

UDALOSTI, REČOVÉ ŽÁNRE A PRÍBEHY

PETER MICHALOVIČ, Katedra estetiky FiF UK, Bratislava

MICHALOVIČ, P.: Events, Speech Genres and Stories
FILOZOFIA 66, 2011, No. 7, p. 634

The aim of the paper is to interpret systematically M. M. Bakhtin's views on genre. Although Aristotle was the first among philosophers – and one of the first among thinkers in general – who focused on the issues of artistic and rhetorical genres, philosophy ignored these issues for a considerably long time. One of the first philosophers who approached the issue of genre within a wider context of the philosophy of language was Mikhail M. Bakhtin, a Russian philosopher and literary scholar. As early as in the 1920s he started to reflect on the so-called small speech genres. It later served him as the basis for a remarkable theory of the primary and secondary genres. Bakhtin is a world-wide renowned novel theoretician, but his genre theory is no less topical, since it corresponds with the issues focused on by philosophers much later.

Keywords: Event – Small speech genre – Story – Consummatedness – Compositional procedures – Architectural form

Klasik modernej etnológie Claude Lévi-Strauss opakovane tvrdil, že pre človeka je aj ten najhorší poriadok prijateľnejší než dokonalý chaos. Hoci nás súčasná veda a čiastočne aj filozofia intenzívne presvedčajú o tom, že svet je chaos, človek predsa len na svoje prežitie potrebuje zvládať a premáhať ho, ako keby súčasťou jeho kultúrnej prirodzenosti bola vôľa meniť chaotické na usporiadané, predpisovať prírodné zákony a kultúrne normy, ktoré by svet mal rešpektovať. Jedným z dôležitých prostriedkov výkonu tejto vôle sú aj žánre. Samozrejme, keď hovoríme o žánroch, nemyslíme len na umelecké, ale na všetky možné žánre.

Prvým filozofom, ktorý sa problémom žánrov zaoberal, bol antický filozof Aristoteles vo svojich knihách *Poetika* a *Rétorika*. Vo svojom revolučnom a dnes už nesporne klasickom diele *Poetika* sa zameril na systematický výskum tragédie, teda na výskum jedného umeleckého žánra dramatického umenia. Traduje sa, že napísal aj rozpravu o komédii. V parížskej Bibliothèque Nationale je uložená zbierka starých gréckych spisov pod názvom *Tractatus Coislianus*. Jej súčasťou je aj text *O komédii* a je veľmi pravdepodobné, že autor tohto textu poznal dnes stratenú časť Aristotelovej *Poetiky* venovanú komédii a využil ju ako predlohu. Avšak vzhľadom na pretrvávajúce pochybnosti okolo autorstva a autenticity sa týmto textom nebudeme zaoberať. Uspokojíme sa s tým, že jeho zmiznutie je pozitívne aspoň preto, že vyprovokovalo Umberta Eca k napísaniu skvelej románovej fikcie o osudoch Aristotelovho textu o komédii.

Keď súčasný čitateľ pozorne číta Aristotelovu *Poetiku*, s úžasom zisťuje, že obsahu je register takmer všetkých dôležitých oblastí súčasného výskumu žánrov. Aristoteles tvrdil, že zmyslom tragédie je vyvolávať katarziu, a tá sa dosahuje spolupôsobením stra-

chu a súcitu. Preložené do súčasného jazyka filozofie a humanitných vied: Aristoteles sa vlastne zaoberal pragmatickým účinkami tragédie na divákov. Ďalej sa zaoberal vzťahom tragédie a skutočnosti. Bol presvedčený o tom, že kým história rozpráva príbehy o udalostiach, ktoré sa stali, a to aj napriek tomu, že sa môžu čitateľovi zdať nepravdepodobné či neskutočné, tragédia má predvádzať deje, ktoré sa síce nestali, ale stať sa mohli. Na tomto mieste treba spomenúť filozofickú a literárnovednú teóriu možných svetov, podľa ktorej jestvuje aktuálne prežívaný svet, t. j. svet nášho života, pričom životný pohyb človeka je determinovaný prírodnými a spoločenskými zákonitostami. Okrem toho jestvujú tzv. možné svety, akými sú napríklad alternatívne možné svety. Platia v nich podobné prírodné a spoločenské zákony ako v aktuálne prežívanom svete, lenže na rozdiel od skutočného sveta udalosti, o ktorých rozprávajú, príbehy formované disciplínou vlastnou alternatívnym možným svetom sa v skutočnosti neudiali. Sú to fikcie, čo veľmi zjednodušene znamená približne to, že tieto naratívy si konštruujú svoj vlastný svet referentov. Štrukturalisti by povedali, že sú autoreferenčné, čo znamená, že odkazujú na seba.

