

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MEZI STRUKTURALISMEM A NOVOU KRITIKOU. (TEORETICKÉ
SOUVISLOSTI V DÍLE RENÉ WELLKA).

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Gabriela Borovková

Studijní obor: Bohemistika – Německý jazyk a literatura

Ročník: III.

2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to ve zkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 20. května 2019

Gabriela Borovková

Poděkování

Inspiration is what you are to me

Inspiration – look and see!

- Thank You by Led Zeppelin

Vroucně děkuji vedoucímu mé bakalářské práce prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., a to nejen za odborné vedení mé práce a cenné připomínky, ale především za podněcení zájmu o literární vědu a nekončící inspiraci, kterou mi byly a jsou jeho profesionálně vedené přednášky a semináře i odborné texty. Mé poděkování patří také Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D., jehož semináře mi byly nápomocny při koncipování kapitoly o strukturalismu.

Anotace

Tato bakalářská práce je zaměřena na literární teorii česko-amerického badatele René Wellka, kterou se pokusím zasadit do kontextu dvou nejvýznamnějších teoretických škol, jimiž byl René Wellk bezprostředně ovlivněn a jejichž diskurs svými pracemi sám spoluutvářel, a sice českého strukturalismu a angloamerické nové kritiky. Na základě vybraného souboru Wellkových teoretických prací poukážu na podobnosti i rozpory s myšlenkami nejvýznamnějších představitelů obou literárněvědných uskupení. Hlavním předmětem mého zájmu bude Wellkův koncept literární vědy jako akademické disciplíny a jeho pojetí literatury a literárního díla jako objektu studia, ale budu si všimnout též Wellkova stylu psaní či metodologických postupů při analýze a interpretaci konkrétních literárních děl. Cílem mé práce je poukázat na vzájemné vztahy, nikoli zařadit badatele do jedné ze škol.

Klíčová slova: literární věda, literární historie, kritika, metoda, umělecké dílo, strukturalismus, nová kritika

Annotation

This bachelor's thesis deals with the Czech-American literary scholar René Wellek's literary theory. It attempts to put it into the context of the two most notable theoretical schools, which was René Wellek directly influenced by and whose discourse he participated in, namely Czech Structuralism and Anglo-American New Criticism. Based on selected body of Wellek's theoretical work, I point out the similarities to the ideas of both critical groups' most eminent representatives as well as differences from them. The main subject of my attention is Wellek's programme of criticism as an academic discipline and his conception of literature and literary work of art as a subject of research, but I also consider Wellek's writing style and his methodological approach in analysing and interpretation of specific literary works of art. The objective of my thesis is to point out to mutual relations rather than "classify" the scholar as either a Structuralist or a New Critic.

Keywords: literary theory, literary history, criticism, method, work of art, Structuralism, New Criticism

Obsah

Úvod.....	1
1 Strukturalismus	5
1.1 Český literárněvědný strukturalismus, jeho východiska a zaměření.....	5
1.2 Jan Mukařovský	10
1.3 Roman Jakobson	13
1.4 Felix Vodička a jeho pojetí literární historie.....	16
2 Nová kritika.....	21
2.1 Vymezení pojmu „nová kritika“, okruhu autorů a hlavních myšlenek	21
2.2 Anglická větev nové kritiky	25
2.2.1 T. S. Eliot	25
2.2.2 Ivor Armstrong Richards.....	27
2.3 Americká větev nové kritiky.....	30
2.3.1. John Crowe Ransom	30
2.3.2 Cleanth Brooks.....	32
2.3.3 Na okraj nové kritiky – R. P. Blackmur, Kenneth Burke a Yvor Winters	33
3 René Wellk.....	36
3.1 Základní životopisné údaje a zaměření bádání	36
3.2 Wellkovo pojetí literatury, literárního bádání a ontologie literárního díla.....	41
3.3 Wellkova triáda literární vědy (teorie, kritika a historie).....	45
3.4 Pojetí literárních dějin (dříve a později).....	47
3.5 Demonstrace Wellkova pojetí na konkrétních textech z <i>Essays On Czech Literature</i>	52
4 Konfrontace Wellkových přístupů se strukturalismem a novou kritikou.....	59
4.1 Shody a rozpory se strukturalisty	59
4.2 Shody a rozpory s novými kritiky	62
Závěr	66
Seznam literatury	71

Úvod

Tématem mé bakalářské práce je literární teorie význačného českého (a později amerického) literárního vědce a historika René Wellka se zaměřením na nejzákladnější a nejobecnější badatelské principy, jež tento badatel prosazoval jak ve svých teoretických statích, tak ve své kritické a dějepisické praxi od počátků vědecké kariéry ve třicátých letech 20. století až do let osmdesátých a devadesátých, kdy René Wellk završoval své celoživotní dílo a zároveň reflektoval své myšlenky a názory v kontextu soudobých tendencí v uvažování o literatuře. Za cíl si kladu především usouvztažnění Wellkovy teorie a metody s myšlením představitelů dvou sobě do určité míry blízkých literárněvědných „škol“ – dá-li se vždy hovořit o jistém okruhu myšlení jako o *škole* – a sice strukturalismu (pro účely práce omezují široké významové pole tohoto pojmu na český strukturalismus reprezentovaný tzv. pražskou školou, konkrétně jejím literárněvědným a estetickým křídlem) a angloamerické „nové kritiky“ (se zohledněním neurčitosti tohoto termínu, který se nicméně ujal a používá se jako označení textocentricky orientované kritiky ve Velké Británii a Spojených státech amerických v první polovině 20. století); budu si všímat především pohledu Wellka a vybraných literárních vědců strukturalistické či novokritické skupiny na pojetí literární vědy jako disciplíny, předmět jejího bádání a metodu zacházení s literárními texty, ale zohledním např. i způsob psaní a kompozice odborného textu. Chtěla bych zjistit, ve kterých bodech a do jaké míry se Wellk shoduje či rozchází se strukturalisty a novými kritiky, neboť s oběma „hnutími“ bývá Wellkovo dílo (a právem) dáváno do souvislosti, avšak autoři různých dějin literární vědy a kritiky se zpravidla neodvažují označit Wellka jako strukturalistu či nového kritika.

Téma práce jsem si zvolila z důvodu dlouhodobějšího zájmu o Wellkovo dílo. Poprvé jsem se se jménem a myšlenkami René Wellka setkala při četbě vybraných kapitol z *Teorie literatury*, která se – ač to sám René Wellk ani jeho kolega Austin Warren nezamýšleli – stala *učebnicí, která slouží mladým zájemcům jako úvod do hodnocení literatury*¹. A byla jí i pro mne. Jako studentka prvního ročníku jsem uvítala Wellkův široký záběr, srozumitelný a přehledný styl psaní i tázání po principiálních

¹ Viz předmluvu k prvnímu vydání *Teorie literatury*

otázkách, které si musí klást každý vážný zájemce o studium literatury: Co je vlastně předmětem našeho zkoumání? Co vše je a historicky bylo nazýváno literaturou a jakým způsobem ji lze zkoumat? Výhodou Wellkovy příručky je, že nepředkládá hotová fakta, ale ukazuje neustále probíhající diskusi kolem literatury, klade si otázku, *k čemu ten veškerý pohyb slouží*². I tato Wellkova otevřenost myšlení mne motivovala ke čtení dalších autorových odborných publikací a ke sledování kontinuity či proměn jeho myšlení; budu ráda, pokud se mi touto prací podaří také upozornit na další Wellkovy knihy, méně slavné než *Teorie literatury*, ale neméně zajímavé.

Nicméně jako námět pro mé zkoumání se nabízela otázka vztahu René Wellka ke strukturalismu a nové kritice, či spíše hledání souvislostí v díle Wellkově a dílech jeho českých, anglických a amerických kolegů. Byť kořeny Wellkova myšlení nespočívají jen ve strukturalismu – badatel byl již předtím vzděláván duchovědnými metodami – právě ze „strukturalistického“ období pocházejí Wellkovy první vyzrálé práce, v nichž formuluje své myšlení, později konfrontované i s angloamerickou literárněkritickou tradicí. Nezaznamenala jsem sice publikaci či studii věnovanou konkrétně problému vztahu strukturalismu a nové kritiky, ale často se hovoří o existenci společných rysů těchto dvou přístupů.

