropológii,

42 LANDOLFI, Tomasso: *Podzimní příběh*. Praha : Odeon, 1983.

43 Pozri HODROVÁ, Daniela: *Román zasvěcení*. Praha : Malvern, 2014.

44 GUILLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha : Triáda, 2008, s. 118.

45 Por. HORVÁTH: *Strašidelná fantastika a modernizmus*. In: *Strach a hrůza*. Eds. Ivana Taranenková – Michal Jareš. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14 – 52.

46 MORETTI, Franco: *The Slaughterhouse of Literature*. In: *Modern Language Quarterly*, Volume 61, Number 1, March 2000, s. 207 – 227.

47 MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 77.

48 MORETTI, Franco: *The Slaughterhouse of Literature*. In: *Modern Language Quarterly*, Volume 61, Number 1, March 2000, s. 217.

49 Tamže, s. 217.

426 spočíva v objavení invariantných foriem v rozmanitých obsahoch.⁵⁰ Tu nejde o nejakú platónsku ideu, ale o *modelovanie* invariantu (toho, čo majú rozličné texty *stále a spoločne*), aby vôbec bolo možné žáner určiť a pomenovať.

Kedže žáner je podľa Morettiho historickou entitou, je „dočasnou štruktúrou“.⁵¹ To, čo dielam alebo žánrom umožňuje „prežiť“ a čo Moretti sleduje (a čo pokladá za predmet literárnej histórie), nie sú konkrétne literárne diela, ale naratívne postupy a žánre,⁵² čiže už istý *výsledok* modelovania – a, dodávame, *interpretácie* textov. Napríklad konštruje model stromu vetvenia charakteru a funkcie indícií v začínajúcom detektívnom žánri⁵³ či transformácie naratívnej techniky „voľného nepriameho štýlu“ (u nás známeho pod termínom polopriama reč).⁵⁴ Pomocou kvantitatívnych analýz sa snaží nájsť *zákonitosť* výmeny žánrov, pričom na materiáli anglickej literatúry 18. a 19. storočia zistil, že jeden žáner nenahrádza druhý, ale „z literárneho pole zmizí celá skupina veľmi rôznorodých žánrov a nahradí ji obdobne heterogenná skupina“⁵⁵ a vidí vysvetlenie tejto „pravidelnosti pohybu literárnych žánrov“ v generačnej výmene.⁵⁶ Z perspektívy „dištančného čítania“⁵⁷ modeluje napríklad literárne cykly výmeny mužských autorov so ženskými autorkami (čiže tiež istú zákonitosť), pričom „tento proces lze pozorovať pouze na úrovni literárneho cyklu, jednotlivé momenty vzestupu či poklesu celkový smysl nevyjevují, spíše naopak“.⁵⁸ Samozrejme, *nevynutným predpokladom* všetkých takýchto abstraktných modelov literárnej histórie je morfológická analýza (ktorá vytvorí model literárnej formy), čo Moretti vôbec nepopiera.⁵⁹ *Najprv* je totižto treba analýzou literárnych textov modelovať žáner a ich vlastnosti, modelovať (*interpretovať*) funkciu indícií v detektívnom texte či odlišnú funkciu „voľného nepriameho štýlu“ v rôznych textoch. „Prvky“, dosadené do abstraktných modelov – stromov či grafov, sú totiž už *výsledkom* morfológickej analýzy (ako napríklad gotický román, špionážny román, mysteriózny román atď.).⁶⁰ I keď teda Moretti kladie dôraz na ich variačnosť – na to, aby jednotlivé texty vôbec mohol usporiadať napríklad do žánrového stromu, musí vytýčiť istý abstraktný model žánru (napríklad detektívnej poviedky): aby mal pravidlo, *ktoré* texty do stromu zaradiť a ktoré nie. Veľkou devízou Morettiho prístupu je však podľa možnosti empirická úplnosť textového korpusu daného obdobia v danej kultúre (napríklad detektívne poviedky na stránkach časopisu *Strand*), a nielen zohľadňovanie vybraných (kanonických) textov.

Už veľmi konkrétne analógie i hranicu analógií Morettiho žánrových evolučných stromov s biologickým diskurzom ukazuje genetik Alberto Piazza vo svojej štúdii venovanej Morettiho práci. Priamo hovorí, že chce preskúmať, „v ktorom

50 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúrna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 286.

51 MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 21.

52 Por. tamže, s. 77 – 78.

53 Tamže, s. 71 – 75.

54 Por. tamže, s. 84 – 92.

55 Tamže, s. 27.

56 Tamže, s. 28.

57 Tamže, s. 7.

58 Tamže, s. 36.

59 Por. tamže, s. 71.

60 Por. tamže, s. 26.

okamžitku prestáva byť pojem evoluce pouhou metaforou a stáva sa nástrojom pro výzkum historie literární formy⁶¹ – a nato si treba „ověřit, zda evoluční mechanismy, které stojí za biologickými změnami (mutace, přírodní výběr, genetický drift a migrace), odpovídají těm, které zapříčiňují změny literární formy“.⁶² Interpretuje napríklad Morettiho strom zachytávajúci „fylogenezi anglického detektivního žánru, a zkoumané indicie tvoří onen morfologický rys (v biologii nazýván ‚fenotyp‘), který časem prochází proměnou. Jedná se o typ stromu, který sleduje ‚změny v genu‘ (...).“⁶³ Problém však spočíva „ve výběru a úplnosti uvažovaných indicií (mutací)“⁶⁴ – čo je podľa nášho názoru práve otázkou *interpretácie* textu (výber a prečítanie *zmyslu* týchto indicií v štruktúre konkrétnych textov). Zároveň sme presvedčení, že motívy indicií nemožno z detektívneho žánru takpovediac vyňať a interpretovať ich odtrhnuté od ostatných prvkov literárneho textu (v tomto prípade detektívneho), vytrhnuté z jeho štruktúry – siete vzťahov, v ktorej sú situované. „Vítězstvo“ Doylea nad jeho súčasníkmi nezabezpečila *len* jeho práca s indiciami (že sú viditeľné a dekodovateľné – tak ako v nasledujúcom vývine detektívneho žánru v klasickej anglickej detektívke), ale aj plastické modelovanie postavy detektíva Sherlocka Holmesa s jeho vizuálnou charakteristikou a charakteristickými vlastnosťami, manierami a tikmi a okolím, ktoré sa stáva predĺžením detektívovej osobnosti (legendárny staromládenecký byt na Baker Street 221 B). V porovnaní so Sherlockom Holmesom sú ostatní súveki fikční detektívi (napríklad Martin Hewitt, Reggie Fortune, Max Carrados, Nayland Smith) pomerne dosť málo charakterizovaní a málo individualizovaní (aj po vizuálnej stránke).⁶⁵ Výnimkou je, samozrejme, Chestertonov otec Brown (ktorý však svoj boj o čitateľské publikum celkom určite neprehral). A, samozrejme, nezanedbateľná je u Doylea tiež línia vyvíjajúceho sa priateľstva Sherlocka Holmesa so svojim „bezelstným“ (t.j. neschopným lsti) kronikárom dr. Watsonom. Sherlockovi Holmesovi však už môžu konkurovať výrazne prekreslení detektívi klasickeho obdobia (ako Hercule Poirot, slečna Marplová či Nero Wolfe) a americkej drsnej školy (Phil Marlowe).

Treba tiež povedať, že i keď doylovský postup dekodovateľných indicií, relevantných pre riešenie záhady, zvíťazil v následnom období klasickej detektívky, v súčasnosti sa detektívny žáner zase odvracia od svojho rébusového charakteru v prospech reprezentácie sociálnej reality – detektívny žáner sa v súčasnosti stáva čoraz viac antropologickým svedectvom a prameňom⁶⁶ a kontaminuje sa so žánrom spoločenského románu.⁶⁷ Dekodovateľné indicie a následná zásada *fair play* (záväzná v období klasickej detektívky) prestávajú byť pre súčasný detektívny žáner určujúce. Nastáva tu presne ten pohyb, akým Roman Jakobson

61 PIAZZA, Alberto: Evoluce zblízka. In: MORETTI, Franco: *Grafi, mapy, stromy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 102.

62 Tamže, s. 102.

63 Tamže, s. 108.

64 Tamže, s. 108.

65 Por. HORVÁTH, Tomáš: Vidieť inak. In: BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava: Európa, 2016, s. 251 – 252.

66 Por. BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk: Oficynka, 2017, s. 70 – 71.

67 Por. LICHANŃSKI, Jakub Z.: Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku). In: GEMRA, Anna (Red.): *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 26.

428 modeloval vývin literárnej štruktúry – ide tu „o přesuny ve vzájemném vztahu jednotlivých složek systému“.⁶⁸

Piazza tiež upozorňuje, že „výběr detektivních románů a indicií by měl být nejen co nejúplnější, ale také vzájemně nezávislý“.⁶⁹ Aspoň tu chce „interpretačný zásah“ bádateľa minimalizovať.