Ak chceme pochopiť rozdiel medzi tým, čo Aristoteles hovorí na margo histórie, a čo hovorí o tragédii, môžeme si vypomôcť príkladom histórie a tzv. alternatívnej histórie. História predstavuje podľa jednej skupiny historikov historické naratívy, ktoré rozprávajú o skutočných udalostiach. Historici na základe väčšieho alebo menšieho počtu stôp zanechaných skutočnými udalosťami tvoria rozprávania. Paul Veyne tvrdí, že vytvárajú zápletky, pričom pragmatickým cieľom týchto naratívov je presvedčiť čitateľa o ich pravdivosti, donútiť ho, aby ich považoval za maximálne hodnoverné svedectvo, či dokonca za objektívnu rekonštrukciu minulosti. Popri histórii jestvuje aj tzv. alternatívna história a tá tvorí naratívy, ktoré rozprávajú o udalostiach, čo sa nestali, ale sa stať mohli. Napríklad sa zaoberá tým, čo by sa dialo, keby František Jozef II. súhlasil s federatívnym usporiadaním Rakúsko-uhorskej monarchie, keby sa atentát na Adolfa Hitlera podaril, keby sa Československo po druhej svetovej vojne neocitlo vo sfére komunistického Sovietskeho zväzu, keby sa línia liberalizácie tzv. Pražskej jari uskutočnila v zamýšľanom rozsahu. Alternatívna história teda podobne ako tragédia rozpráva príbehy, ktoré sa nestali, ale s veľkou pravdepodobnosťou sa stať mohli.

Keď Aristoteles hovorí o jednotlivých častiach tragédie, keď hovorí, že ak má byť tragédia tragédiou, musí obsahovať základné časti imanentné tragédii ako umeleckej forme, tak vlastne privádza na svet skrytý invariant, pričom každá tragédia sa k Aristotelom opísaným základným častiam má tak, ako sa má invariant k variantu. Na jednej strane invariant je abstraktný a variant konkrétny, na druhej strane invariant je vždy bohatší než jednotlivé varianty, pretože pokrýva nielen všetky realizované varianty, ale umožňuje aj tvorbu nových variantov. Ak sa čitateľovi tohto textu zdá, že sme preložili Aristotelove názory do jazyka štrukturalizmu, zdá sa mu to správne. Vede nás dobrý úmysel zrozumiteľnejšie interpretovať majstrove názory a zároveň týmto spôsobom upozorniť na dôvod, prečo mnohí štrukturalisti považujú *Poetiku* za prvý štrukturalistický text o umení.

Navyše *Poetika* obsahuje aj normatívne pasáže. Stačí si spomenúť na Aristotelove dobre mienené rady tvorcom tragédií či cenné myšlienky týkajúce sa komparácie tragédie a komédie. Nepochybne by sme v nej mohli nájsť mnoho iných cenných podnetov rezo-

nujúcich v tej či onej podobe s niektorými súčasnými štýlmi humanitného myslenia. Všimnime si, ako sa „zaobchádza“ s Aristotelovou *Poetikou* v hermeneutickom, marxistickom, štrukturalistickom, postštrukturalistickom, kognitivistickom či neopragmatistickom rámci, a hneď bude jasné, že každý z nich si z nej vyberá to, čo dokáže využiť na obhájenie legitimity vlastných názorov.

Naším cieľom však nebola a nie je detailná interpretácia Aristotelovho textu. Týmto exkurzom sme chceli poukázať na jeden dôležitý moment, a síce na to, že Aristoteles bol jedným z prvých filozofov a mysliteľov vôbec, ktorí sa systematicky zaoberali jedným z umeleckých žánrov. Hoci presne vymeral terén ďalšieho možného výskumu žánrov *an sich*, filozofia sa problematike žánrov paradoxne dlhé, dovolíme si tvrdiť, že príliš dlhé, obdobie buď vôbec nevenovala, alebo sa jej z času na čas venovala len okrajovo. Až v 20. storočí dochádza k opätovnému oživeniu záujmu o túto problematiku. Faktorov tohto oživenia bolo nesporne veľa, podľa nás však jedným z tých dôležitejších bolo spochybnenie, či dokonca deštrukcia korešpondenčnej teórie pravdy. K tomuto spochybneniu prispelo veľa zdanlivo nesúvisiacich podnetov, ako napríklad Bohrov princíp komplementarity, Heisenbergov princíp neurčitosti, pragmatická teória pravdy, silnejúci vplyv Nietzscheho radikálnych názorov na pravdu, Popperov falzifikacionizmus, Kuhnova teória vedeckých revolúcií a úlohy paradigiem vo vedeckom poznaní, Foucaultova koncepcia platnosti historického a priori – epistém v dejinách kultúry, neopragmatická teória pravdy ako konsenzu určitého spoločenstva, Feyerabendov metodologický anarchizmus, postmoderný slogan „Anything goes“ atď. Táto enumerácia zd'aleka nie je konečná, dali by sa uviesť mnohé ďalšie podnety, nie je to však dôležité. Oveľa dôležitejšie je to, že korešpondenčná teória sa následkom týchto iniciatív začala otriasať v základoch a zdá sa, že z otrasov sa dodnes nedokázala spamätať. Keď nastanú podobné otrasy, nastáva zvýšený záujem o všetko, čo umožňuje skúmať všetky prostriedky persúázie, slúžiace presadzovaniu tej či onej pravdy, a medzi tie nesporne patria aj žánre.