Sám Wellek se o souvislosti pražského strukturalismu s novou kritikou zmiňuje v sedmém díle *A History of Modern Criticism*, kde píše „*Skupina kolem Lingvistického kroužku tvoří pozoruhodnou paralelu k tzv. novým kritikům ve Spojených státech. Stejně intenzivně soustřeďuje pozornost na samotné umělecké dílo a jeho důkladnou analýzu; se stejným podezřením pohlíží na biografický a psychologický přístup k literatuře a stejnou mírou usiluje o propojení literární teorie se sémantikou*“³ (Wellek 1991: 410). Všimá si ale i rozdílů mezi oběma skupinami: Češi se mnohem více zajímají o otázky literárního vývoje a více využívají lingvistické nástroje, zatímco Američané se soustřeďují na kritické hodnocení literárních děl, kterému se strukturalisté spíše vyhýbají. Obsáhleji ovšem Wellek problém neanalyzuje.

O usouvztažnění myšlení René Wellka s tradicí „evropskou“ čili kontinentální a

² Viz recenzi Vladimíra Papouška *Dech volnosti (Wellkova a Warrenova Teorie literatury)* v časopise *Tvar* č. 12/1997, str. 20

³ angl. *The group around the Linguistic Circle makes a remarkable parallel to the so-called New Critics in the United States. There is the same intense preoccupation with the actual text of the work of art and its minute analysis; there is the same suspicion toward the biographical and psychological approach to literature and the same endeavor to link literary theory with semantics*

angloamerickou se pak pokusil Vladimír Papoušek v doslovu k českému vydání vybraných Wellkových esejů z knih *Concepts of Criticism a Discriminations (Koncepty literární vědy, 2005)*, a to v souvislosti s konfrontací evropského literárněvědného myšlení s místní tradicí na amerických univerzitách, k níž došlo ve čtyřicátých letech, kdy do USA emigrovali Roman Jakobson a René Wellek, dvě osobnosti spjaté s Pražským lingvistickým kroužkem. Zatímco Jakobson zůstal až do konce života ikonou formalistické školy, Wellek svou koncepci stále obohacoval o nové podněty získané pohybem v anglofonním prostředí. Díky tomu nezůstal analyticky striktním lingvistou-literárním vědcem, jako byli jeho kolegové z Kroužku, ale vstřelil a ve své práci využil i angloamerické metody, založené na kritické praxi a projevující se spíše esejistickým stylem psaní. Konfrontace s oběma typy myšlení a jejich důkladná znalost umožňovala Wellkovi udržovat si odstup od jakýchkoli extrémních stanovisek a zároveň aspirovat na roli syntetika, který zpřehledňuje různé typy myšlení a snaží se mezi nimi nalézt sjednocující linii. K tomu Wellkovi pomohlo i historické uvažování, silnější než u většiny strukturalistů i novokritiků (srov. Papoušek in Wellek 2005: 206-213).

Já se ve své práci zaměřuji na konkrétní shody a neshody Wellka s konkrétními představiteli strukturalismu a nové kritiky. Za tím účelem rozděluji práci do čtyř úseků. V prvních dvou načrtnu genezi a základní myšlenky „strukturalismu“ a „nové kritiky“ nejprve obecně, poté v díle jednotlivých představitelů; ve třetí části se zmíním o teoretickém zázemí René Wellka a jeho koncepci literatury, literární vědy a literární historie tak, jak ji vypracoval především v *Teorii literatury*, ale i jinde; na závěr porovnáám Wellkovy myšlenky s myšlenkami strukturalistů a nových kritiků, abych zjistila, v čem se shodují a kde lze nalézt rozpory. Jsem si vědoma, že seznam reprezentantů strukturalismu či nové kritiky nemůže být vyčerpávající, volím proto jen některé osobnosti do značné míry spjaté buď s pražským strukturalismem (Mukařovský, Jakobson, Vodička) nebo s anglickou a americkou novou kritikou (Eliot, Richards, Ransom, Brooks). Další metodologický problém, kromě právě zmíněné nemožnosti „zaškatulkovat“ všechny badatele do určité přihrádky a plně ji zaplnit, představuje jednak mnohost názorů na rozličná témata, jednak vývoj názorů jednotlivých teoretiků v čase, který bohužel pro účely práce příliš nezohledňuji. Zaměřuji se proto na oblasti, které jsem si vytyčila (pojetí literatury a literární vědy jako disciplíny, metody zacházení s dílem a názory na literární historii), neboť se mi zdá, že uvažování o těchto oblastech tvořilo jádro Wellkovy teorie, a tudíž bude vhodné shody a rozpory Wellka

s dalšími badateli demonstrovat právě na tomto materiálu. Mým cílem je spíše na tyto společné znaky či odchylky poukázat a upozornit, než klasifikovat René Wellka jako „strukturalistu“ či „nového kritika“; to při znalosti a respektování jak badatelova díla, tak současných literárněvědných přístupů, ani nelze.

1 Strukturalismus

1.1 Český literárněvědný strukturalismus, jeho východiska a zaměření

Český literárněvědný strukturalismus se stal „fenomémem“ uvažování o literatuře ve 20. století a některé jeho koncepty stále nacházejí odezvu i v současné literární vědě; jedná se tedy o jev dlouhého trvání s mimořádnou diskursivní potencií přesahující do mnoha desetiletí po jeho zrodu na počátku 20. století.

Vzniku, dějinám a metodě tohoto myšlenkového směru věnovalo svou pozornost mnoho různě metodologicky zaměřených badatelů, počínaje Felixem Vodičkou a jeho prací *Praska szkola strukturalna v latach 1926-1946* (1966), dále pak například Květoslav Chvatík ve *Strukturální estetice* (1996), z novější doby uveďme příspěvek *K dějinám českého strukturalismu* Tomáše Kubíčka (2010) a publikaci *Boj o strukturalismus: Archeologie českého literárněvědného strukturalismu* Michala Kříže (2014). V zahraničí našel český strukturalismus reflexi především v díle emigrantů patřících buďto do první, zakládající generace strukturalistů - René Wellek se zabýval literárněvědnou odnoží Pražské školy ve studii *The Literary Theory and Aesthetic of the Prague School* (1969) a věnoval jí i jednu kapitolu 7. dílu své *A History of Modern Criticism* (1991) – nebo do mladší generace českých strukturalistů; Lubomír Doležel přispěl do *Cambridge History of Literary Criticism* kapitolou *Structuralism of the Prague School*). Obtížnost zhostit se tohoto úkolu – sepsat „dějiny“ strukturalismu a zasadit ho do kontextu - výstižně vyjádřil zmíněný Michal Kříž: Nejedná se totiž o jednotný a jasně ohraničený směr. Literárněvědný strukturalismus našel své inspirace v mnoha oblastech od jazykovědy přes sociologii až po vědu o hudbě, divadle a umění (Kříž 2014: 12). Existenci pojmu *strukturalismus* ve filosofii, lingvistice i teorii přiznává i Jan Mukařovský v eseji *O strukturalismu* (1966).

Kde leží kořeny strukturalismu, u nás tradičně spojovaného se založením Pražského lingvistického kroužku (1926) a vědeckou činností jeho členů, mezi něž patřili zakladatel Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Roman Jakobson, René Wellek a mnoho dalších významných lingvistů a literárních vědců?