Vráťme sa opäť späť k Brunetièrovi: i keď je konkrétne Brunetièrova analógia vývinu literárnych žánrov s biologickou evolúciou živočíšnych druhov silne determinovaná svojím dobovým intelektuálnym kontextom, Brunetièrom nastolené *princípy premien* žánrov, ak ich oddelíme od ich biologizujúceho základu, nie sú ani dnes celkom márne. Tzvetan Todorov ukázal, že žánre pochádzajú, rodia sa z iných žánrov: „Nový žánre je totiž vždy transformáciou jedného alebo niekoľkých starších žánrov: pomocou inverzie, presunu alebo kombinácie.“⁷⁰ Nejestvuje akýsi „nulový stupeň literatúry“ bez žánrov. Todorov upozorňuje na analógiu medzi vývinom jazyka a vývinom žánru (ktorý je tiež v rámci semiotickej metodológie svojho druhu „jazykom“ druhého rádu, kódom), keď cituje Wilhelma Humboldta, že „jazyk nazývame prvotným len zato, že nám nie sú známe skoršie štádiá elementov, ktoré ho tvoria“.⁷¹ A tiež de Saussura, že „problém genézy jazyka je výlučne problémom transformácií“⁷² – presne to isté platí aj pre žánre. V práci *Žánre diskurzu* (1977) prezentuje Tzvetan Todorov mimoriadne zaujímavú koncepciu, keď ukazuje, že žánre sa štruktúralne (nie historicky) rodia z kodifikovaných rečových aktov ich transformáciou.⁷³ Zdá sa, že táto téza môže byť rozvinutím bachtinovskej koncepcie rečových žánrov. Michail Bachtin ukázal, že žánre neprináležia len literatúre, ale sú súčasťou fungovania jazyka ako takého: „každá sféra aplikácie jazyka si vypracúva vlastné *relatívne stabilné typy* výpovedí, ktoré nazývame rečovými žánrami.“⁷⁴ Ak sú však tieto typy výpovedí aspoň do istej miery *stabilné*, znamená to, že musia vytvárať istý *kód*, že sa stávajú súčasťou jazykového systému (i keď hierarchicky vyššou než napríklad fonologický systém). V komunikačno-pragmatickom obrate v jazykovede, ktorý sa datuje od začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia,⁷⁵ sa ukázalo, že v podstate aj tie zložky rečovej činnosti (saussurovskej *langage*), ktoré de Saussure pripisoval úrovni *parole*, rovne individuálnych výpovedí, sú do značnej miery súčasťou jazykového systému – aj bachtinovsky ponímané „relatívne stabilné typy výpovedí“ sú kódované. Ponímanie jazykového systému sa teda rozširuje: „V tomto smyslu je třeba jazykový systém chápat jako společensky vypracovaný reprodukční vzor pro základní systémy *invariantů* v intencních jazykových jednáních.“⁷⁶ Vlastne to už formuloval prvý prekladateľ Saussurovho *Kurzu* do ruštiny Alexander Romm, ktorý interpretoval Saussurovu teóriu tak, že *langue* a *parole* (rovnako ako synchronia

68 JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha: Academia, 2005, s. 90.

69 Tamže, s. 108.

70 TODOROV, Tzvetan: O pochodzení gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, č. 3, s. 309.

71 Tamže, s. 310.

72 Tamže.

73 Por. tamže, s. 315.

74 BACHTIN, M. M.: *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava: Tatran, 1988, s. 266.

75 Por. HELBIG, Gerhard: *Vývoj jazykovedy po roce 1970*. Praha: Academia, 1991, s. 11.

76 Tamže, s. 33.

a diachrónia) nestoja v opozícii, ale „navzájom do seba prechádzajú“.⁷⁷ „V spoločensky regulovanej komunikačnej výmene podlieha *parole* gramatikalizácii a tuhne do *langue*. Proces tejto výmeny však trvá nepretržite, takže nemožno brať *langue* ako vzor alebo normu.“⁷⁸ Do takejto polohy *langue* prechádzajú aj ustálené rečové akty. Teória rečových aktov „zkoumá jazyk v súvislosti s komunikačným a spoločenským jednaním, chápe jazyk ako formu alebo prínejmenším jako předpoklad jednání“.⁷⁹ Jazyk je teda formou konania (jednou z foriem konania) – a toto konanie nie je čírou oblasťou individuálnosti, ale je upravené systémom, kódované. Jeden z hlavných predstaviteľov teórie rečových aktov John R. Searle tvrdí, že „teória jazyka je časťou teórie konania jednoducho preto, lebo hovorenie je takým konaním, ktoré riadia *pravidlá*“.⁸⁰ A pravidlá – tie vytvárajú systém. Tieto pravidlá používania rečových ilokučných aktov (akými sú napr. tvrdenie, rozkaz, sľub atď.) sú implicitné – podobne ako hovoriaci materinským jazykom používa gramatické pravidlá bez toho, aby si ich uvedomoval: „Naučili sme sa, ako hrať hru s používaním ilokučných aktov, ale všeobecne sa to dialo bez zreteľného formulovania pravidiel.“⁸¹ Preto práca filozofa prirodzeného jazyka spočíva aj v tom, že učiní explicitnými podmienky konkrétnych ilokučných aktov a následne sformuluje ich *pravidlá*.⁸² Urobí teda niečo podobné ako gramatik, modelujúci gramatický systém jazyka, len to robí na vyššej úrovni – úrovni komunikácie: rečového konania, rečových aktov.

Podľa Todorova napríklad žáner fantastiky, charakterizovaný zakladajúcim váhaním ohľadom prirodzeného alebo nadprirodzeného vysvetlenia udalostí (ako ho podrobne analyzoval v práci *Úvod do fantastickéj literatúry*, 1970), je transformáciou rečového aktu, ktorý možno vyjadriť nasledovne: „ja (...) + sloveso označujúce postoj (napr. ‚veriť‘, ‚myslieť si‘ atď.) + modalizácia slovesa vyznačujúca neistotu (...) + vedľajšia veta opisujúca nadprirodzenú udalosť.“⁸³ Štruktúru žánru fantastiky je potom možné odvodiť prostredníctvom série transformácií z takto štruktúrne opísanej výpovede. Takýto postup odvodenia súznie s Bachtinovým postrehom, že „román ako celok je rovnako výpoveď, ako repliky dialógu zo života alebo súkromný list (majú rovnakú podstatu), no na rozdiel od nich je to výpoveď druhotná (zložitá)“.⁸⁴ A Todorov ďalej ukazuje mechanizmus, akým literárny žáner prostredníctvom série transformácií túto zložitú nadobúda – napríklad román je podľa neho transformáciou rečového aktu rozprávania.

Prípád transformácie jedného žánru na iný nastáva, keď sa niektoré obligatorne vlastnosti konštitutívne pre žáner zo štruktúry vylúčia a prípadne niektoré nové dodajú (čo môže byť príkladom transformácie žánru klasickej detektívky na detektívny triler, keď zo štruktúry „vypadne“ vlastnosť uvádzania všetkých indícií potrebných pre vyriešenie prípadu čiže princíp *fair play*). Žáner má svoju dominantu, to znamená zložku štruktúry, „ktará ovláda, určuje, pretvóruje ostatní

77 ULICKA, Danuta: *Slova i ludzie*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2013, s. 121.

78 Tamže, s. 122.

79 HELBIG, Gerhard: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Praha : Academia, 1991, s. 131.

80 SEARLE, John R.: *Czynności mowy*. Warszawa : Pax, 1987, s. 30.

81 Tamže, s. 75.

82 Por. tamže, s. 75.

83 TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, č. 3, s. 319.

84 BACHTIN, M. M.: *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 268.

430 složky, sceluje tyto složky, organizuje dílo jako celistvost“.⁸⁵ V prípade detektívneho žánru je to špecifický typ kompozície – lineárno-návratná kompozícia (Lasić). Je to nevyhnutná, no nie postačujúca podmienka konštitúcie detektívneho žánru. Prípad vzniku žánru kombináciou z prvkov iných žánrov a zároveň ich novým konfigurovaním je prípadom zrodu detektívneho žánru.⁸⁶ A zánik žánru, ak sa deje vyčerpaním kombinatorických možností, inherentných žánrovej štruktúre, tiež vyplýva priamo z logiky štruktúry žánru (príkladom môže byť krížovkársky typ klasickej detektívky). Takýto „zánik“ však treba chápať metaforicky – znamená, že daný žáner (napríklad klasicistická tragédia) v istej fáze transformácií literárneho diskurzu prestáva byť produktívny, to značí, že negeneruje nových reprezentantov tohto žánru (diela). A, samozrejme, nič nevyklučuje recepciu takéhoto žánru (i keď nemusí byť aktuálne čitateľsky či divácky „populárny“). To však vôbec neznamená, že sa takýto „mrŕtvý“ žáner nemôže revitalizovať – napríklad Pavel Šidák upozorňuje, že spočiatku si kritici nepovšimli, že Tolkienova trilógia *Pán prsteňov* (1954 – 1955) aktualizuje stredovekú tradíciu rytierskej epiky.⁸⁷ Následný nárast popularity žánru, ktorý dostal svoje pomenovanie fantasy typu *sword and sorcery*, utvrdil a inštitucionalizoval tento zrevitalizovaný žáner. Žáner teda nikdy „nevyhynie“ tak ako živočíšny druh, ale stáva sa súčasťou kultúrnej pamäti, i keď upadne do recepcného zabudnutia, a kultúra ho môže za príhodných podmienok vyvolať zo zásobárne svojej pamäti a oživiť ho.