Náš diskurz o žánroch má ambíciu využiť podnety podľa nás mimoriadne zaujímavej koncepcie, ktorej autorom je v prevažnej miere Michail Michailovič Bachtin. Hovoríme zámerne o prevažnej miere, pretože historické pomery v období vzniku základov tejto koncepcie neboli Bachtinovi priaznivo naklonené. Z tohto dôvodu musel časť svojich názorov publikovať pod menami svojich blízkych spolupracovníkov, čo, samozrejme, neskôr vyvolalo diskusie o skutočnom autorstve tej či onej knihy.

Začneme knihou *Formálna metóda v literárnej vede*,¹ súčasťou ktorej je zaujímavá kapitola s názvom *Zložky umeleckej výstavby*. Podkapitola nazvaná *Problém žánru* je venovaná presne tomu, čo ohlasuje názov a čo nás prioritne zaujíma. Okrem iného sa v nej uvádza, že „*lidské vědomí disponuje celou řadou žánrů při vidění a chápání skutečnosti... Stejně jako výtvarné umění učí naše oko vidět a prohlubuje a rozšiřuje sféru toho, co vidíme, tak také literatura svými vlastními žánry obohacuje naši vnitřní řeč novými*

¹ Kniha vyšla po prvý raz v roku 1928 a ako autor bol uvedený Pavel Nikolajevič Medvedev. Keď v roku 1980 vyšiel český preklad tejto knihy, ako autor bol uvedený M. M. Bachtin, v anglo-americkom vydaní z roku 1985 sú ako autori uvedení M. M. Bachtin a P. N. Medvedev.

postupy, jimiž poznávame a chápeme skutočnosť“ ([1], 174). A ďalej je táto pozoruhodná myšlienka nasledovne rozvíjaná: „Bylo by naivní se domnívat, že ve výtvarném umění člověk nejprve vidí a potom to, co viděl, ztvární tím, že své vidění přenesse na plochu obrazu pomocí určitých technických prostředků. Ve skutečnosti vidění a zobrazení v podstatě splývají. Nové způsoby zobrazení nás naučí vidět nové stránky skutečnosti kolem nás a nové stránky viděné skutečnosti si neuvědomíme a nestanou se součástí našeho obzoru bez nových způsobů jejich realizace. Jedno a druhé je navzájem nerozlučně spjato.

Tak je tomu i v literatuře. Umělec se musí naučit vidět skutečnost očima žánru. Určité stránky skutečnosti se dají pochopit jedině v sepětí s určitými způsoby jejího vyjádření. A naopak zase, tyto vyjadřovací způsoby jsou aplikovatelné pouze na určité stránky skutečnosti. Umělec přece neukládá hotový materiál do hotové roviny díla. Rovina díla mu už slouží k odhalení vidění, chápání a výběru materiálu.

... Chce-li člověk napsat román, musí se naučit vidět život tak, aby se mohl stát fabulí románů, naučit se vidět nové, hlubší a širší souvislosti a běh života v širokém měřítku. Mezi schopností uchopit izolovanou jednotu a vnitřní logiku doby existuje propast. Proto existuje propast i mezi anekdotou a románem“ ([1], 174 – 175). Z uvedeného vyplývajú dve dôležité konzekvencie: 1. Žáner zohráva úlohu prostredníka medzi človekom a skutočnosťou, determinuje jeho pohľad na skutočnosť, z čoho ďalej vyplýva, že pohľad nie je videné, ale interpretácia videného. 2. Zrod nového žánru nie je len vytvorením novej umeleckej formy, ale aj objavením sa nového pohľadu na skutočnosť.

Za pozornosť stojí aj zmienka o završivosti, teda o tom, že literárny žáner predstavuje završený celok. Detailnejšie sa ňou však budeme zaoberať neskôr, pretože v tomto momente musíme podrobnejšie vymedziť význam pojmu „žáner“.