Tomáš Kubíček vidí souvislosti s celkovou situací moderny, kdy se rodí nové umění, vymezující se proti staré estetice založené na mimesi, čili věrné nápodobě skutečnosti. Umění si nyní hledá vlastní estetiku a zaměřuje se více na sebe samotné. S tím souvisí i proměna literární vědy, jež musí reflektovat tyto tendence, a proto se odklání od dosud platných autorit – autora, tradice, obecné historie, a naopak akcentuje modernost, dynamiku, proměny a aktualizace v rámci umění jako specifické oblasti lidské činnosti (Kubíček 2010: 10). Podobně vykládá vznik strukturální estetiky i Květoslav Chvatík, podle něhož se tento směr zrodil z krize estetiky na přelomu 19. a 20. století, související s odmítnutím věčného a univerzálně platného konceptu krásy a rozrůzněností jejího pojetí v modernistickém umění, stejně jako s nárůstem počtu forem umění, uplatňujících se v moderní společnosti. Estetika a literární věda pak nutně musela držet krok s bouřlivými proměnami v umění (Chvatík 1996: 12). Samotné proměny umění však nebyly jedinou hybnou silou, český literární strukturalismus čerpal inspiraci také z dříve vzniklých (nejen) literárněvědných škol a směrů. Nejvíce diskutovaným je vztah strukturalismu k ruskému formalismu, podmíněný působením Rusů Romana Jakobsona, Dmytra Čyževského či Nikolaje Trubeckého v PLK. Jakobsonův vliv znamenal přiblížení literární vědy lingvistiky i pronikání ruských futuristických koncepcí usilujících o novost a autonomnost umění, jehož důsledkem bylo zaměření pozornosti k formě umění, básnickému jazyku a literárním postupům. Pro zkoumání těchto aspektů literárního díla přišla estetikům „vhod“ spolupráce s jazykovědou a využití jejích metod (Kubíček 2010: 39). Přísný důraz na formu a jazyk materiálu ovšem vyústil v kritiku strukturalismu jako směru, který odděluje „znak“⁴ od okruhu jeho uživatelů; tuto situaci se později pokusil vyřešit Mukařovský vztáhnutím své estetické teorie ke společnosti a jejím normám a hodnotám, čímž došlo k vydělení strukturalismu od formalismu a k jeho přiblížení antropologii. Existují však i jiné estetické a filozofické koncepty, jimž je přičítán vliv na formování myšlení pražských strukturalistů: Jan Mukařovský a Roman Jakobson znali fenomenologii německého filosofa Edmunda Husserla; Mukařovský se ve své přednášce *Filosofie jazyka básnického* (1933) inspiroval Husserlovým pojetím významu jako „intencionálního předmětu“ znamenajícím spojení znaku a skutečnosti v promluvě člověka, z Husserlova konceptu „rozumění“ potom patrně vychází i

⁴ Pojetí znakového charakteru jazyka u strukturalistů vychází z teorie švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura, jehož *Kurs obecné lingvistiky* (1916) ovlivnil vývoj evropské jazykovědy na počátku 20. století

Mukařovského pozdější teorie sémantického gesta (Kubiček 2010: 43). Strukturalismus však nelze považovat jen za jakýsi průsečík zahraničních zdrojů, má i své domácí kořeny. Ivo Pospíšil upozorňuje na tradici českého formismu neboli „formové estetiky“⁵, reprezentovanou pracemi Josefa Durdíka či Otakara Hostinského (Pospíšil 1996: 8), Steiner a Kubiček zmiňují i psychologizující variantu českého formismu v díle Otakara Zicha. Formismus spočíval v odklonu pozornosti estetika od obsahu a myšlenky díla a zdůraznění dříve opomíjené formální stránky díla, Zich potom spojil formalistní přístup se sémantickým a uvažoval nad formováním významu ve vědomí recipienta, přičemž schopnost vytvářet význam má znak sám, umění je tedy autonomním znakem (Kubiček 2010: 16). Další možné zdroje strukturalismu zmiňuje Michal Kříž v *Boji o strukturalismu*, kde ve svém pokusu o archeologii strukturalismu pracuje i s vlivy např. německého idealismu a Kantovy či Hegelovy filozofie (Kříž 2014).

Co se týče programu a metody samotného pražského strukturalismu, jakýmsi jednotícím pojítkem mezi jednotlivými osobnostmi, různě profesně zaměřenými, jsou *Teze Pražského lingvistického kroužku*, předložené na sjezdu slovanských filologů v roce 1929, v nichž si strukturalisté vytyčili svůj program. Toho roku Roman Jakobson poprvé použil slovo *strukturalismus* jako název pro novou jazykovědnou a literárněvědnou metodu. Odvolává se na Mukařovského, označil strukturalismus za epistemologický přístup v ohledu, jak tvoří své koncepty a jak s nimi operuje – všechny pojmy mají svůj smysl pouze ve vztahu k ostatním pojmům, jimiž jsou určovány a jež samy určují. Nejsou tedy statickým výčtem, nýbrž fungují v síti vztahů. Dále je strukturalismus empirický, jak píše ve své kapitole o strukturalismu Lubomír Doležel, neboť vychází ze znalosti a analýzy literárních děl, nikoli pouze z obecných filosofických problémů estetiky. Úspěch strukturalistické metody tkví dle Doležela právě v propojení abstraktních teoretických úvah s analýzami konkrétních textů. Připomenout lze Mukařovského studie o *Máji* K. H. Máchy či o Polákově *Vznešenosti přírody*. Výrazným znakem strukturalismu je též vytyčení hranice mezi běžným čtenářem a expertem na literaturu, který při čtení vyvíjí kognitivní aktivitu a usiluje o teoretické pochopení (Doležel in Selden et al. 1995: 39). Zaměření strukturalistů souvisí s již zmíněnými inspiračními zdroji tohoto názoru. Na literaturu nahlíží jako na

⁵ Jinde též nazývaná „herbartovská estetika“ nebo „český formalismus“ (viz Steiner in Sládek 2014: 46)

specifickou součástí lidské kultury, definovanou svou **funkcí** v rámci tohoto systému. Pojem funkce byl pro strukturalisty klíčový. Jakobson vypracoval po vzoru Karla Bühlera schéma jazykových funkcí, do něhož zařadil také funkci poetickou či estetickou, zaměřenou na samotný kód, sdělení jako takové: odsud pochází i pojetí literatury jako specifické komunikace, která se může stát specifickým objektem zkoumání. A to, co strukturalisty při vlastním výzkumu přirozeně zajímalo nejvíce, byla struktura, již bylo pro strukturalisty jak jednotlivé literární dílo, tak i vyšší celky literárních děl v podobě literárních hnutí či literární tradice.

Co pro strukturalisty ona struktura znamenala, se můžeme dočíst ve *Studích* Jana Mukařovského, kde definuje strukturu jako „*celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru*“ a „*jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje a znovu vytváří, proto se nám jeví jako soubor dialektických protikladů*“ (Mukařovský 1966: 26). Toto vymezení odpovídá zaměření, metodě a inspiračním zdrojům strukturální estetiky, jak jsem je již popsala výše. Už samotný pojem *struktura* implikuje stratifikaci. Literárněvědný strukturalismus, vycházející z lingvistických kořenů, nahlíží na předmět svého zkoumání – po vzoru pojetí jazyka jako systému skládajícího se z několika rovin - jako na hierarchicky uspořádaný celek, kdy vztahy mezi prvky na stejné úrovni vytvářejí roviny struktury. Na příkladu literárního díla rozlišuje Mukařovský rovinu jazykovou (hláskovou a významovou) a mimojazykovou (tematickou). Doležel si své studii všímá vztahu jazyka a tématu u Mukařovského: na jedné straně Mukařovský zdůrazňuje nezávislost tématu na jazyce (v opozici k názorům, které tvrdí, že vše v díle je jen jazyk), na druhé straně přiznává, že téma lze vyjádřit jedině prostřednictvím jazyka. Mukařovského teoretické studie z 30. let potom oddělení tematické složky ještě více relativizují – píše, že „*všechny složky tradičně nazývané formálními jsou nositeli významu*“⁶ a dílo se tak stává sémantickou jednotou prostoupenou významem (Doležel in Selden et al. 1995: 44).