Keď sa vrátíme k nášmu sledovaniu modelovania zákonitostí literatúry literárnou vedou, treba spomenúť, že ruskí formalisti skonštruovali nomologický model literárnohistorického procesu,⁸⁸ keď nastolili zákonitosť striedania (výmeny) poetík jednotlivých literárnych smerov na základe princípu automatizácie a deautomatizácie: „1. V pomere k automatizovanému princípu konštrukcie vynára sa dialekticky protikladný konštruktívny princípu; 2. Nasleduje jeho uplatnenie (...); 3. rozširuje sa na najväčšie množstvo javov; 4. automatizuje sa a vyvoláva protikladné princípy konštrukcie.“⁸⁹ Túto zákonitosť ovláda *hybný princípu* – „je to práve napätie medzi členy tohto dua (t. j. „nápadnosti rečovej konštrukcie“ a „automatizácie vnímania“, pozn. T. H.), jež vyvoláva literárni zmenu“.⁹⁰ Istež, táto výmena literárnych poetík (smery, školy) nie je nikdy úplným nahradením jednej druhou, ale ich chvíľkovou koexistenciou, „protichůdné literárni školy – kanonizované i nekanonizované – koexistujú v každem literárni období“⁹¹ a vnášajú do literárneho systému nerovnováhu a dynamiku, jeho stopu minulosti a pnutie do budúcnosti.⁹² Viktor Šklovskij v práci *Rožanov* (1921) vytvoril model literárneho obdobia, v ktorom synchronne koexistuje viacero literárnych škól,

85 JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešni literárni věda ruská*. Praha : Academia, 2005, s. 86.

86 Por. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011, s. 550 – 553.

87 Por. ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 110.

88 Por. GRZEGORCZYK, Anna: *Nomotetyczne modele rozwoju literatury*. Warszawa – Poznań : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983, s. 117.

89 TYŇANOV, Jurij: O literárnom fakte. In: *Teória literatúry*. Zost. Mikuláš Bakoš. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 125.

90 STEINER, Petr: *Ruský formalismus*. Brno : Host, 2011, s. 107.

91 Tamže, s. 109.

92 Por. tamže, s. 109.

„příčemž jedna z nich je kanonizovaným vrcholkem. Ostatní existují nekanonizovaně, hluše (...) V téže době však v spodní vrstvě vznikají nové formy místo forem starého umění, jež jsou už pocítovány právě tak málo jako gramatické formy v řeči (...) Mladší linie vtrhne na místo starší“.⁹³ Analógia so saussurovským synchronným systémom jazyka, *langue*, je tu zjavná. Takýto systém je systémom „gramatických foriem“ a prvky, ktoré ho dynamizujú, sú už rusko-formalistickým a pražsko-štrukturalistickým, predovšetkým jakobsonovským prepísaním saussurovského vzťahu synchronie a diachronie.

Obdobne k tejto Šklovského koncepcii Mikuláš Bakoš v práci *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry* (1944) formuloval zákonitosť vzťahov medzi centrom a perifériou v rámci vývinu literárneho systému (vytláčanie dominantnej štruktúry jednou z koexistujúcich periférnych štruktúr).⁹⁴

Jan Mukařovský zasa v štúdiu *Estetika jazyka* (1940) ukázal ak už nie zákonitosti (pretože jeho model je nestrnulý, nesmierne dynamický), tak aspoň hru *tendencií* normovaného a nenormovaného estetična v literárnom vývine a istú *opakovateľnosť* v ňom: „Období, v kterých tendence k estetickému normování jazyka dosahuje vrcholu, bývají nazývána klasickými, tendence sama pak *klasicismem*.“⁹⁵ Nejde tu teda o konkrétnu literárnohistorickú periódu klasicizmu, ale o *všeobecnú* tendenciu (patrí sem napríklad aj humanizmus)⁹⁶ a o *zákonitosť* striedania, a nie o historické rozlišovanie, ako možno usudzovať z tejto Mukařovského argumentácie: „V literární historii bývá také uplatňován protiklad mezi klasicismem a romantismem; ten má ovšem jen oprávnění historické, nikoli obecné (...).“⁹⁷ Mukařovský ukazuje, ako je hlavným predmetom záujmu klasicizmu veta „jakožto jazykový prvek udržující významovou souvislost“⁹⁸ a obava pred slovom, jeho náhodilosťou,⁹⁹ ktorá je mu vlastná ako lexikálnemu prvku, ktorý „jakožto nejmenší významová jednotka zachovává si plný význam i mimo kontext“.¹⁰⁰ Práve romantizmus „vyzvedl (...) slovo proti větě, ale tím rozbil i normu a postavil proti zákonitosti náhodu, proti obecnosti jedinečnost“.¹⁰¹ Nenormované estetično ako princíp má podobnú úlohu ako formalistická (Tyňanovova) dezautomatizácia – „působit proti automatisaci mluvního aktu“.¹⁰² V tomto zmysle možno tendenciu svárenia sa a pôsobenia oboch tendencií v Mukařovského teórii pokladať za tvorivé a mnohosmerné rozvinutie Tyňanovovej koncepcie zákonitosti literárneho vývinu. Jeho absolútnou zásadou je: „A tak jeví se poesie stále obnovovanou a nepřetržitě probíhající syntesou estetična nenormovaného s normovaným.“¹⁰³ Je to neustála hra dezautomatizácie a automatizácie

93 Cit. podľa BACHTIN, M. M. (MEDVEDEV, P. N.): *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství, 1980, s. 205 – 206.

94 BAKOŠ, Mikuláš: *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*. Trnava : Fr. Urbánek a spol., 1944.

95 MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl I*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 63.

96 Por. tamže, s. 63.

97 Tamže, s. 63 – 64.

98 Tamže, s. 67.

99 Por. tamže, s. 68.

100 Tamže.

101 Tamže.

102 Tamže, s. 70.

103 Tamže, s. 76.

Invarianty a poetika

V rámci svojich kompetencií môže literárna veda tiež vysloviť hypotézu *vysvetlenia* pozorovanej opakovanosti, štandardizácie literatúry z hľadiska teórie komunikácie podľa vzoru saussurovskej lingvistiky, rozšírenej na sekundárny modelujúci systém literatúry. Štandardizácia literatúry totiž vytvára „gramatickú“ bázu literárneho systému (ako by povedal Lotman, druhotného modelujúceho systému, ktorý je vytvorený podľa vzoru jazyka), čiže v saussurovských intenciách jazyk („langue“), literárny kód, respektíve systém literárnych kódov. Ten (v podobe štandardizácie) konštituuje *pole zrozumiteľnosti* pre čitateľa. Jacques Derrida v tejto súvislosti hovorí: „Absolútna, absolútne čistá singularita, ak taká vôbec existuje, by sa nikdy nemohla ukázať, respektíve nebola by pri čítaní dostupná. Čitateľnosť je podmienená *klasifikáciou, participáciou a príslušnosťou*. Takže sa rozdeľuje a *participuje* na druhu, žánri, kontexte, význame, pojmovej všeobecnosti významu atď.“¹⁰⁴ Až na základe tohto *pola zrozumiteľnosti*, štandardizácie, ktorá sa nachádza na úrovni invariantu, sú možné (väčšie alebo menšie) odchýlky či deviacie v rámci estetiky inovácie.

Prostredníctvom identických vlastností či „rodinných podobností“ sa teda literárne texty zoskupujú do rodín, ktoré literárna veda usporiadala do hierarchických úrovní. Abstrahovaná konfigurácia identických vlastností viacerých textov (môže ísť napríklad o istý žáner, ale aj o konkrétny literárny smer), sa situuje na úrovni *invariantu*. V literárnej vede termín invariant, prevzatý z lingvistiky, znamená „základný element danej literárnej formy (napríklad literárneho žánru), ktorý nepodlieha premenám“¹⁰⁵ čiže „nemenný faktor“.¹⁰⁶ Ako uviedol Roman Jakobson vo svojej prednáške *Moje obľúbené témy*, problém invariantnosti uprostred variantov bol jeho dominantnou témou a metodologickou devízou, ktorá tkvela v základe jeho rôznorodých výskumov.¹⁰⁷ Korelácia dvoch pojmov (u Jakobsona síce v tomto kontexte ide o termíny metriky, ale tieto termíny majú v rámci literatúry omnoho širšiu platnosť, konkrétne napríklad v teritóriu problematiky žánrov), pojmov „stálej schémy“ a „jednotlivého prípadu“, „prinášala nástojčivú možnosť vymedziť invariant, ktorý báseň zachováva naprieč všetkými fluktuáciami a zároveň určiť a interpretovať škálu týchto fluktuácií“.¹⁰⁸ Jakobson napríklad skúmal „zachovávané invarianty a použité varianty v rôznych dielach toho istého básnika alebo rôznych básnikov patriacich do toho istého básnického smeru, ako aj napokon metrické diferenciácie medzi jednotlivými literárnymi

104 DERRIDA, Jacques: Ta dziwna instytucja zwana literaturą. In: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. Ryszard Nycz. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000, s. 64.

105 GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988, s. 202.

106 Tamže, s. 202.

107 JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka 1*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, s. 40.