V knihe *Marxizmus a filozofia jazyka*² z roku 1929 Michail M. Bachtin a Valentin N. Vološinov rozšírili výskum žánrov z oblasti umenia na celú sféru jazyka, čo dokazuje zavedenie nového pojmu „malý rečový žáner“. Okrem neho sa v texte vyskytuje aj pojem „malý životný žáner“, je teda namieste položiť si otázku, čo tieto dva pojmy označujú. V prvom rade ide o relatívne stabilné formy, v ktorých prebieha komunikácia, pričom každá z nich je úzko prepojená s konkrétnou činnosťou. Malý rečový žáner charakterizuje tematický horizont, jednoducho širší alebo užší súbor preferovaných tém, a zároveň malé rečové žánre môžeme považovať za najmenší kontext, v rámci ktorého každé slovo nadobúda svoj konkrétny význam. V spoločnosti funguje veľké množstvo vzájomne diferencovaných malých rečových žánrov, každá sociálna skupina si v konkrétnej historickej situácii vytvára vlastný repertoár.

Michail M. Bachtin sa k problematike rečových žánrov vrátil v texte s názvom *Prob-*

² Ako autor v anglickom preklade knihy *Marxizmus a filozofia jazyka* figuruje Valentin Nikolajevič Vološinov, v slovenskom preklade sú uvedení ako autori V. N. Vološinov a M. M. Bachtin. Dnes je ťažké rozhodnúť, kto je skutočným autorom, faktom je, že k tejto problematike sa Bachtin neskôr vrátil a to, čo bolo v knihe *Marxizmus a filozofia jazyka* načrtnuté len v hrubých kontúrach, v neskorších prácach detailnejšie rozpracoval. Minimálne teda môžeme hovoriť o jeho zásadnom vplyve na formovanie tejto originálnej a podnetnej filozofie jazyka.

lém rečových žánrov, ktorý napísal v rokoch 1952 – 1953, niektoré jeho časti boli publikované v roku 1978 v časopise *Literaturnaja učoba*. Bachtin vychádzal z premisy, podľa ktorej základnou jednotkou komunikácie nie je veta, ale výpoveď. Každá výpoveď je formovaná rečovým žánrom, ktorý má tieto základné funkcie: určuje tematický obsah, kompozičnú stavbu a štýl.

Podľa Bachtina „*bohatstvo a rôznorodosť rečových žánrov sú nesmierne, pretože sú nevyčerpatelne i možnosti ľudskej činnosti a pretože každá sféra činnosti má celý repertoár rečových žánrov, diferencujúcich sa a rozmnožujúcich sa mierou rozvoja a komplikovania danej sféry. Osobitne treba zdôrazniť maximálnu nesúrodosť rečových žánrov (ústnych i písomných). Medzi rečové žánre musíme totiž zaradiť aj krátke repliky bežného dialógu (pričom rozmanitosť druhov bežného dialógu, závisiaca od témy, situácie, zloženia účastníkov, je neobvyčajne veľká), aj všedné rozprávanie, aj korešpondenciu (vo všetkých jej mnohotvárných podobách), aj krátky reglementovaný vojenský príkaz, aj pomerne pestrý repertoár pracovných dokumentov (zväčša normalizovaných), aj mnohotvárnny svet publicistických vystúpení (v širokom zmysle slova: spoločenské, politické), musíme sem však zaradiť aj rôznorodé formy vedeckých vystúpení a všetky literárne žánre (od príslovia po viacväzbový román)*“ ([3], 266 – 267). Vidíme, že sa tu miešajú veľmi jednoduché výpovede s výpoveďami s komplikovanou kompozíciou, preto je dôležité „*upozorniť na veľmi podstatný rozdiel medzi prvotnými (jednoduchými) a druhotnými (zložitými) rečovými žánrami (pričom nejde o funkcionálny rozdiel). Druhotné (zložené) rečové žánre – romány, drámy, všetky druhy vedeckých štúdií, veľké publicistické žánre atď. – vznikajú v podmienkach zložitejšieho a relatívne vysoko rozvinutého a organizovaného kultúrneho styku (prevažne písomného) – umeleckého, vedeckého, spoločensko-politického atď. V procese svojho formovania vstrebávajú a pretvárajú rozličné prvotné (jednoduché) žánre, ktoré sa vyvinuli v podmienkach bezprostredného rečového styku. Tieto prvotné žánre sa po včlenení do žánrov zložitých transformujú a menia svoj charakter: strácajú svoj bezprostredný vzťah k reálnej skutočnosti a k reálnym cudzím výpovediam*“ ([3], 268).