Pro mé další zkoumání bude vhodné se nyní podívat, jak strukturalisté svá teoretická východiska aplikovali v uvažování o dvou zásadních problémech literární vědy, které byly klíčové i pro hlavní osobnost mého zájmu, René Wellka, a to otázku fikčnosti literatury jako rysu její podstaty a otázku možnosti psaní literárních dějin. Doležel zdůrazňuje předpoklad souvislosti označujícího s označovaným ve strukturální

⁶ V Doleželově překladu „All constituents traditionally called formal are... vehicles of meaning, partial signs in a work of art“.

lingvistice, který se však nedá snadno převést do oblasti estetiky. Literatura dle Mukařovského odkazuje jednak ke konkrétní realitě (v případě narativní složky literatury, která odkazuje k postavám a místům), jednak k univerzální, obecné realitě, jejíž pojetí není zcela jasné, Mukařovský do ní někdy zahrnoval kontext společenských jevů jako např. filosofii, náboženství a politiku, jindy o ní hovořil jako „*celkové existenciální zkušenosti*“ člověka. Vztah k narativním složkám v textu ještě nic neříká o vztahu ke skutečné, žité realitě. Pátrání po něm nemá dle Mukařovského smysl, neboť v literatuře odpadá problém pravdivosti: fikčnost tvoří podstatu estetické funkce literatury. Jako směr vycházející ze Saussurovy představy těsného vztahu mezi označujícím a označovaným ale strukturalismus odmítal nahlížet na literaturu jako na jakýsi uměle stvořený svět beze vztahu ke skutečnosti, snad proto Mukařovský ve *Studích z estetiky* napsal, že věci v literárním díle sice reprezentují objekty reálného světa, ale jsou od nich „*do jisté míry odděleny*“ (Doležel in Selden et al. 1995: 54). Problém znakovosti literatury byl také tím, co iniciovalo zájem strukturalistů o literární dějiny; právě pojetí díla jako sociálně (a tím pádem i historicky) situovaného znaku vzdálilo strukturalismus rané podobě formalismu, který pracoval s naprostou autonomností umění., a otevřelo mu cestu k literárním dějinám, k nimž se od počátku 30. let vyjadřovali především Mukařovský a Jakobson (Kubíček 2010: 162-165). Mukařovského pojetí sice vychází z formalistické teze o imanentní vývojové dynamice struktury, ale Mukařovský problematiku „*napětí uvnitř literární řady*“ obohatil ještě o „*napětí produkované širším kulturním kontextem obklopujícím literaturu*“. Umění včetně literatury se tak stává součástí společenského rámce; k tomuto Mukařovského pojetí se přihlásil i Roman Jakobson v *Poetické funkci*. Mukařovský dále rozlišil diachronní pohled na literární díla, který nám umožní odhalit jejich vývojovou hodnotu, od pohledu synchronního, pracujícího jen s aktuální estetickou hodnotou. V *Kapitolách z české poetiky* pak Mukařovský hlouběji rozpracoval problematiku dialektické motivaci jevů jak uvnitř básnické struktury, tak v její interakci s okolím a dále pak tezi o střídání dominanty (hodnoty estetické nebo vývojové), čímž ještě více zdůraznil dynamičnost estetického objektu (Kubíček 2010: 184). Tyto příklady uvádím proto, abychom si uvědomili základní obrysy Mukařovského pohledu na literární historii: díla-znaky jsou vždy situované v lidském společenství, jež je využívá⁷, a jejich významová složka je

⁷ Společenská zakotvenost děl však neznamená, že tato jsou důsledkem sociálních jevů své epochy či produktem obecné historie, Mukařovský vychází z představy napětí díla se

proměnlivá, ale stále zůstává součástí struktury. Literární historik by se proto měl věnovat jak „vnitřním“ problémům literárních dějin vycházejících z proměn samotné literární struktury, tak otázkám „vnějším“, tedy vztahům literárních řad k řadám jiných sociálních jevů. Důležitá je úzká propojenost hodnot díla s hodnotovým systémem stupně vývoje, do něhož náleží, což umožňuje určit „místo“ díla v literární řadě, a tím i jeho vývojovou hodnotu. Prakticky Mukařovský uplatnil tento svůj přístup ve své studii *Polákova Vznešenost přírody*, kdy poukázal na neúčinnost hodnocení Polákovy skladby za použití estetických měřítek současnosti, neboť to nám znemožňuje odhalit vývojovou hodnotu díla (Kubíček 2010: 188). Tento zájem strukturalistů o literární historii ocenil René Wellek v sedmém díle *Dějiny*, neztotožňoval se však s – podle jeho názoru – příliš formálním a lineárním zaměřením takto pojatých literárních dějin (Wellek 1991: 419).

Po obecném úvodu do strukturální estetiky a výběru oblastí mého zájmu bych se chtěla blíže podívat na některé významné práce pražských strukturalistů, které budou podnětné pro další srovnání.

1.2 Jan Mukařovský

Jan Mukařovský byl český estetik a literární vědec, jehož dílo lze v kontextu českého literárněvědného strukturalismu lze považovat za zakladatelské. Ve svých teoriích na něj později odkazovali další představitelé Pražského lingvistického kroužku – Roman Jakobson (např. v *Poetické funkci*) nebo Felix Vodička ve svých studiích ze 40. let i v pozdější publikaci *Struktura vývoje*; k odkazu Mukařovského se později hlásila a vracela i mladší generace českých badatelů reprezentovaná Milanem Jankovičem, Miroslavem Červenkou, Lubomírem Doleželem či Květoslavem Chvatíkem. Mukařovský publikoval od konce 20. let až do počátku let padesátých, kdy se začal věnovat více manažerské práci a výchově nové generace estetiků. Sám Mukařovský publikoval především v časopisech, knižně vydal pouze několik individuálních statí počínaje svou habilitační prací o *Máchově Máji*, dále pak studii *Estetická funkce, norma hodnota jako sociální fakty* a výbor *Kapitoly z české poetiky*, později rozšířený a znovu vydaný. Mladšími kolegy pak byly sebrány a uspořádány a vydány *Studie z poetiky* a *Studie z estetiky* (Pelikán 2001). Tyto bibliografické údaje uvádím pro ukázkou toho, že Mukařovský nezamýšlel sepsat univerzální příručku

společenskými jevy, což je dáno přítomností estetické funkce, jež se střetává s funkcemi jinými.

strukturalistické teorie či metodologie, ale jeho dílo, jak je známe dnes, tvoří jednotlivé studie věnované vždy konkrétnímu problému.

Nyní bych se chtěla blíže podívat na Mukařovského soubor *Studie* vydaný ve dvou dílech v šedesátých letech. *Studie* jsou rozděleny na tři tematické celky. První tvoří Mukařovského pojetí strukturalismu jako metody a jeho základních premis, jimž jsem se již věnovala dříve, druhá část představuje problémy estetiky a teorie umění, z nichž je mnoho zaměřeno na problém vztahu umění jednak k básníkovi jako individuu, jednak ke společnosti uživatelů, což ilustruje zájem strukturalismu o společenské ukotvení umění, původním formalismem přehlížené. Mukařovský nahlíží problém individua především jako na střet mezi intencí autora a intencí literárního prostředí, do kterého vstupuje, přičemž pozornost estetika má být směřována k tomu, jak se tento střet *norem a hodnot* odráží v samotné struktuře literárního díla. Otázka estetické normy a hodnoty je řešena v samostatné kapitole, kde Mukařovský hovoří o specifčnosti estetické normy (sdílené představy o tom, co je estetické) ve vztahu k jiným normám, jež dílo také vykazuje (např. etické či náboženské): K jejímu dosažení nemusí vždy dojít jejím naplněním, ale také jejím porušením. Stejně Mukařovský pohlíží i na estetickou hodnotu, která je výsledkem hodnocení jako důsledku zacházení společnosti s literaturou a má dynamický vztah k ostatním hodnotám (Mukařovský 1966: 81-149). V Mukařovského díle si velmi snadno můžeme povšimnout onoho důrazu na vztahy mezi složkami, které strukturalisté nejen hledají v literárním díle, ale pracují s nimi i při koncipování vlastní teorie. Estetická norma je vztahována k jiným normám, estetická hodnota k jiným hodnotám společnosti. Vždy je diskutován vztah *norem a hodnot* k reálnému, žitému světu člověka. Umění, ač má svou specifčnost a autonomnost, podle Mukařovského nestojí v protikladu k životu, nýbrž je s ním v neustálém kontaktu: „*Nazírána z tohoto stanoviska, objeví se autonomie uměleckého díla a nadvláda estetické normy a funkce v něm nikoli jako umrtvovatel styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní a sociální, nýbrž naopak jako stálý jeho oživovatel*“ (tamtéž, str. 144). Tomu odpovídá i Mukařovského koncept *estetické funkce* jako jedné z funkcí, jež umění v rámci společenství plní: je vázána na kolektiv uživatelů, který si ji definuje, a zároveň je dynamická, protože se proměňuje vnímání toho, co je považováno za estetické. Pro označení něčeho za *umění* je potřeba, aby estetická funkce dominovala, ačkoli Mukařovský vnímá i přítomnost ostatních funkcí v uměleckém díle. Proměnlivost a dynamičnost estetické funkce, normy i hodnoty – a tím pádem i literární struktury těmito faktory ovlivněné – je pro Mukařovského