108 Tamže, s. 40.

žánrami“.¹⁰⁹ Hra vzťahov sa tu rozohráva medzi viacerými podobami pojmov „rovnaký“ a „rôzny“: ide o skúmanie rôzneho v tom istom (*odlišné varianty v rôznych dielach toho istého básnika*) a rovnakého v rôznom (*invarianty v rôznych dielach toho istého autora alebo rôznych autorov tej istej literárnej školy*). A ide o to, modelovať invarianty, ale aj varianty (fluktuácie). Akčný rádius termínov invariant a variant (ako metodický prístup k výskumu javov rôznych hierarchických úrovní) sa rozširuje na celé teritórium jazyka aj literárneho diskurzu. Čoraz podrobnejší opis invariantov umožnil Jakobsonovi modelovať „metrické univerzálie“, „univerzálne základy versifikácie“.¹¹⁰ Typologické porovnávanie fonologických systémov ho zasa vedie k záveru, že „zvukové štruktúry jednotlivých jazykov sú premenlivými realizáciami univerzálnych invariantov.“¹¹¹ Taktiež aj gramatický paralelizmus, v poézii značne frekventovaný, „spochívá na kombinácii invariantov a premenných“.¹¹²

Z historického hľadiska ešte treba spomenúť, že už starovekí indickí gramatici (Patandžali, Bhartrihari) vytvorili pojem, nazývaný termínom *sphota*, ekvivalentný modernému štrukturalistickému poňatiu fonémy, ktorý bol chápaný ako *invariant*: termín *sphota* „označoval zvukovú formu, vzatú vo vzťahu k jej sémantickej funkcii a tvoriacu invariantný základ jej individuálnych, konkrétnych realizácií v rečovom procese“.¹¹³ Podľa Patandžaliho je *sphota* „stálym elementom slova a môže byť pokladaná za jeho podstatu“¹¹⁴ (moderná jazykoveda definuje invariant práve jeho *stálosťou*), pričom *dhwani* je „efemérnym elementom (...) Sphota zostáva nemenná a nemajú na ňu vplyv individuálne vlastnosti jednotlivých hovoriacich“.¹¹⁵ Podľa Bhartrihariho je *sphota* ako aspekt jazykovej situácie vlastne *abstraktná* jednotka, ako to vyplýva zo skutočnosti, že *sphota* – pre Bhartrihariho „integrálny jazykový znak“ – je znak, ktorý „nemôže byť vypovedaný ani napísaný“.¹¹⁶

Sú možné aspoň dva spôsoby využitia tejto (čitateľsky pozorovanej) opakovateľnosti, regulárnosti v literárnom diskurze: buď prostredníctvom hľadania *schém*, ktoré modelujú tieto regulárnosti, alebo – v silnejšej podobe – formulovaním *pravidiel*, ktoré tieto opakovateľné realizácie umožňujú generovať.¹¹⁷ Autor syntetickej práce o dejinách humanitných vied Rens Bod poukázal na silnú nomotetickú tendenciu v humanitných vedách, tendenciu, ktorá hľadá a modeluje schémy v predmetoch svojho výskumu.¹¹⁸ Bod ukázal, ako táto tendencia sprevádza humanitné vedy

109 Tamže, s. 41.

110 Tamže.

111 Tamže, s. 42.

112 Tamže, s. 43.

113 HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 22. Por. tiež ROBINS, R. H. : *A Short History of Linguistics*. London : Longmans, 1967, s. 140 – 141. Por. tiež ONDRUŠ, Šimon: Kapitoly z dejín jazykovedy. 1. Staroindická a starogrécka jazykoveda. In: *Jazykovedný časopis*, roč. 26, 1975, č. 1, s. 77.

114 CIEŚLIKOWSKI, Sławomir a kol.: *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2016, s. 333. (Ide o citát z kapitoly napísanej Hubertom Hładijom.)

115 Tamže, s. 333.

116 Tamže, s. 334.

117 Por. BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 424.

118 Por. tamže, s. 23.

434 (jazykovedu, historiografiu, filológiu, teóriu hudby, teóriu umenia, logiku, rétoriku, poetiku až po novšie skonštituované vedy ako literárna veda, filmová veda či teória médií) od staroveku až po dnešné časy.

Napríklad Aristoteles vo svojej *Poetike* analýzou vytriedil konštitutívne zložky tragédie, ako sú dej (*mythos*), postavy, slovný výraz, myšlienková stránka, scénická výprava a hudba.¹¹⁹ Následne pre jednotlivé tieto zložky sformuloval pravidlá, aké treba dodržať, aby spisovateľ dosiahol dobrý a účinný príbeh („děj má býti sestaven tak...“).¹²⁰ Modeloval tiež kompozíciu čiže syntagmatickú schému tragédie, skladajúcu sa z jednotlivých syntaktických (kompozičných) členov, „častí deja“, ako sú obrat (*peripetia*), poznanie (*anagnoriza*) a *pathos* (utrpenie),¹²¹ ktoré zároveň aj definoval:¹²² napríklad konkrétne *peripetia* je „změna událostí v pravý opak“.¹²³ To je štruktúrne určenie toho, čo je *peripetia*. Vypracoval tiež typológiu dejov, rozčleniač ich na jednoduché (kde sa deje prechod od scény k scéne bez obratu a *anagnorisis*)¹²⁴ a zapletené deje.

Toto hľadanie opakovanosti a pravidiel vo všeobecnejšej miere si zachovala literárnovedná disciplína, nazývaná poetikou, až po dnešné časy. Ako to formuloval Tzvetan Todorov, „předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě: to, nač se ptá, jsou vlastnosti onoho specifického diskursu, jímž je literární diskurs. V každém jednotlivém díle je tedy spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury“.¹²⁵ Ide jej o „poznání obecných zákonů, které řídí zrod každého díla“.¹²⁶ O Aristotelovej *Poetike* Todorov vraví, že bola „teorií, která se zabývala vlastnostmi jistých typů literárního diskursu.“¹²⁷ Na tejto hierarchicky nižšej úrovni *typov* literárneho diskurzu (napríklad žánrov – u Aristotela išlo hlavne o tragédiu) sa teda bude poetika pýtať na pravidlá, ktoré riadia zrod istého *typu* diel, konkrétneho žánru: to dôsledne realizuje napríklad Vladimir Propp pre typ (žáner) čarodejnej rozprávky, ako o tom ešte bude reč ďalej.

Vlastnosti literárneho diskurzu ako takého (do ktorého spadajú myriady jednotlivých literárnych diel), abstraktná štruktúra (manifestovaná v *mnohých* jednotlivých dielach), všeobecné zákony, literárne postupy – to všetko sa situuje na úrovni *opakovanosti*. Výskumnou procedúrou poetiky je teda *zovšeobecnenie*. Boris Tomaševskij písal, že pri tomto prístupe – prístupe teoretickom – „sa literárne javy *zovšeobecňujú*, a preto sa neskúmajú vo svojej jedinečnosti, ale ako výsledok aplikácie všeobecných zákonov výstavby literárnych diel. Každé dielo sa tu vedome rozkladá na komponenty, vo výstavbe diela sa rozlišujú *postupy* („pri-jomy“) takejto výstavby, t. j. spôsoby kombinácie slovného materiálu do umeleckých celkov“.¹²⁸ Literárne postupy sú tiež *opakovanosti*, aplikované v mnohých

119 ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : GRYP, 1993, s. 15, zvýr. T. H.

120 Tamže, s. 23. Por. tiež BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 99.

121 Por. ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : GRYP, 1993, s. 21.

122 Por. tamže, s. 16.

123 Tamže, s. 20.

124 Por. tamže, s. 20.

125 TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 15.

126 Tamže, s. 15.

127 Tamže, s. 16.

128 TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971, s. 11.

jednotlivých dielach. Podľa Jakobsona má poetika za svoj predmet nie jednotlivé diela, ale *literárne postupy*, zaoberá sa „abstraktnými štruktúrami, jimž říká ‚popis‘ nebo ‚děj‘ nebo ‚narace‘“.¹²⁹

Uvedme ako príklady niektoré výrazné moderné formulácie opakovanosti a pravidiel literárneho a mytologického diskurzu. V prácach, o ktorých budeme stručne hovoriť, si budeme všimnúť predovšetkým postup, akým dospievajú k abstrahovaniu invariantov a pravidiel.

Joseph Campbell v práci *Tisíc tváří hrdinu* (1949) odhalil v mytologických rozprávaniach vzorec, ktorý sa v nich opakuje: „Hrdinovo mytologické dobrodružstvo sa ubíra obvyklou dráhou, jež opisuje vzorec představovaný přechodovými rituály: *odloučení – iniciace – návrat*: vzorec lze označit za základní jednotku monomytu.“¹³⁰ Toto je invariant, pričom jednotliví hrdinovia ako napríklad Prométheus, Iásón či Aeneas naplňajú túto schému už konkrétnymi dejovými realizáciami: „Prométheus vystoupil na nebesa, ukradl bohům oheň a vrátil se zpět. Iásón proplul kolem srážejících se skal do moře zázraků, přelstil draka, jenž strážil zlaté rouno, a vrátil se s rounem i s odhodláním vybojovat trůn na uchvatiteli.“¹³¹ Jednotlivé sekvencie vzorca mýtickej narácie potom Campbell v rámci porovnávania jednotlivých mýtov ďalej rozčleňuje do epizód.¹³² Titul jeho práce vlastne presne ukazuje ekonómiu vzájomného vzťahu invariantu a variantov: *Tisíc tváří hrdinu* – hrdina, to je invariant, jeho tisíc tváří sú jeho varianty – a potom Campbellovi stačí „sledovat zástup hrdinských postav během jednotlivých fází univerzálního dobrodružství“.¹³³ Campbell ďalej pracuje metódou hľadania invariantu vo variantoch a – späť – aj metódou *konkretizovania* invariantu prostredníctvom variantov pri analýze všetkých jednotlivých fáz naratívnej štruktúry monomytu (invariantu), i keď, samozrejme, nepoužíva túto štrukturalistickú terminológiu (termíny variant a invariant). Tak napríklad pri analýze „prvej etapy mytologickej cesty“¹³⁴ „osud povolal hrdinu a přesunul jeho duchovní těžiště do neznámého území, mimo hranice vymezené jeho společností. Tato osudová oblast pokladů i nebezpečí (čo je *invariant* na úrovni chronotopu – pozn. T. H.) může být vyjádřena různě (čo sú *varianty* tohto chronotopu – pozn. T. H.): jako vzdálená země, les, království pod zemí, pod vodou, nad oblaky, na tajemném ostrově (...)“.¹³⁵ Na demonštrovanie Campbellovej metódy táto stručná ukážka postačuje.