Z toho, čo bolo povedané, je pre nás podstatné to, že Bachtin medzi prvotnými a druhotnými rečovými žánrami nevidí **funkcionálny** rozdiel. Pravdivosť tohto tvrdenia sa ukáže vtedy, keď do hry zapojíme nový pojem: pojem príbehu. Hoci Bachtin slovo príbeh nepoužíva, jeho použitie považujeme za legitímne, pretože v knihe *Formálna metóda v literárnej vede* sa uvádza, že románopisec sa musí naučiť vidieť život ako fabulu románu, pričom fabula je nevyhnutným predpokladom jestvovania každého príbehu.

Je všeobecne známe, že na svete nejestvuje kultúra, ktorá by nerozprávala príbehy. Samotné rozprávanie príbehov nie je obyčajná zábava, nie je to luxus, ktorý si človek môže dovoliť až vtedy, keď má zabezpečenú existenciu. Príbehy zohrávajú v živote človeka – a môžeme to rozšíriť aj na život istej kultúry – zohrávajú mimoriadne dôležitú úlohu. Mark Turner sa vo svojej knihe *Literárna myseľ* dokonca pokúsil prevrátiť hierarchiu vzťahu medzi jazykom a príbehom. Aby sme pochopili zmysel jeho teoretického gesta, uvedieme najprv inú koncepciu reprezentujúcu tradičnú hierarchickú nadradenosť prirodzeného jazyka nad príbehom. Jej autorom je Jurij M. Lotman a systematicky ju

vysvetlil v práci *Štruktúra umeleckého textu*. Lotman bol presvedčený o tom, že prvotným modelujúcim systémom je prirodzený jazyk (slovenčina, angličtina, ruština, nemčina, francúzština atď.). Nad ním sa týčia druhotné modelujúce systémy, akými sú napríklad filozofia, náboženstvo, morálka, právo, ideológia, umenie. Keď Lotman hovorí o umení, má na mysli aj „neslovesné“ umenia. Každý z týchto druhotných modelujúcich systémov preberá štruktúru alebo časti štruktúry prvotného modelujúceho systému, buduje sa teda na základe prirodzeného jazyka, ktorý obohacuje, následkom čoho vzniká zložitejšia štruktúra, schopná prenášať nepomerne väčší objem informácií. Mnohé z týchto druhotných modelujúcich systémov umožňujú rozprávať príbehy, preto sú príbehy chápané ako výsledok modelujúcej činnosti nejakého, povedané spolu s Turnerom, exotického jazyka. Turner je však presvedčený o tom, že v skutočnosti to funguje obrátene. Na začiatku každého jazyka bol akýsi jednoduchý príbeh – parabola a ten sa stal základom budovania jazyka. To znamená, že príbeh – parabola nie je výtvarom literárneho jazyka, ktorý predchádza prirodzený jazyk, ale ktorý predchádza jazyk ako taký.³

Príbehy teda zohrávajú nezastupiteľnú úlohu v živote človeka a kultúry. Predbežne môžeme konštatovať, že predstavujú primárne a často bezprostredné formy interpretácie sveta, sú nástrojom poznania a hodnotenia určitého výseku reality alebo sveta ako celku. Vďaka nim vieme o udalostiach, ktoré sa udiali v dávnej a nedávnej minulosti, príbehy nám uľahčujú interpretáciu minulého vývoja, umožňujú adekvátne konať v prítomnosti a vytvárajú možné scenáre budúcnosti, čo dokazujú aj najstaršie známe príbehy, teda mýty, eposy a rozprávky.

Mýty rozprávajú o vzniku sveta, o ustanovení poriadku vo svete, o vzniku zemskeho povrchu a morí, o krutých bojoch medzi bohmi v dávnej, sakrálnej minulosti, o zrode človeka, o pôvode jeho jazyka a kultúrnych nástrojov. Eposy rozprávajú zase príbehy o vzniku národov na úsvite dejín, o hrdinských činoch prvých vládcov, o zakladaní prvých štátnych útvarov, prijatí prvých zákonov a spoločenských noriem, o neustálych zápasoch s vonkajšími a vnútornými nepriateľmi. Rodičia dodnes deťom rozprávajú rozprávky, teda príbehy, a prostredníctvom týchto príbehov sa deti učia rozoznávať dobré a zlé, vstúpuje sa im názor, že každý zlý skutok bude skôr či neskôr potrestaný. Môžeme povedať, že príbeh je primárnou formou, akou človek reaguje na udalosti v prírode a kultúre. Keď nájde ulitu morského živočícha na kopci stovky kilometrov vzdialenom od mora, jej prítomnosť vysvetlí tak, že porozpráva príbeh. Keď je svedkom nejakej dopravnej nehody, opäť porozpráva príbeh. Keď sa mladé dievča zamiluje do chlapca, opäť reaguje tak, že priateľke porozpráva príbeh, o tom, ako sa s chlapcom spoznali, ako si vymenili veľavravné pohľady, ako ju chytil za ruku a kedy ju po prvý raz pobožkal. Keď politika obvinia, že zlým hospodárením spôsobil veľké škody štátu, ten reaguje tak, že novinárom porozpráva iný príbeh, než aký prezentujú printové a elektronické médiá. Každý človek by mohol uviesť mnoho ďalších príkladov, veď deň čo deň bez toho, aby o tom vedel, rozpráva iným ľuďom niekoľko príbehov.