předpokladem vývoje literární struktury, problému, který spíše prakticky než v teoretických koncepcích, nastiňuje v třídílných *Kapitolách z české poetiky*, výboru autorových studií z 20. až 40. let.

První díl, *Obecné věci básnické*, je obsahově nejpestřejší; zahrnuje jak teoretické stati o strukturalistické metodě, básnickém jazyce či hodnotovém pojetí literárního díla, tak studie zabývající se dílem českých literárních kritiků, výrazný je zde i přesah k jiným druhům umění (divadlo, výtvarné umění). O strukturalismu v představě Mukařovského již byla řeč několikrát, proto upozorním jen na dosud nezmněné, přesto podstatné souvislosti: Zaprvé, strukturalismus není holistický. Strukturu nevnímá jako celek harmonický a jasně ohraničený, nýbrž jako celek definovaný složkami a jejich vztahy, které mohou být i rozporné. S holismem se rozchází i v pojetí vývoje struktury, který nevychází čistě z ní samotné, ale je ovlivněn vnějšími faktory, jelikož struktura coby *dílo* i struktura coby literární tradice jsou „majetkem“ společenství uživatelů – stejně jako jazyk, pro strukturalisty velmi důležitý materiál. Estetikou jazyka a rolí jazyka v literatuře se Mukařovský zabývá v dalších dvou významných oddílech *Kapitol*, kde se v prvním případě pokouší smířit pojetí „estetického“ jazyka jako jazyka normovaného s pojetím opačným, nacházejícím estetično v nespoutanosti řeči, v druhém pak vymezit roli básnického jazyka jako prostředek aktualizace lidské zkušenosti podléhající neustálému vývoji a zdokonalování (Mukařovský 1948: 41-88).

Druhý díl svazku je věnován otázkám vývoje české poezie a verše, rozpracovaným již v několika studiích prvního dílu. Mukařovský zde pokouší prostřednictvím rozboru rytmu, metra, důrazu a dalších versologických prvků v díle význačných českých básníků (Milota Zdirad Polák, Vítězslav Hálek, Karel Hlaváček, Otakar Theer), ale také prozaiků, u nichž shledává poetické rysy (Božena Němcová, Karel Čapek, Vladislav Vančura) dokázat „*strukturní funkci*“ těchto prvků v literárním díle. Formální stránka poezie pro strukturalisty přestává hrát úlohu jakési ozdoby beze vztahu k obsahu či pouhé abstraktní nádoby na obsah, nýbrž se sama stává významovým činitelem: Mukařovský píše o rytmu jako o „*nositeli stavby celého básnického díla*“ a „*organisátoru všech složek*“ (Mukařovský 1948: 9). Zdůrazňuje taktéž důležitou úlohu syntaktické stavby věty či básnických figur (anafory, epifory) či typu verše na konečném vyznění básně. Je pozoruhodné, s jakou precizností Mukařovský zkoumá například metrické schéma jednotlivých básní, jejich vnitřní rozčlenění pomocí důrazů či intonační stránku veršů; k tomu nám nabízí nejen důsledné výkladové pasáže, ale i schémata a diagramy, ještě více posilující analytičnost a

„vědeckost“ Mukařovského studií. Rozbory však nejsou samoučelné, nýbrž mají přispět vytyčenému úkolu strukturalistů: zařadit dílo do vývojové řady a odhalit zákonitosti vývoje literární struktury, tentokrát prostřednictvím analýz formální stránky poezie, která je pro strukturalismus neodlučitelná od stránky obsahové či významové, neboť spolu s ní utváří vrstevnatou strukturu poezie, jak nám ostatně sděluje Mukařovský v kapitole věnované *Polákově Vznešenosti přírody* (Mukařovský 1948: 92).

Poslední díl tvoří Mukařovského máchovské studie, na nichž lze dosud nejlépe pozorovat aplikaci strukturalistické metody v praxi. Mukařovský se ve své *estetické studii Máchův Máj* důsledně drží pojetí literárního díla, jak je definoval ve své teorii: jako struktury tvořené jednotlivými vrstvami složek, počínaje rovinou nejnižších, zvukových složek, přes rovinu významovou (hojně využívající morfologické rozbory slovních druhů) až po rovinu tematickou neboli obsahovou; tu však Mukařovský neodděluje od jazyka díla, naopak ony motivy často shledává v použitých slovech, větách a jejich roli ve verši, sloce a celé básni, tedy v podstatě realizuje obdobný postup v menším měřítku. Vždy je kladen důraz na propojenost jednotlivých rovin a jejich složek, souvislostem fonologicko-morfologickým či fonologicko-motivickým je věnována samostatná podkapitola. V máchovských studiích (konkrétně ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii*) také Mukařovský poprvé přichází s pojmem tzv. sémantického gesta jako „*stavebního principu, který se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systematizaci složek*“ (Kubíček 2010). Na závěr srovnává Mukařovský *Máj* s dvěma pozdějšími básněmi obdobné látky, Hálkovým *Alfredem* a Vrchlického *Satanelou*, aby demonstroval proměňování a vývoj básnické struktury v průběhu dějin. Na Mukařovského analýzách je nápadná „strukturalistická“ techničnost, přesnost a vybroušená kompozice včetně metodologické opory, která se stala charakteristickým rysem tohoto literárněvědného směru.

1.3 Roman Jakobson

Roman Jakobson byl předním lingvistou a literárním vědcem mezinárodního významu. Právě on, spolu s Vilémem Mathesiem spoluzakladatel Pražského lingvistického kroužku přinesl do české literární vědy a estetiky myšlenky ruského formalismu, u jehož zrodu stál v rodném Rusku. Na rozdíl od ostatních osobností, jejichž dílo ve své práci pojednává, byl nejen literárním vědcem využívajícím

lingvistických poznatků, ale i „aktivním“ jazykovědcem a podílel se například na rozvoji fonologie či sémiotiky jazyka.

Je známý jako představitel funkční lingvistiky a podle jedné z jím popsaných funkcí jazyka byl nazván obsáhlý soubor jeho studií, *Poetická funkce*, který vydal v devadesátých letech Miroslav Červenka za účelem zpřístupnit významné Jakobsonovy literárněvědné studie z různých období jeho badatelské kariéry (kromě éry Pražského lingvistického kroužku též práce z období působení na Harvardu a MTI po druhé světové válce, které mu zajistily světovou proslulost). *Poetická funkce* tedy nabízí reprezentativní průřez Jakobsonovým dílem. Nalezneme zde teoretické studie zaměřené především na podstatu jazyka, poezie a hledání vztahu mezi nimi. V eseji *Lingvistika a poetika* Jakobson zkoumá vztah poetiky jako vědy o slovesném *umění* a lingvistiky coby vědy o slovenské *strukturuře*. Tuto kapitulu můžeme vnímat jako jakýsi Jakobsonův koncept literární vědy vůbec. Poetiku však nelze vnímat pouze jako odnož lingvistiky, protože literatura nesdílí vlastnosti jen se systémem jazykovým, ale i s jinými znakovými systémy – jako příklady uvádí Jakobson filmové či výtvarné zpracování literárních děl; literatura má tedy v jeho pojetí souvislost se *všemi druhy umění*, protože všechna umění jsou znaky.