Northrop Frye vo svojej práci *Anatomia kritiky* (1957) kladie ústrednú hypotézu, ktorá konštituuje *celok* skúmaného predmetu – „literatúru“. Literatúra „není jen nakupenou hromadou ‚děl‘, nýbrž řádem slov“.¹³⁶ To znamená, že literatúra nie je nakopená hromada singularít, ale *poriadok*, „poriadok slov“, čiže do istej miery koherentný *systém*. Preto literatúra musí byť teritórium opakovanosti

129 TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 19.

130 CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny*. Praha : Argo, 2017, s. 37.

131 Tamže, s. 37.

132 Por. tamže, s. 42.

133 Tamže, s. 42.

134 Tamže, s. 59.

135 Tamže, s. 59.

136 FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 34.

436 a *regularit*. Jeho prístup je teda ergocentrický, imanentný a esencialistický – nevyvetľuje literatúru vonkajšími okolnosťami ani inou vednou disciplínou či teóriou (napr. sociologicky, psychologicky, existenciálne, kognitívne atď.), ani prostredníctvom jej inštitucionálneho ustanovenia (ako by to urobil pragmatizmus) alebo jej mediálnej konštitúcie (ako by to robila teória médií), ale snaží sa odhaliť, čím literatúra ontologicky je: a literatúra je pre Fryea „autonómny jazyk“,¹³⁷ čo znamená systémom, „poriadkom slov“ v tom najširšom zmysle slova. Usiluje sa preto modelovať *opakovateľnosti a pravidlá* tohto „sebestačného vesmíru literatúry“.

Jeho postup je vo všeobecných črtách nasledovný: zmienené pravidelnosti Frye odhaľuje na viacerých úrovniach literatúry ako celku (čiže, môžeme povedať: literárneho diskurzu): na kompozičnej úrovni (naratívnych štruktúr) realizuje taxatívnu typológiu *modov fikcie*. Tieto mody fikcie zadefinuje a induktívne odvodí z literárnych príkladov prostredníctvom sémantickej analýzy exemplárnych diel. Následne z tejto analýzy konkrétnych diel konštruje dejový invariant (napríklad attickej tragédie ako takej). Na základe opakovateľnosti sa dá abstrahovať napríklad *princíp tragédie*, vyskytujúci sa nielen v dráme. Táto časť Fryeovej typológie je synchronná, transhistorická: mení sa skôr okolie literatúry, „spoločenský kontext“, než že by sa menila samotná „literárna forma“: „tvŕči princípy psaní príbehů zůstávají stejné (...) Tom Jones a Oliver Twist jsou typické postavy nízké mimésis, příběhy o jejich záhadném původu jsou však přijatelnými adaptacemi literárních postupů (formulí), jež se oblevily už u Menandra a postupně přešly do Eurípidova *Ióna* a do legend o Perseovi a Mojžíšovi.“¹³⁸ Jednotlivé mody fikcie Frye definuje *sémanticky*, napríklad: „Tématem komedie je integrace, jež má zpravidla formu začlenění hlavní postavy do společnosti.“¹³⁹

Vyčlenenie modov fikcie potom vytvára istú „gramatiku“ príbehov, pričom tieto základné mody (invariantné organizačné princípy) sa môžu ďalej navzájom kombinovať a vytvárať zmiešané mody.¹⁴⁰ Celkovo túto svoju nomotetickú ambíciu formuluje Frye tak, že sa snaží „definovať niektoré gramatické zásady literárneho výrazu a takej literárnej prvk, jež v hudbě odpovídají tonalitě, jednoduchému a složenému rytmu, kanonické imitaci a podobně. Naším cílem je racionálně objasnit některé strukturální princípy západní literatury v kontextu antického a křesťanského dědictví“.¹⁴¹ Čiže napríklad na úrovni gramatiky archeotypov pôjde o *pravidlá kombinácie* opakovateľných symbolov.

Fryeova typológia tematických modov je však už diachrónna – vymedzuje v historickom priereze „obdobie mýtov“, „romance“ či „dobu romantických hrdinov“.

Z hierarchickej úrovne naratívnej štruktúry literárneho textu ako takého zostupuje Frye v II. časti práce, nazvanej *Teória symbolov*, na nižšiu úroveň literárnej štruktúry, na úroveň *verbálnej* štruktúry. Ak Frye nachádza opakovateľnosti na úrovni literatúry ako systému (v podobe už spomenutých modov fikcie či v podobe archetypov – archetyp je opakovateľný symbol vo viacerých textoch, niečo

137 Tamže, s. 405.

138 Tamže, s. 70.

139 Tamže, s. 61.

140 Por. tamže, s. 69.

141 Tamže, s. 155.

ako ecovský „intertextový scenár“ či, tradičnejšie povedané, topos), nachádza opakovanie aj vo vnútri štruktúry jednotlivých diel: „Základom všetkých uměleckých děl je opakování (recurrence). Jde-li o opakování v čase, nazývá se rytmus, je-li rozloženo v prostoru, hovoříme k kompozici (pattern).“¹⁴²

Literárnovednou procedúrou *vyabstrahované* mody fikcie a typy obraznosti (ako rozličné úrovne hierarchickej literárnej štruktúry) sú však v konkrétnych realizáciách literárneho systému (dielach) poprepájané, ba dokonca niektoré sú „gramaticky“ vzájomne lepšie kombinovateľné než iné: „Apokalyptická obraznosť je vhodná pro mytický modus a démonická pro poslední fázi vývoje modu ironického (...).“¹⁴³

Fryeovými modmi fikcie ako invariantmi sa na pôde výskumu historiografie inšpiroval Hayden White vo svojej *Metahistórii* (1973) v projekte „poetiky histórie“. „Štyri rozdielne spôsoby konštrukcie zápletky“,¹⁴⁴ „štyri archetypálne príbehové formy“¹⁴⁵ dodávajú príbehu istý typ významu a tvoria „vysvetlenie prostredníctvom konštrukcie zápletky“.¹⁴⁶

Ako ďalší príklad modelovania invariantu uvedieme priekopnícku prácu Vladimira Proppa *Morfológia rozprávky* (1928). Propp tiež vyšiel z veľkej miery *opakovateľnosti*, sledovanej v materiáli ruských čarovních rozprávok: „Je-li opakovanost veliká, lze použiť omezeného materiálu.“¹⁴⁷ Podľa Umberta Eca patrí Proppovo dielo k takým aplikáciám štrukturálnej metódy, ktoré „nemajú za cieľ charakterizovať jedinečnosť diela, ale chcú zistiť výskyt stálych modelov“.¹⁴⁸

Propp vyvodil z tejto opakovanosti radikálne konzekvencie: modeloval *invariant* príbehu čarodejnej rozprávky (*stálu* štruktúru, ktorá je všetkým jednotlivým textom čarovních rozprávok *spoločná*) a jeho naratívnu gramatiku – čiže *syntaktické pravidlá*, ktoré umožňujú žánru čarodejnej rozprávky generovať. Inicioval tým štrukturálne výskumy naratívnych štruktúr v šesťdesiatych rokoch (C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas, R. Barthes, C. Bremond) a vznik naratológie ako literárnovednej disciplíny. V intenciách „gramatickej“ metódy musel teda, po prvé, vyčleniť *inventár* minimálnych prvkov rozprávky. A v druhom kroku – z toho, ako sú tieto prvky kombinované v jednotlivých konkrétnych rozprávkach (variantoch), vyvodit', podľa akých *pravidiel* sa kombinujú. Zistil, že poradie prvkov je vždy rovnaké, „posloupnost funkcí je vždy totožná“.¹⁴⁹ Neskôr Propp uvádza aj varianty poradia ako napríklad „obrátenú postupnosť“ (IX. kapitola, oddiel D). Výsledkom takéhoto postupu je potom – ako to nazýva – „morfologie, tj. popis pohádky podle jejích součástí a podle vztahů součástí k sobě navzájem a k celku“.¹⁵⁰

Propp pri modelovaní invariantu žánru čarodejnej rozprávky postupoval zhruba takto: prostredníctvom analýzy rozložil rozprávku „na její součástí“.¹⁵¹

142 Tamže, s. 95.

143 Tamže, s. 175.

144 WHITE, Hayden: *Metahistorie*. Brno : Host, 2011, s. 22.

145 Tamže, s. 25.

146 Tamže, s. 21.

147 PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 29.

148 ECO, Umberto: *Nieobecná struktura*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 275.

149 PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 28.

150 Tamže, s. 26.

151 Tamže, s. 84.

438 No nato, aby mohol z akejkol'vek konkrétnej rozprávky vyčleniť jej súčasť, musel ju vzťahovať k *iným* konkrétnym rozprávkam. To znamená, že musel tieto rozprávky navzájom *porovnať*, aby zistil *funkčnú* analógiu jednotlivých elementov v syntagmatickej štruktúre rozprávky, do ktorej je daný element zapojený: *len* pri takejto komparácii sa ukáže, že element *a* v rozprávke *A* funguje rovnakým spôsobom ako element *b* v rozprávke *B*. Týmito základnými elementmi rozprávky sú „funkcie konajúcich osôb“.¹⁵² K funkciám Propp dospel takým spôsobom, že pri porovnávaní jednotlivých rozprávok rozlíšil „veličiny stálé a proměnlivé“.¹⁵³ Čiže postupoval obdobne ako Jakobson – prostredníctvom abstrahovania invariantu (zo stálych veličín) a vydeľovania variantov (premenlivé veličiny). Dospel k záveru, že „mění se pojmenování (a s nimi i atributy) jednajících osob, nemění se jejich činnosti neboli *funkce*. Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti (t. j. invariant – pozn. T. H.) různým postavám“.¹⁵⁴ Tieto funkcie konajúcich osôb Propp pomenúva „podstatným menom vyjadrujúcim konanie“¹⁵⁵ ako napríklad zákaz, odchod, útek, porušenie zákazu, odlúčenie, vyzvedanie, vyzradenie, škodcovstvo, úskok, únos atď. (Propp vyabstrahoval z daného materiálu ruských rozprávok 31 funkcií).