³ Pozri [10]: 8. kapitola *Jazyk*.

Človek v každodennej komunikácii rozpráva príbehy s takou samozrejmosťou, s akou používa slovník a gramatiku nejakého jazyka. Umberto Eco v *Poznámkach k Menu ruže* správne uvádza, že dieťa rozpráva svojím materinským jazykom bez toho, aby vedelo o nejakých pravidlách jazyka, hoci ich v rozprávaní správne používa. Gramatik na rozdiel od neho vie vysvetliť, prečo a ako sa dieťa naučilo pravidlá svojho materinského jazyka, aké gramatické kategórie v hovorení používa. Pokúsime sa teraz zaujať pozíciu gramatika a vysvetliť, akú úlohu zohrávajú bachtinovské prvotné rečové žánre pri tvorbe každodenných príbehov a v každodennej komunikácii vôbec.

V prvom rade je nevyhnutné, aby žáner mal svoj tematický obsah, pretože príbeh vždy rozpráva o niečom. Odkazuje na nejaké udalosti a osoby. Teraz je druhoradé, či ide o skutočné, alebo fiktívne udalosti, pretože svojím spôsobom si príbeh vždy vytvára vlastné objekty, vlastný priestor a čas, postavy, ktoré v ňom vystupujú. Nijaká udalosť nie je v príbehu reprezentovaná v jej úplnosti – okrem iného aj preto, že udalosť nemá hranice, udalosť nie je vecou s pevnými kontúrami, ale účinkom. Ako to výstižne formuloval francúzsky historik Paul Veyne, o udalostiach vieme zo stôp, ktoré po sebe zanechali. Z týchto stôp potom historik alebo spisovateľ vytvára príbehy.

Ale pozor! Tieto stopy nemôžeme považovať za fakty nezávislé od nášho vedomia a vôle, stopy sa menia na fakty až vtedy, keď sa podľa Veyna stanú súčasťou nejakej zápletky čiže nejakého príbehu. Práve zápletky či príbeh rozhodujú o tom, čo sa môže, a čo sa nemôže stať faktom. Ako sa to deje? Aby sme to uspokojivo vysvetlili, pomôžeme si zdanlivo odťažitým rozlíšením medzi fabulou a sujetom, čím sa vlastne nepriamo dostávame aj k Bachtinovej druhej základnej funkcii rečových žánrov, a to ku kompozičnej výstavbe.

O diferencii medzi sujetom a fabulou písalo mnoho literárnych vedcov, naratológov a estetikov. Pre nás je dôležité rozlíšenie, ktorého autorom je Tzvetan Todorov. V knihe *Poetika prózy* z roku 1971 (revidované vydanie vyšlo v roku 1978) totiž diferenciu medzi fabulou a sujetom originálnym spôsobom využil na analýzu detektívneho románu. Todorov bol presvedčený o tom, že v detektívnom románe sa vyskytujú dva príbehy. Prvý z nich je príbeh zločinu a ten vo väčšine prípadov nemáme možnosť „sledovať“, obrazne povedané, v priamom prenose. Ak ho však nevidíme, tak ako o ňom vieme? No predsa zo stôp, ktoré po zločine zostali a ktoré na mieste činu našiel detektív so svojimi pomocníkmi. Z týchto stôp musia vytvoriť príbeh, ktorý im dáva status faktov a čitateľovi vysvetlí, čo sa vlastne odohralo. Nie všetky stopy sa stanú súčasťou príbehu, niektoré detektív zavrhne, pretože v jeho príbehu nemajú nijaký zmysel. Keď si dovoľíme trochu voľnosti, môžeme to isté prerozprávať aj jazykom modernej semiotiky. Jej zakladateľ Charles S. Peirce bol presvedčený o tom, že už samotná vec sa ukazuje ako znak, čiže tieto stopy majú význam len vtedy, keď ich niekto vníma ako znaky. Peirceov nasledovník Umberto Eco⁴ zasa tvrdil, že znak nie je len vec zastupujúca inú vec v jej neprítomnosti, znak je aj to, čo si vyžaduje interpretáciu, a príbeh je interpretáciou *sui generis*.