Dále zde Jakobson řeší otázku pro hlavního badatele mého zájmu, René Wellka, velmi důležitou: Jakou aktivitu můžeme nazývat literární vědou? Odpověď hledá v analogii k lingvistice: Obě disciplíny pracují s normami a jejich vývojovými proměnami a obě nahlíží na objekt svého studia synchronním i diachronním pohledem. Literární věda byla ale dle Jakobsona dříve příliš „prosáklá“ subjektivními kritikami literárních „soudců“; tyto rozsudky se Jakobson ve své teorii pokouší nahradit objektivní vědeckou analýzou děl. O tu se ostatně Jakobson sám pokouší v několika kapitolách *Poetické funkce*: známou se stala jeho analýza Baudelairových *Koček*, v níž spolu s francouzským kolegou Claude Lévi-Straussem přísně analyticky rozebírá jednotlivé jazykové roviny Baudelairova sonetu (hláskovou, tvaroslovnou a tematickou), přičemž na rozdíl od Mukařovského, který přece jen při rozboru více využívá versologii jako literárněvědnou disciplínu, Jakobsonova analýza je zaměřena především lingvisticky: všímá si hláskoslovných pravidel francouzštiny promítnutých do rýmů básně, rodů užitých podstatných jmen či pádů předmětů. „Interpretaci“ básně jakožto hledání nějakého smyslu věnuje jen několik posledních stránek studie a i zde vychází z gramatických jevů či sémantických polí jednotlivých slov (Jakobson 1995: 622-638). K této metodě se Jakobson blíže vyjadřuje ve studii *Poezie gramatiky a gramatika*

poezie, kde popisuje možnosti využití znalosti gramatických kategorií, slovních druhů a lexikálních prostředků pro zkoumání literárních děl (Jakobson si vybírá – stejně jako ruští formalisté a koneckonců i strukturalista Mukařovský – především díla básnická, nabízející širší uplatnění těchto metod). I Jakobson si od těchto analýz slibuje ucelenější pohled na vývoj poezie, kdy nám užité gramatické prostředky u jednotlivých básníků naznačují směr ubírání autorovy tvorby i literatury. Tak si svůj cíl Jakobson ostatně stanovil (spolu s Jurijem Tyňanovem) v roce 1928 ve stati *Problémy zkoumání literatury a jazyka*: Literární historie má odhalit vývojové řady, jež jsou „složitým komplexem specifických strukturních zákonů“ a na základě toho „stanovit vzájemný vztah mezi literární řadou a ostatními historickými řadami“, přičemž musíme na literární materiál nahlížet z funkčního hlediska. Jakobson tedy např. odmítal studování vlivů, které pouze odvádějí badatelovu pozornost od *funkčních* otázek. Využívání „cizích“ literatur naopak Jakobson nezavrhuje, nýbrž i ta tvoří součást *systemu*, jež chceme zkoumat. Jde tedy o aplikaci teoretických předpokladů strukturalismu – existují jednotlivé systémy či struktury (zde struktura literární, hovoří se však i o jiných historických strukturách, které jsou mezi sebou funkčně propojeny a má smysl je studovat právě jen v těchto vztazích (Jakobson & Tyňanov 1928)⁸.

Vlastní literární dějiny sice Jakobson nese-psal, ve třetím oddílu *Poetické funkce* se nicméně věnuje některým úsekům české literatury v diachronním pohledu. Zaprvé jde o studii věnující se pojetí realismu v české literární historii. Realismus lze dle Jakobsona vnímat dvěma způsoby: buďto imanentně, jako soubor děl, u nichž lze shledat podobnost skutečnosti, nebo programově: každý autor, ať už je označen za „klasicistu“, „romantika“ či „futuristu“, je realistou, pokud se sám přihlásí k realismu. Toto Jakobsonovo rozporuplné zacházení s termínem zkritizoval René Wellek v sedmém díle své *A History of Modern Criticism* (Wellek 1991: 373). Druhým literárněhistorickým náčrtem v Jakobsonově díle je soubor studií zabývajících se starší českou literaturou, a to obdobím od Velké Moravy do barokní éry. Otázce vývoje je věnován pododdíl *Vývoj rozměrného epického verše*, přičemž si Jakobson často všímá protikladů (prozaizace verše versus ozdobnost a figurativnost, zvukový verš versus gramatický verš). Mnohem zajímavější než popisované „obraty“ od jednoho typu k druhému je ovšem Jakobsonova metoda: Zaprvé, soustředí se na jazykové jevy a

⁸ Program přetištěn v souboru *Poetická funkce*, str. 34-36

formální výstavbu děl, tematické a ideové složce prostor nevěnuje. Zadruhé, při vlastním psaní si počíná velmi exaktně až statisticky: vždy uvádí mnoho příkladů včetně přesného místa výskytu, uvádí počty nalezených jevů, počítá jejich procenta v rámci díla i v rámci dobové produkce, na několika místech dokonce nabízí tabulky a diagramy. To jistě souvisí s celkovým badatelovým zaměřením, které přesahuje oblast literární vědy a prozrazuje hluboké jednak znalosti lingvistiky včetně historické gramatiky, jednak prostředím, ze kterého pocházel a s jehož myšlením byl spjat (ruská formalistická škola a její úsilí o kvalifikaci literární vědy jako exaktní vědecké disciplíny).

Jakobson se ale neprojevoval pouze jako exaktní vědec pracující jen s čistou statistikou. Zabýval se též otázkami „češství“, české národní identity a rolí Čechů v kontextu celoevropské a celosvětové kultury, a to především v období okupace Čech německými nacisty a v průběhu druhé světové války. Pod pseudonymem Olaf Jansen uveřejnil ve sborníku *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939) studii o českém podílu na církevněslovanské kultuře, roku 1942 pak proslovil v New Yorku přednášku o češství Komenského (viz bibliografii *Poetické funkce*, str. 726-734). Byl i zdatným řečníkem, což dokázal nejen při svém *Připitku české zemi a lidu* v Praze roku 1969. Jakobsonovy rétorické a přesvědčovací schopnosti se zrcadlí i v celkové kompozici jeho studií, především v programových a teoretických pasážích.

1.4 Felix Vodička a jeho pojetí literární historie

Kromě René Wellka byl Felix Vodička jediným dalším strukturalistickým badatelem, který systematicky vypracoval teorii literární historie; Mukařovský i Jakobson se sice k otázkám literárních dějin (či spíše literárního vývoje, který vnímali jako jejich předpoklad) vyjadřovali v několika spisech, nikdy však téma uceleně nezpracovali. Vodička byl součástí druhé, mladší generace Pražského lingvistického kroužku (spolu s např. Josefem Vachkem či Vladimírem Skaličkou), jako člen Kroužku vystupoval od čtyřicátých let 20. století.

Z roku 1942 pochází jeho studie *Literární historie*, její problémy a úkoly, v níž se jednak vymezuje předmět literární historie, jednak vytyčuje úkoly, jimiž by se měla zabývat. Jak by tedy měly být psány literární dějiny podle Vodičky? Při svém bádání by se literární historie měla zaměřit na „*jazykové projevy s funkcí estetickou*“ (Vodička 1942), přičemž Vodička po vzoru Mukařovského zdůrazňuje proměnlivost vnímání estetické funkce, kdy dílo původně „neestetické“ může estetické funkce nabýt a naopak.