Následne modeloval kombinačné, syntaktické pravidlá spájania týchto základných elementov – funkcií tým, že si položil otázku: „V jakém seskupení a v jaké posloupnosti vystupují tyto funkce?“¹⁵⁶ Analógia naratívnej štruktúry s vetou (syntaktickou rovinou jazyka) je tu namieste, pretože funkcie sú v žánri čarodejnej rozprávky kombinované podobne ako vo vete vetné členy (s ich syntaktickou platnosťou). Ako píše Meletinskij, Propp „analýzu robil na rovine sujetu (a sčasti systému postáv) a dospel k stanoveniu akejsi invariantnej sujetovej schémy“.¹⁵⁷ Z tohto hľadiska „na celý fond kouzelných pohádek je třeba pohlížet jako na řetěz variant“.¹⁵⁸ Propp formuluje syntaktické pravidlá kombinácie naratívnych syntagiem (funkcií): „boj – vítězství a těžké úkoly – jejich řešení si z hlediska pozice v řadě jiných funkcí navzájem odpovídají. Mezi těmito funkcemi mění své místo pouze nepoznaný příchod a požadavky nepravého hrdiny (...), které následují po boji (...), ale předcházejí těžkým úkolům (...)“.¹⁵⁹

Aj z rozličných postáv, vystupujúcich v rozprávkach, Propp modeluje invariant – repertoár *typov postáv* (neskôr u Greimasa dostanú v gramatike narácie názov aktanty), ktoré vyčleňuje podľa ich konania v deji: sú to napríklad hrdina, pomocník, škodca, falošný hrdina a podobne.

Z tohto konečného *inventára* prvkov sa pomocou *pravidiel kombinácií* prvkov generujú jednotlivé rozprávky (varianty) a na vyššej úrovni rozprávka ako žáner (invariant). Rens Bod upozornil, že i keď sa Propp – v súlade so štrukturalistickou paradigmou – obmedzil na konečný korpus textov, „jeho systém pravidiel

152 Tamže.

153 Tamže, s. 26.

154 Tamže, s. 26.

155 Tamže, s. 27.

156 Tamže, s. 28.

157 MELETINSKIJ, J. M.: Štruktúrálna-typologický výskum rozprávky. In: PROPP, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 154.

158 PROPP, Vladimír, J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 99.

159 Tamže, s. 91.

možno aplikovať na ďalšie rozprávky, ba dokonca aj na rozprávky, ktoré ešte len budú ‚vymyslené‘. Vyplýva z toho, že Proppova teória patrí do rovnakej kategórie ako jazykoveda Paniniho a Chomského lingvistika, v rámci ktorých je možné pomocou konečného počtu prostriedkov opísať nekonečné množstvo javov¹⁶⁰. Formuloval to implicitne aj samotný Propp, i keď ten hovorí o jestvujúcich, no dosiaľ neznámych rozprávkach: „Právě tak jako na základě obecných astronomických zákonů předpokládáme existenci neviditelných hvězd, je možno předpokládat i existenci pohádek, které nebyly sebrány.“¹⁶¹ Proppova morfológia, ako správne upozornil Pavel Šidák, je generatívna a transformačná¹⁶² – preto z nej následne mohla vychádzať gramatika narácie, ktorá rozšírila svoj model z rozprávania v jednom žánri (čarodejnej rozprávky) na rozprávanie ako také. Proppova metóda a teória, ktorá je v jej podloží, tu naplňa ďalšiu vlastnosť vedeckého myslenia, ktorou je nielen hľadať pravidlá a zákonitosti, ale na základe týchto zákonitostí *predpovedať* budúce stavy: „Teorie je zobecnění pozorovaných faktů. Na jejich základě předpovídá budoucí stav. Jestliže se předpovědi potvrdí a navíc ještě předpoví existenci dosud neznámých jevů, je teorie uznána za správnou.“¹⁶³ Keďže humanitné vedy skúmajú ľudské výtvy, táto predikcia javu, ktorý sa ešte nerealizoval (možnej rozprávky či možnej gramaticky správnej vety v generatívnej gramatike) sa v nich, samozrejme, týkajú oblasti kultúry, nie fyzikálnych javov. Na vyššej úrovni zovšeobecnenia kráčala v Proppových šľapajach štrukturalistická naratológia, ktorá sa usilovala odhaliť mechanizmus narácie, „súbor pravidiel generujúcich každú potenciálnu realizáciu“.¹⁶⁴ Môže teda predpovedať vlastnosti, aké budú mať potenciálne príbehy, ktoré budú vyrozprávané.

Tieto predikcie sa týkajú v literárnej vede menšieho množstva oblastí – ako písal Lévi-Strauss, funkcia humanitných vied „už nespočíva ani tak v predikcii ako vo vysvetlení. Presnejšie, vysvetlenie samo v sebe skrýva predikciu – a to predikciu, že súčasťou iného ‚hotového‘ experimentu (ktorým sú kultúrne jednotky ako gramatické systémy, sociálne štruktúry, ale aj literárne systémy – pozn. T. H.) (...) budú niektoré vlastnosti, s ktorými sú nevyhnutne spojené iné vlastnosti“.¹⁶⁵ V literárnej vede napríklad: ak je daný text detektívkou (t. j. exemplárom prináležiacim k detektívnemu žánru), bude mať istý konkrétny typ kompozície (tzv. lineárno-zvratnej), spojenej s istými aktantmi a typmi postáv. A tiež: text napísaný v istom literárnohistorickom období v intenciách istého literárneho smeru (napríklad realistický román) bude mať isté predpovedateľné, navzájom prepojené vlastnosti (štruktúru).

Claude Lévi-Strauss vo svojej kritike Proppovho formalizmu vo svojej štúdií Štruktúra a forma vychádzal zo širšieho etnografického kontextu, Proppovi nedostupnému, no vyvodil z neho spolu s metodologickými argumentmi dôsledky, týkajúce sa práve metodológie analýzy narácie ako takej. Z tejto kritiky tu spomenieme len zlomok – námietky, ktoré sa v zásade tiež týkali problému invarian- tu a variantov pri konštrukcii modelu naratívnej štruktúry: ide o to, abstrahovať

160 BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 424.

161 PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 99.

162 Por. ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 104.

163 LEM, Stanisław: *Summa technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995, s. 146.

164 JAKUBOWSKI, Piotr: *Pułapki tożsamości*. Kraków : Universitas, 2016, s. 7.

165 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúrna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 306.

440 invariant na tej správnej úrovni a nezahodiť jednotlivé varianty ako nedôležité. „Stanovenie (...) invariantnej sujetovej schémy“¹⁶⁶ rozprávky, čiže konštrukcia invariantu na syntagmatickej úrovni (práve na ktorej sa situuje sujet) je podľa Lévi-Straussa redukujúce: „U Proppa vedie k objavu, že v skutočnosti existuje iba jediná rozprávka. (...) Pred formalizmom sme nepochybne nepoznali, čo majú rozprávky spoločné. Po ňom už nemáme nijaký prostriedok, ako pochopiť, čím sa líšia.“¹⁶⁷ Lévi-Strauss ukazuje napríklad nemožnosť plne subsumovať konateľa (v mýtoch a rozprávkach Indiánov napríklad orla, sovu a havrana) do funkcií, i keď vykonávajú rovnakú akciu, a vylúčiť významové diferencie medzi týmito jednotlivými konateľmi ako nedôležité. Hovorí o nutnosti hľadať invariant na *sémantickej* úrovni: „To, že sa v tej istej funkcii orol objavuje vo dne a sova v noci, umožňuje definovať orla ako dennú sovu a sovu ako nočného orla, čo znamená, že relevantnou je opozícia dňa a noci.“¹⁶⁸

Druhou námietkou, týkajúcou sa problematiky invariantu a variantov, je zasa možnosť skonštruovať invariant na *hlbšej* úrovni, než ho modeloval Propp. Lévi-Strauss sa pýta, či Propp „nehľadal formu príliš blízko pri úrovni empirického pozorovania. (...) viaceré funkcie, rozlíšené Proppom, v skutočnosti predstavujú grupu transformácií jednej a tej istej funkcie. Tak by bolo možné považovať ‚porušenie zákazů‘ za ‚opak zákazů‘ a zákaz za negatívnu transformáciu ‚príkazu‘. ‚Odchod‘ hrdinu a jeho ‚návrat‘ budú prejavom jednej a tej istej funkcie: disjunkcie, vyjadrenej negatívne alebo pozitívne“.¹⁶⁹ Prevádzka teda Proppov syntagmatický model štruktúry rozprávky na základnejšiu štruktúru: v ňom sú vzťahy medzi prvkami usporiadanejšie a štruktúrovanejšie, s vyššou mierou invariantnosti. Tento základnejší model už nie je syntagmatický a chronologický, ale je to model štruktúry „definovaný ako grupa transformácií malého počtu prvkov“,¹⁷⁰ v ktorom „poradie chronologickej následnosti sa začlení do nečasovej matičnej štruktúry, ktorej forma je skutočne stála“.¹⁷¹

Čiže z metodologického hľadiska konštruovania invariantu vo vzťahu k variantom táto kritika upozorňuje, že Propp na jednej strane konštruuje príliš vysokú mieru invariantnosti na syntagmatickej úrovni (a preto sa strácajú rozlíšenia medzi jednotlivými *konkrétnymi* rozprávkami), no tiež upozorňuje aj na nekoherentnosť takto skonštruovaného invariantu (viaceré proppovské funkcie sa môžu „redukovať, t. j. splynúť do *jednej a tej istej* funkcie“).¹⁷² A zároveň u Proppa absentuje *sémantický* invariant: „Keď sa (Propp – pozn. T. H.) zaoberá výhradne pravidlami, ktoré riadia fungovanie propozícií, nevšíma si, že neexistuje jazyk, ktorého slovná zásoba by sa dala dedukovať zo syntaxe.“¹⁷³ Dá sa teda povedať, že Propp vytvoril (s istou mierou nekoherentnosti, ktorú mu vytkol Lévi-Strauss) model invariantu *syntagmatickej* štruktúry čarodejnej rozprávky (jeho syntaktické

166 MELETINSKIJ, J. M.: Štruktúrálna-typologický výskum rozprávky. In: PROPP, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 154.