Rovnaké stopy však môžu poslúžiť na vytvorenie iného príbehu než toho, ktorý vy-

⁴ Pozri ([4], 46).

tvoril detektív. Advokát sa vždy usiluje vyrozprávať iný príbeh, dokazujúci, že jeho klient je nevinný. Keď sa mu podarí svojím príbehom spochybniť detektívov príbeh, detektív sa zasa musí poponáhľať vytvoriť nový príbeh, ktorý by bol schopný spochybniť príbeh advokáta. Todorov tvrdí, že miesto zločinu môžeme považovať za fabulu a príbehy, ktoré v tomto prípade vytvárajú detektív alebo advokát, za sujet. V tejto súvislosti bude vhodné pripomenúť Bachtinove a Medvedevove tvrdenie o tom, že románopisec sa musí naučiť vidieť život ako fabulu, čiže ako príbeh v stave zrodu. Vzťah medzi fabulou a sujetom v tomto prípade môžeme prirovnať ku vzťahu medzi reálnym životom, skutočnými udalosťami na jednej strane a príbehom *in statu nascendi* na strane druhej. Na základe jednej a tej istej fabuly, jedného a toho istého súboru stôp, bezprostredných účinkov skutočných udalostí možno vyrozprávať mnoho príbehov, pričom to, aké príbehy vyrozprávame, podmieňuje do veľkej miery zvolený rečový žáner.

Pre úplnosť treba uviesť aj tretiu Bachtinom uvádzanú základnú funkciu rečových žánrov – štýl. Hoci štýl pre skutočného detektíva nie je až taký dôležitý, predsa len naň netreba zabúdať. Ten istý príbeh môže byť vyrozprávaný nezáživne, alebo pútavo, môže byť neosobný, alebo môže mať výraznú autorskú signatúru. Príbeh môže byť taktiež prezentovaný v tragickom, alebo komickom tóne. V bežnom živote tieto rozdiely nie sú až také markantné, príbehy v policajných spisoch sú predsa len písané neosobným štýlom, avšak v momente, keď o zločinoch – hoci aj fiktívnych – začnú rozprávať literárne diela, otázka štýlu sa stane nesmierne dôležitou. Ako príklad *pars pro toto* môžu vhodne poslúžiť príbehy legendárneho detektíva Hercula Poirota.

Akoby mimochodom bola spomenutá literatúra, čo je neklamným signálom toho, že sme sa od prvotných rečových žánrov kontinuálne dostali k druhotným. Vieme, že tie vstrebávajú a zložito transformujú rozličné prvotné rečové žánre. Vzniká tak zložito štruktúrovaná výpoveď, napríklad román, pričom práve Bachtinova teória románu poslúžila Julii Kristeve ako podnet na sformulovanie vplyvnej teórie intertextuality. Nás však táto teória nateraz nezaujíma, pripomínať jej základné tézy nám pripadá ako nosenie dreva do lesa, preto sa radšej sústredíme na iný aspekt literárneho textu, na avizovanú završenosť.

Žáner v umení – ďalej bude pre nás umenie reprezentovať literatúra – predstavuje završenú umeleckú výpoveď. Keď chceme pochopiť, čo tým Bachtin myslel, musíme sa odvolať na jeho ranú prácu *Problém obsahu, materiálu a formy v slovesnej umeleckej tvorbe* z roku 1924. Jednoduchá výpoveď formovaná nejakým malým rečovým žánrom je v princípe nezavršená, pretože reaguje na inú výpoveď. Môže s ňou polemizovať, vyvracať ju alebo na ňu odpovedať, ale aj súhlasiť s ňou, potvrdzovať ju, dokonca v nej môže hľadať podporu. Výpoveď je replikou na predchádzajúcu výpoveď a sama vyvoláva novú výpoveď. Podobne aj vedecký text nemôžeme považovať za završený, pretože podľa Bachtina proces poznávania nekonečný je. Naproti tomu každá literárna výpoveď je završená, čo znamená, že okrem kompozície, teda štruktúry, ktorá realizuje estetický objekt, disponuje ešte architektonickou formou realizovanou kompozičnými postupmi. Môžeme napríklad povedať, že dráma ako taká je považovaná za kompozičnú formu, ale tragično a komično predstavujú architektonické formy završenia.