Bádání se má vztahovat jak na díla psaná či tištěná, tak na ústní slovesnost; literární dějiny nemají opomíjet ani lidovou, tzv. periferní literaturu, byť ve shodě s Vodičkovým estetickým kritériem mají být primárně zaměřené na vysokou literaturu.

Pro pozdější srovnání s koncepcí René Wellka bude podnětné si všimnout, jak Vodička pojímá literární historii jako takovou. Dle Vodičky je literární historie jednou ze dvou součástí literární vědy; druhou je poetika, ve Vodičkově pohledu v podstatě totožná s literární teorií. Zatímco poetika zkoumá obecné principy a charakteristiky literární tvorby, literární historie se věnuje konkrétním literárním dílům. Vodička sice explicitně nevyjadřuje nezbytnost literárního vědce být zároveň teoretikem i historikem, ale zdůrazňuje prospěšnost teoretických poznatků pro historika při vlastním psaní dějin z hlediska metodologického; stejně tak literárnímu teoretikovi pomáhají příklady z historie korigovat vlastní teoretické uvažování. Přesto si Vodička uvědomuje nemožnost rozlišit teorii a historii v některých oblastech literárního bádání, konkrétně ve vývojové poetice, tedy v teorii vývojových proměn literatury. O co více Vodička pléduje pro spolupráci literární historie s literární teorií, ale i s dalšími příbuznými disciplínami – estetikou, jejíž je sama složkou, filozofií, která jí pomáhá při poznávacím procesu či lingvistikou jako vědou o „materiálu“ literatury, o to méně se ztotožňuje s používáním metod psychologických a sociologických. Právě z vlivu těchto věd se Vodička jako strukturalista snaží literární historii vymanit. Sociologii a psychologii proto neuznává jako metodu, nýbrž jen jako jakýsi ideový materiál zpracovaný do umělecké výstavby díla. Samotné úkoly literární vědy jsou potom dle Vodičky tři: sledovat *vývoj umělecké struktury*, dále *genezi literárního díla* a konečně *ohlas literárních děl*. Co se týče prvního úkolu, zdůrazňuje Vodička „*objektivní existenci literárních děl, která vytvářejí historickou řadu*“ (Vodička 1947: 23), ukazuje nám tedy vlastně svou víru, že onu řadu, onen imanentní vývoj vysledovat lze, že můžeme dospět k odhalení jeho zákonitostí. Vodička dokonce píše v evolucionistickém duchu, že „*tyto řady vytváří literární historie odedávna podle přirozených celků*“ (Vodička 1942: 24). Dále se pak věnuje samotné metodě psaní literárních dějin. Lze si povšimnout Vodičkovy preciznosti v postupu k jasně definovanému cíli, a sice poznání vývojových změn v rámci literatury jako celku, jehož jsou jednotlivá díla funkčními součástmi. K teleologickému pojetí dějin se ostatně Vodička sám hlásí (viz Vodička 1942: 28).

Vodička proto jednoznačně stanovuje historikovy úkoly a jejich sled: Nejprve je nutné určit si okruh studovaných jevů, což může být *národní literatura* nebo třeba jeden specifický *literární druh*. S těmito pojmy Vodička nakládá jako s všeobecně

srozuměnými termíny, o jejichž esenci se nepochybuje. Dalším krokem je vysledování organizace složek (zvukových, tematických a významových) v jednotlivých literárních dílech. Porovnání vzájemných vztahů a hierarchie složek jednoho díla s díly jinými nám potom umožní „s určitou pravděpodobností“ dílo správně lokalizovat v *historické řadě*. Díky tomu je možné zaprvé vysledovat vývoj proměn literární struktury, kdy odhalené proměny *směřují* k nějaké nové struktuře, zadruhé potom určit příslušnost díla k některé z těchto struktur právě na základě shody rysů. Zde by bylo vhodné se zeptat, co vlastně tvoří podstatu oněch „*vyšších, nadřaděných*“ struktur, do nichž jednotlivá díla vřazujeme: Je to nějaký jasně vymezený soubor rysů, typický např. pro romantismus? Nemůžeme ho nakonec stanovit jen tautologicky na základě příkladů z praxe? Sem až Vodička, ovlivněn jistě i dobovým názorem, nezachází, a strukturu pro své potřeby definuje jako „*nehmotný, v podvědomí čtenářstva uložený a přitom ve všech dílech se projevující soubor složek*“, kdy jsou struktury, pokud správně rozumím, skládány s využitím *pomyslného inventáře všech možností literární tvorby*, které jsou k dispozici. Jako hlavní příčinu změn literární struktury uvádí Vodička automatizaci starých norem a potřebu jejich aktualizace, přičemž ve shodě s Hegelem považuje za nejdominantnější princip protikladu, kdy nadcházející normy jsou v kontrastu s předchozími. Díla, která nejvíce ovlivní vývoj od jednoho typu norem k druhému, se stanou vývojově podnětnějšími a lépe pomáhají historikovi chopit se prvního Vodičkou vytyčeného úkolu, sledování vývoje umělecké struktury.

Druhý úkol – vysledování geneze literárního díla - může na první pohled zavánět onou biografií či psychologií, proti níž se strukturalismus vymezuje; Vodička ovšem nemá na mysli, že bychom se měli zabývat autorovou osobností promítnutou do básně či jeho duševním stavem v době psaní díla. Místo toho bychom měli „*sledovat napětí mezi básnickovým literárním úsilím a současnou literární strukturou*“. Je tedy jasné, že Vodička vnímá genezi ve vztahu k proměňujícím se estetickým normám, s nimiž se každý autor a každé dílo při vstupu na pole literatury nutně střetává. Literární dílo se tak „*rodí*“ právě z onoho napětí mezi systémy norem. Básník se může buďto přihlásit ke stávající tradici, nebo se od ní vědomě odchýlit; svému „*názoru*“ potom přizpůsobuje tvar literárního díla. Vodička proto nezavrhne zkoumání záměru autora jako relevantní objekt výzkumu literárního historika. Naopak, autorský záměr se promítá do způsobu koncepce a psaní díla, a historie autorových prepisů původních náčrtů nám umožní lépe sledovat ono napětí mezi záměrem autora a literární tradicí. Není přitom důležité, zda se jedná o rukopis samotného autora či o editované tisky, podstatnější je, které z textů se

staly součástí tradice – a Vodička vždy vztahuje dílo k literární tradici, bez spojitosti s níž by nemělo význam. Při vlastním sledování geneze pak postupujeme stejně přísně metodicky jako v případě úkolu předchozího; Nejprve určíme jazykové, tematické a metodické prameny, z nichž autor vycházel a čerpal, poté přistoupíme ke zkoumání vlivů. Ty však nejsou pojímány geneticky a kauzálně, ale opět čistě ve vztahu k vývoji umělecké struktury, slouží tedy spíše jako prostředek než příčina. Pro účely mé práce bude zajímavé zmínit i Vodičkův pohled na srovnávací literaturu jako součást „vliologie“. Vodička celkem bez problémů rozlišuje mezi literaturami jednotlivých národů, které tvoří oddělené celky. Zmiňuje se o dějinách této disciplíny literární historie (nejprve sloužící jen ke srovnávání, poté k odhalování výpůjček mezi literaturami), ale vlastní koncepci nenavrhuje, neboť to není předmětem jeho zájmu. Komparatistiku uvádí Vodička spíše jen jako další příklad možnosti uplatnění svého pohledu na studium vlivu nikoli jako na kauzalitu, ale jako na činitele proměny vývoje struktury. K postihnutí vývoje této struktury potom směřuje veškerá historikova práce s prameny, jež Vodička vyjmenovává: látky zachycené v ústní i psané slovesnosti, dobové prameny podávající svědectví o čase, v němž dílo vzniklo, i básníkův život. To vše je pro literárního historika relevantním pramenem, ale musí na ně pohlížet zaprvé z hlediska jejich promítnutí do umělecké struktury, zadruhé ve vztahu k vyšším celkům. Například studium jednotlivých motivů *an sich* nemá smysl, motivy musíme vztahovat k jiným motivům, tyto jejich vztahy pak dále ve vztahu k výstavbě vyprávění (syžetu) a vyprávěcí postupy ve vztahu k literární tradici. V podstatě tak v praxi realizuje přístup nastíněný Mukařovským v jeho pojetí struktury jako celku definovaného dynamickými vztahy mezi jeho prvky uspořádanými do rovin. Ve třetím oddílu věnovaném dějinám ohlasu literárních děl. Zde Vodička po vzoru Mukařovského vnímá literární dílo jako estetický znak určený společnosti a existující v jejím povědomí. Společnost s dílem nakládá, podrobuje ho estetickému hodnocení. Úkolem historika je sledovat, jak se proměny hodnocení, úzce spjaté s estetickou normou, popsanou jinde Mukařovským, promítají do proměny literární struktury. Ve shodě se strukturalistickou metodou mají být z bádání vyloučena nahodilá, subjektivní hodnocení, která nemají charakter „*historické obecnosti*“ a nenapomohou tak k odhalení zákonitostí vývoje (Vodička 1942: 52). Hodnocení díla vzniká na základě literárních norem, jejichž vývoj Vodička pojímá formalisticky a dialekticky jako střety mezi tradicí a novostí, mezi intencí autora a dobovými standardy, tedy opět po vzoru Mukařovského. V závěru studie pak Vodička zasazuje literární historii do kontextu kulturních dějin a „vývoje lidstva“, aby dokázal,