167 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúrálna antropológia II*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 143.

168 Tamže, s. 145.

169 Tamže, s. 147.

170 Tamže.

171 Tamže, s. 148.

172 Tamže, s. 147.

173 Tamže, s. 151.

pravidlá bez sémantiky) – čiže invariant syntagmatických (textových) vzťahov fungujúcich v tomto žánri. Lévi-Strauss sa posunul už na rovinu paradigmatickú (systémovú) a postuloval, že je potrebné dopracovať model paradigmatických vzťahov, ktoré sú sémantické – čiže model opozícií sémantických kategórií daného žánru (ako príklad uvádzal opozíciu dňa a noci). Štruktúrna analýza narácie vo svojom ďalšom vývine (napr. A. J. Greimas) tieto dve roviny chápala ako komplementárne roviny rozličných úrovní – paradigmatické vzťahy opozícií sú hĺbkovou štruktúrou narácie, ktorá je projektovaná prostredníctvom syntaktických pravidiel na syntagmatickú, kombinačnú os narácie.

Lévi-Strauss sa vo svojom modelovaní štruktúry mýtu vracia k saussurovskému modelu jazykového systému ako systému diferencií. Kládie do analógie jazykový systém so sociálnou štruktúrou (napríklad význam príbuzenských pravidiel možno uchopiť len v opozícii jedných k druhým)¹⁷⁴ a naratívnu štruktúrou mýtu. Mýtémy, základné jednotky mýtu, ako ich modeluje Lévi-Strauss, majú podobnú povahu ako fonémy – sú to čisto vzťahové diferenčné znaky, ktoré samy osebe nemajú význam, ale umožňujú význam vytvárať v rámci systému.¹⁷⁵ Mýtémy sú „elementy konštrukcie mýtického diskurzu, ktoré sa tiež usporadúvajú do opozícií, sú vzťahové a negatívne (...) mýtéma ‚slnko‘ vzatá sama osebe a pre seba nemá žiaden konkrétny význam. (...) Iba v spojeniach korelácií a opozícií, do ktorých vstupuje v rámci mýtu s inými mýtémami, sa ukáže význam. Ten nie je navždy pripísaný žiadnej mýtéme, ale vyplýva z ich kombinácií“.¹⁷⁶

Môžeme však povedať, že podobným spôsobom – i keď v miernejšej podobe – fungujú jazykové výrazy aj v literárnom texte: napríklad slovo v básni svoj slovníkový význam (určený jazykovým systémom, *langue*) síce nestráca¹⁷⁷ – práve preto hovoríme o miernejšej podobe oproti mýtu –, no naň sa navrstvuje okazionalný význam, aký nadobúda daný jazykový výraz v rámci vzťahov v texte, v *druhotnom kóde textu*, resp. v rámci jeho idiolektu, v „konotačnom kóde básne“¹⁷⁸ v *idiolekte* textu čiže v „jeho vlastnom privátnom kóde“.¹⁷⁹ Idiolekt textu – v štruktúralno-semiotickom ponímaní – nespočíva na „abecede symbolov daného básnika“¹⁸⁰ ktorá „vôbec nie je individuálna“¹⁸¹ (môže byť prevzatá napríklad z tradície), ale „najvýznamnejší je *systém vzťahov*, aký básnik ustanovuje *medzi* základnými obrazmi-symbolmi“.¹⁸² V dôsledku toho navrstvený, idiolektický význam (aktualizujúci sémantické príznaky alebo odtienky) nadobúda daný výraz v opozíciách a koreláciách voči ostatným výrazom (čiže v sieti vzťahov textu, ktorého je súčasťou) a tiež vzhľadom na svoju pozíciu v rytmickej realizácii textu, na svoju pozíciu rýmovú alebo intonačnú. Štruktúra básnického textu „prepisuje“ či, ako formalisticky povie Tyňanov, „deformuje“ význam slov. Napríklad o úlohe rytmu v básnickom texte píše Tyňanov v monografii *Problém básnického jazyka* (1925):

174 Por. LÉVI-STRAUSS, Claude: *Spojrzienie z oddali*. Warszawa : PIW, 1993, s. 238.

175 Por. tamže, s. 242.

176 Tamže, s. 241.

177 Por. MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987, s. 17.

178 Tamže, s. 15.

179 ECO, Umberto: *Nieobecná štruktúra*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 278.

180 LOTMAN, Jurij: *Uniuersum umyslu*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 161.

181 Tamže, s. 161.

182 Tamže.

442 „Rytmičká veršová řada je celým systémem podmínek, který má specifický vliv na základní a sekundární příznaky významu a na vznik kolisavých příznaků.“¹⁸³ Ide tu o „působení rytmu na sémantiku, tu změnu sémantického významu slova, k níž dochází v důsledku významu rytmického.“¹⁸⁴ Význam slova v štruktúre textu je *pozicičný* – je tu „zvláštní sémantická hodnota slova ve verši podle jeho pozice.“¹⁸⁵

Niektoré ťažiskové slová v rámci svojej opakovanej distribúcie v texte a nadradenej pozícii voči iným lexikálnym jednotkám opúšťajú jazykovú rovinu a funkčne prechádzajú na vyššiu úroveň motívov – úroveň tematickú, na ktorej už nie sú striktné závislé od daného jazykového vyjadrenia, ale môžu byť pomenované aj prostredníctvom synonymie alebo figuratívne.¹⁸⁶

Podobným smerom ako Lévi-Straussova kritika, o ktorej sme hovorili vyššie, sa vydalo aj Greimasovo prepracovanie Proppovho modelu, pričom touto jeho aplikáciou už nie je morfológia rozprávky, ale gramatika narácie ako takej. Rôzne rozprávania, príbehy „vychádzajú zo spoločnej ‚gramatiky‘“¹⁸⁷ analogickej saussurovskému jazykovému systému, *langue*.¹⁸⁸ Greimas rovnako ako Lévi-Strauss modeluje vyššiu mieru invariantnosti, než má Proppov model, ukazujúc, že viaceré Proppove kategórie sa dajú zredukovať pomocou abstrahovania toho, čo majú spoločné a stále – čiže prostredníctvom skonštruovania invariantu: napríklad proppovské funkcie „zákaz“ a „porušenie“ sa navzájom predpokladajú, a preto ich Greimas zlučuje do jednej invariantnej funkcie „zákaz-porušenie“.¹⁸⁹ Podobne „zákaz funguje ako ‚negatívna transformácia‘ príkazu“.¹⁹⁰ Dvomi Proppových aktérov (odosielateľa a otca cárovej dcéry) tiež redukuje na jedného aktanta – *zadávatela*, keďže plnia *rovnakú* funkciu.¹⁹¹ Výsledkom je opäť základnejšie, štruktúrovanejšie usporiadanie.

To, akým spôsobom možno z repertoáru daných prvkov prostredníctvom ich kombinovania generovať rozprávania (a teda projektovať tieto prvky zo zásobárne čiže paradigmy na os kombinácie, syntagmatickú os narácie), *literárnym* spôsobom ukazuje Italo Calvino v knihe *Hrad prekřížených osudov* (1973). Tento text súvisí s Calvinovými kontaktmi s literárnou skupinou *Oulipo* (Dielňa potenciálnej literatúry), ktorá robila experimenty s formálnymi systémami generujúcimi texty (jedným z výsledkov aplikácie takýchto postupov je napríklad román Georges Pereca *Život návod na použitie* (1978)). Príbehy tejto Calvinovej prózy sú generované dvoma balíčkami tarotových kariet. Jednotlivé karty tvoria inventár motívov. Ekvivalentné proppovským funkciám sú minimálnymi prvkami, „atómami“ narácie, ktoré v konkrétnom kombinačnom usporiadaní generujú príbeh: „Začal jsem s marseilleskými tarotovými kartami a snažil jsem se při tom uspořádat je tak, aby se jevily jako následné scény piktografického vyprávění. Když mi karty

183 TYŇANOV, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988, s. 478.

184 Tamže, s. 491.

185 Tamže, s. 497.

186 Por. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl III*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 286 – 287.

187 HAWKES, Terence: *Strukturalizm i semiotyka*. Warszawa : PWN, 1988, s. 113.

188 Por. tamže, s. 113.

189 Por. tamže, s. 119.

190 Tamže, s. 120.

191 Por. tamže, s. 117.

položené náhodne vedľa seba dali príbeh, v ňomž jsem nachádzal smysl, pustil jsem se do psaní (...).¹⁹² Význam elementov rozprávania (kariet) však závisí aj od ich syntagmatického kontextu – „význam každej karty závisí na umiestnení, ktoré má v posloupnosti kariet jí predchádzajúcich a po ní nasledujúcich“.¹⁹³ Tu vidíme priamo v akcii vzťah medzi invariantom (kartou, naratívnu funkciou) a variantom (okazionálnym významom tejto karty v *syntagmatickom kontexte* narácie). Takýmto kombinačným spôsobom by bolo možné kartami „vytvoriť určitou ‚zásobárnu‘ zkrížených príbehů“.¹⁹⁴ Pri vykladaní kariet „príbehy vyprávěné zleva doprava nebo odzdoła nahoru mohou také být čteny zprava doleva anebo odshora dolů a naopak, přičemž (...) tytéž karty, když jsou představeny v jiném pořádku, mění často význam“.¹⁹⁵ Samozrejme, tu Calvinov postup veľmi zjednodušujeme (používame ho skôr ako ilustráciu), pretože Calvino sa pri generovaní príbehov v tejto knihe riadi mnohými ďalšími dodatočnými pravidlami.