Ak tomu dobre rozumieme, tak konanie určitých postáv možno vykresliť komicky alebo heroicky, toto konanie môže vyvolávať buď smiech, alebo úctu. Niečo podobné, samozrejme o pár rokov neskôr, tvrdil aj Jean-François Lyotard, ktorý v knihe *Le Différend* venoval celú jednu časť diskurzívnym žánrom, v ktorej presne opísal ich funkciu vo vzťahu k tomu, čo prostredníctvom nich chceme dosiahnuť. Podľa neho treba rozlišovať medzi jednotlivými vetami, tvorenými v závislosti od rôznych vetných režimov, a spôsobmi nadväzovania týchto viet. Prvé sú v kompetencii gramatiky a slovníka nejakého jazyka, druhé zase v kompetencii príslušného diskurzívneho žánru. Ten „určuje spôsob navazovania medzi vetami, pričomž tyto věty mohou podléhat různým režimům. Univerza prezentovaná kognitivní větou nebo větou exklamativní jsou navzájem různorodá. Nesouměřitelnost je i mezi tím, oč jde v tragickém diskursivním žánru, tím, čeho tu má být dosaženo (řekneme pocitů hrůzy a soucitu na straně adresátů), a tím, oč jde v technickém diskursu, oním cílem, který je mu vlastní (řekneme disponibilitou referens podle vůle adresanta), a obojí vede k navazování různorodých, a to i když se vychází z téže věty. Na tragickou větu dožadující se soucitu: ‚Jak mě tíží marné ozdoby, tyto závoje!‘ technik naváže hledáním lehkých textilií a střízlivé módy (a směje se přitom své zákaznici nebo se směje spolu s ní)“ ([7], 209 – 210).⁵ Vidíme, že jedna a tá istá veta začlenená do dvoch rôznych diskurzívnych žánrov vyvoláva dva odlišné pragmatické účinky. Z toho vyplýva, že diskurzívny žánr predpisuje vetám určité usporiadanie, konkrétne usporiadanie schopné zaistiť výsledok vlastný tomuto žánru. V našom prípade výpoveď formovaná jedným typom diskurzívneho žánru je schopná v čitateľovi alebo v divákovi vyvolať pocit hrôzy a súcitu, teda účinok vlastný tragédii, v druhom prípade zase konanie, účelom ktorého je nájsť ľahké textílie a triezve módy, čo by neľahčilo zákazníčku.

Na tomto mieste končíme naše písanie o malých rečových žánroch, o diskurzívnych žánroch, príbehoch a pragmatických účinkoch. Naším cieľom bolo načrtnúť jeden z možných smerov výskumu tejto nepochybne zaujímavej problematiky. Našou ambíciou bolo načrtnúť možnosti výskumu opierajúceho sa aj o tie texty, ktoré v našom vedeckom a kultúrnom kontexte zohrávali významnú úlohu v minulosti. Pevne veríme, že ich vplyv bude cítiť aj v blízkej budúcnosti. Ak by sme tomu neverili, tak by sme celkom určite tento text nepísali.

LITERATÚRA

- [1] BACHTIN, M. M.: *Formální metoda v literární vědě*. Praha: Lidové nakladatelství 1980.
- [2] BACHTIN, M. M. – VOLOŠINOV, V. N.: *Freudismus, marxismus a filozofia jazyka*. Bratislava: Pravda 1986.
- [3] BACHTIN, M. M.: Problém rečových žánrov. In: *Estetika slovenskej tvorby*. Bratislava: Tatran 1988.
- [4] ECO, U.: *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press 1984.

⁵ K otázke diskurzívnych žánrov a ich analógiám v umení pozri ([8], 286 – 313).

- [5] ECO, U.: Poznámky k Menu ruže. In: *Meno ruže*. Bratislava: Petit Press 2004.
- [6] LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran 1990.
- [7] LYOTARD, J.-F.: *Rozepře*. Praha: Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR 1998.
- [8] MICHALOVIČ, P. – ZUSKA, V.: *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a semiológie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění 2009.
- [9] TODOROV, T.: *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000.
- [10] TURNER, M.: *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host 2005.
- [11] VEYNE, P.: *Jak se píšou dějiny*. Praha: Pavel Mervart 2010.

Článek vznikol na Katedre estetiky FiF UK v rámci grantového projektu VEGA *Filozoficko-estetická analýza pragmatických, kognitívnych a mocenských aspektov diskurzívnych žánrov v súčasnej kultúre* č. 1/0391/11.

prof. PhDr. Peter Michalovič, PhD.
Katedra estetiky FiF UK
Gondova 2
P. O. Box 32
814 66 Bratislava 1
SR
e-mail: michalovic@fphil.uniba.sk