Vychádzajú z proppovskej inšpirácie a z francúzskej štrukturalistickej naratológie šesťdesiatych rokov 20. storočia, vypracoval Stanko Lasić v monografii *Poetika kriminálneho románu* (1973) štrukturálny model detektívneho žánru, resp. užšie kompozície detektívneho románu. Analogicky k proppovským funkciám vydellil v kompozícii detektívky tzv. kompozičné bloky – príprava zločinu, vyšetrovanie, odhalenie, prenasledovanie, trest¹⁹⁶ – pričom niektoré z týchto prvkov sa v kompozičnej štruktúre vyskytujú len fakultatívne. Zakladajúcou vlastnosťou detektívneho žánru je špecifický typ jeho kompozície – tzv. lineárno-zvratná kompozícia, kde všetky elementy sujetu smerujú do budúcnosti, k odhaleniu tajomstva, ale zároveň aj do minulosti, k východiskovému bodu – vražde.¹⁹⁷ Táto štruktúra – uvedené kompozičné bloky usporiadané do lineárno-zvratnej kompozície – je invariantom jednotlivých detektívnych románov, kompozičnou štruktúrou detektívneho žánru, ktorá je zároveň jeho dominantou, riadiacou ostatné zložky textovej štruktúry.

Proppov a neskôr napríklad Lasićov model boli modelmi textového invariantu na hierarchickej úrovni žánru – a na ešte všeobecnejšej úrovni gramatika narácie, ktorej nemalú inšpiráciu poskytol práve Vladimír Propp, sa zasa usiluje modelovať schémy a generatívne pravidlá narácie ako takej (Greimas, Todorov). Napríklad Gerald Prince v práci *Gramatika príbehov* modeloval generatívne pravidlá základného príbehu. Na rozdiel od Chomského generatívnej gramatiky základnými prvkami tu nie sú kategórie tvoriace vetu (ako nominálna fráza, verbálna fráza atď.), ale udalosti – a Prince sa pýta na *pravidlá kombinácie* týchto *udalostí*, aké vytvoria minimálny príbeh. Týmito pravidlami sú: ich počet (tri udalosti) a vzťahy medzi nimi: chronologické – udalosti nasledujú za sebou, a kauzálne – druhá udalosť spôsobuje tretiu.¹⁹⁸

192 CALVINO, Italo: *Hrad zkrížených osudů*. Praha : Volvox Globator, 2001, s. 9.

193 Tamže, s. 8.

194 Tamže, s. 10.

195 Tamže, s. 47.

196 LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976, s. 169.

197 Por. tamže, s. 56.

198 Por. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. Paris : The Hague, 1973, s. 24.

Vybrané príklady sledovania opakovateľností a schém v literárnych textoch, ktoré sme uviedli, hľadali opakovateľnosti od tej najvyššej úrovne – u Northropa Fryea išlo o opakovateľnosti na úrovni celej literatúry, myslenej ako špecifický systém – až po opakovateľnosti na nižších úrovniach podsystémov, kde sa texty zoskupujú do určitých rodín, ako napríklad žánrov. Preto aj na tejto úrovni – nižšej a viac konkrétnej – bolo v prípade značne schematického žánru čarodejnej rozprávky možné vypracovať generatívny systém pravidiel, generujúcich nielen napísané, ale aj „ešte nenapísané“ texty daného žánru, ako to urobil Vladimir Propp. V zásade sme teda využili podobný postup, ako tieto literárnovedné práce, prináležiace k rôznym vedeckým tradíciám a metodológiám: hľadali sme v nich opakovateľnosti.

Štúdia je individuálnym výstupom z kolektívneho grantového projektu Ústavu slovenskej literatúry SAV a Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave VEGA 2/0074/16 *Poetika slovenskej literatúry po roku 1945*. Vedúci riešiteľ: prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

Literatúra

- ANDERSON, Stephen: *Języki*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.
- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : GRYP, 1993.
- BACHTIN, M. M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa : PIW, 1970.
- BACHTIN, M. M. (MEDVEDEV, P. N.): *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství, 1980.
- BACHTIN, M. M.: *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988.
- BAKOŠ, Mikuláš: *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*. Trnava : Fr. Urbánek a spol., 1944.
- BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand: *Ewolucja rodzajów w historii literatury*. In: *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Ed. Stefania Skwarczyńska. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 174 – 196.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand: *Teoria ewolucji i historia literatury*. In: *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Ed. Stefania Skwarczyńska. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 197 – 212.
- BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk : Oficynka, 2017.
- CALVINO, Italo: *Hrad zkrížených osudů*. Praha : Volvox Globator, 2001.
- CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny*. Praha : Argo, 2017.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.
- CIEŚLIKOWSKI, Sławomir a kol.: *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2016.
- DERRIDA, Jacques: *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. In: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. Ryszard Nycz. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000, s. 17 – 73.
- ECO, Umberto: *Nieobecná struktura*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996.
- FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2017.
- FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.

- GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: *Slovo, význam, dielo*. Zost. Anton Popovič. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 424 – 453.
- GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988.
- GRZEGORCZYK, Anna: *Nomotetyczne modele rozwoju literatury*. Warszawa – Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- GULLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha : Triáda, 2008.
- HAWKES, Terence: *Strukturalizm i semiotyka*. Warszawa : PWN, 1988.
- HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- HELBIG, Gerhard: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Praha : Academia, 1991.
- HODROVÁ, Daniela: *Román zasvěcení*. Praha : Malvern, 2014.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011.
- HORVÁTH, Tomáš: Strašidelná fantastika a modernizmus. In: *Strach a hrůza*. Eds. Ivana Taranenková – Michal Jareš. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14 – 52.
- HORVÁTH, Tomáš: Vidieť inak. In: BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016, s. 237 – 253.
- IVIĆ, Milka: *Trends in Linguistics*. London – The Hague – Paris : Mouton & Co., 1965.
- JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka I*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava : Tatran, 1991.
- JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha : Academia, 2005.
- JAKUBOWSKI, Piotr: *Pułapki tożsamości*. Kraków : Universitas, 2016.
- LANDOLFI, Tomasso: *Podzimní příběh*. Praha : Odeon, 1983.
- LASIĆ, Stanko: *Poetika powieści kryminalnej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- LEM, Stanisław: *Summa technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Spojrzienie z oddali*. Warszawa : PIW, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúrálna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- LICHAŃSKI, Jakub Z.: Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku). In: GEMRA, Anna (red.): *Literatura kryminalna*. Kraków : Wydawnictwo EMG, 2014, s. 9 – 44.
- LOTMAN, Jurij: *Uniuersum umyśtu*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- MARTINET, André: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa : PWN, 1970.
- MELETINSKIJ, J. M.: Štruktúrálna-typologický výskum rozprávky. In: PROPP, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 149 – 189.
- MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
- MORETTI, Franco: The Slaughterhouse of Literature. In: *Modern Language Quarterly*, Volume 61, Number 1, March 2000, s. 207 – 227.
- MORETTI, Franco: *Grafi, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl I*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl III*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- NUNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- ONDRUŠ, Šimon: Kapitoly z dejín jazykovedy. 1. Staroindická a starogrécka jazykoveda. In: *Jazykovedný časopis*, roč. 26, 1975, č. 1, s. 73 – 86.

- 446 ONDRUŠ, Šimon: Súčasná komparatistika a Schleicherova indoeurópska bájka. In: *Jazykovedný časopis*, roč. 34, 1983, č. 1, s. 14 – 25.
- PAVEAU, Marie-Anne – SARFATI, Georges-Élia: *Wielkie teorie językoznawcze*. Kraków : Wydawnictwo FLAIR, 2009.
- PERLIN, Jacek: *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa : Wydawnictwo akademickie Dialog, 2004.
- PIAZZA, Alberto: Evoluce zblízka. In: MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 95 – 110.
- PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. Paris : The Hague, 1973.
- PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999.
- de SAUSSURE, Ferdinand: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004.
- SEARLE, John R.: *Czynności mowy*. Warszawa : Pax, 1987.
- SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002.
- SCHLEICHER, August: Teoria Darvína v prírnení k nauce o jazyce. In: *Chrestomatia po istorii jazykoznaniia XIX – XX vekov*. Ed. V. A Zvegíncev. Moskva : Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo Ministerstva prosvěšćenia RSFR, 1956, s. 98 – 103.
- STEINER, Petr: *Ruský formalismus*. Brno : Host, 2011.
- ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013.
- TODOROV, Tzvetan: O pochodezíu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, č. 3, s. 307 – 321.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971.
- TYŇANOV, Jurij: O literárnom fakte. In: *Teória literatúry*. Zost. Mikuláš Bakoš. Bratislava : Nakladatel'stvo Pravda, 1971, s. 116 – 134.
- TYŇANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: Problémy skúmania literatúry a jazyka. In: *Teória literatúry*. Zost. Mikuláš Bakoš. Bratislava : Nakladatel'stvo Pravda, 1971, s. 110 – 112.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988.
- ULICKA, Danuta: *Słowa i ludzie*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2013.
- USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague Paris : Mouton De Gruyter, 1968.
- VENDRYES, Joseph: *Język*. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1956.
- WHITE, Hayden: *Metahistorie*. Brno : Host, 2011.

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
e-mail: atomheart17@gmail.com