že i literární historie sama je nižší strukturou fungující ve vztahu se strukturami vyššími (tamtéž, str. 77).

2 Nová kritika

2.1 Vymezení pojmu „nová kritika“, okruhu autorů a hlavních myšlenek

Termín „Nová kritika“ se ustálil jako pojmenování pro okruh literárních teoretiků, kteří působili v první polovině 20. století v anglofonním prostředí a rozvíjeli své myšlení o literatuře paralelně s evropskými strukturalisty. O teoretické vymezení „Nové kritiky“ se pokusil René Wellek v eseji *The New Criticism* zveřejněném v šestém díle svých *Dějiny moderní kritiky (A History Of Modern Criticism)* a později přetištěném i ve svazku *The Attack On Literature and Other Essays*. Zde ukazuje, že samotný pojem je velmi starý a označovali se jím již bratři Schlegelové, když o sobě mluvili jako o „nových kritikách“, stejně tak italský filosof a estetik Benedetto Croce nazýval své myšlení „novou kritikou“ (takto pojmenoval svou knihu, v níž vysvětluje Croceho teorii, také historik Joel E. Springarn). Avšak teprve John Crowe Ransom použil termín „*Nová kritika*“ (*The New Criticism*) ve významu, jak jej chápeme dnes, totiž jako označení nového trendu v angloamerické literární vědě. Ransomova kniha byla ovšem publikována až roku 1941, kdy již byly metody a myšlenky nových kritiků celkem etablované, jak na to poukazuje Wellek ve své studii.

Kdy a kde se tedy vyvíjelo intelektuální podloubí autorů, jejichž myšlenky rozebírá – a někdy i ostře kritizuje - John Crowe Ransom, sám později považován za představitele nové kritiky, ve své publikaci? Kořeny tohoto „hnutí“, jehož představitelé se nikdy nepovažovali za ucelenou skupinu, se pokusil vysledovat Martin Hilský v knize *Angloamerická „nová kritika“*. Kniha je marxistického ladění, přesto nabízí podnětné pohledy do historické situace, v níž se v Anglii a Americe rodila nová kritika, dle Hilského „*kritická teorie, která vznikala jako obhajoba jistého vyhraněného uměleckého názoru či jako vedlejší produkt básnické dílny*“ (Hilský 1976: 9). Novou kritiku dává do souvislosti s nástupem modernistického básnictví v Anglii (T. S. Eliot, T. E. Hulme), které bylo reakcí na předchozí viktoriánskou epochu. Básníci a kritici se na počátku 20. století začali odvracet od historičnosti a biografičnosti typické pro viktoriánské období, kdy byla tvorba a kritika silně společensky zaměřena a vykazovala výrazné antiteoretické rysy. Impresionistická kritika se soustředila na hodnocení děl a měřítkem byl kritikův vytříbený vkus a estetické cítění. Teprve s nástupem modernismu začali autoři vnímat umění jako hodnotu samu o sobě, došlo k oslabení společenské funkce umění a naopak byla zdůrazněna jeho autonomnost. A jako autonomní objekt mělo být umění také studováno, nikoli na základě vkusu kritika, ale s použitím vědecké

metodologie (Hilský 1976: 13). Nová generace kritiků zkoumala v dílech jevy jako „ironie“, „víceznačnost“ či „paradox“, což bylo výrazem nejen zaměření na dílo samotné v duchu „pečlivého čtení“ (close reading), ale – jak poznamenává Hilský – také intelektuálního klimatu moderní doby, která znamenala akceleraci vědeckých poznatků, fragmentizaci a relativizaci skutečnosti a rozpad tradičních literárních forem (např. v románovém ději u Joyce či v rané básnické tvorbě T. S. Eliota). Modernistické impulsy spatřují v nové kritice i autoři *Cambridgeských dějin literární kritiky* (*The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. VII*), a to především v básnickém a kritickém díle T. S. Eliota, ač jsou si vědomi proměnlivosti jeho názorů v průběhu času. Eliotova „formalistní“, dílocentrická a vědecky působící literární kritika v Anglii inspirovala mladou generaci akademiků, mezi něž se řadili I. A. Richards, William Empson a F. R. Leavis.

Rezonovala ovšem také v Americe, kde se později odehrávala větší část příběhu nové kritiky. Američtí akademici působící na nově vzniklých univerzitách cítili potřebu „profesionalizace“ své práce, vydělení skupiny kvalifikovaných odborníků od amatérů. To bylo reakcí na situaci ve vědě obecně, kdy díky stále komplexnějším a detailnějším poznatkům vyvstala nutnost hlubší specializace v různých oblastech lidského působení. Univerzity měly produkovat experty v oborech, které mají striktně definovaný objekt zkoumání a vyjasněnou metodologii. Tehdejší literární kritika tyto požadavky nesplňovala, byla vnímána jen jako aktivita sloužící k hodnocení a ocenění literárních děl, nikoliv jako akademická disciplína; jako taková se plně etablovala teprve ve 40. letech 20. století (Menand a Rainey 2006: 10). Jakkoli pracovali američtí univerzitní kritici, později nazývaní „novými kritiky“, pod vlivem těchto moderních požadavků na akademické disciplíny, mělo jejich myšlení i svůj vnitřní vývoj, vycházející z kontaktu s americkou literárněkritickou tradicí a s trendy, které v Americe panovaly na samém počátku 20. století. Wellek ve svých *Dějínách* zmiňuje čtyři proudy: impresionistickou kritiku, převládající v prvním desetiletí nového století, jejímž nejvýraznějším představitelem byl James G. Huneker; humanistické hnutí, reprezentované v 10. - 30. letech Irvingem Babbitem a Paulem Elmerem Moorem, založené na propojení estetiky s morálkou a etikou; naturalisty typu H. L. Menckena a Van Wyck Brookse, kteří kritizovali americkou společnost a plédovali za nový realistický román, a konečně skupinu marxistů (E. Wilson, G. Hicks) vlivnou v období hospodářské krize. Žádná z těchto osobností nemůže být dle Wellka považována za „nového kritika“. Teprve v pracích J. C. Ransoma, R. P. Blackmura, Yvora Winterse a

především Allena Tatea s jeho konceptem „*nové školy tzv. filosofické kritiky*“ vidí skutečně nový metodický přístup k literatuře, na nějž později navázali Cleanth Brooks, Robert Penn Warren a William K. Wimsatt. Jiní autoři se pokusili přímo vymezit okruh teoretiků, jež lze považovat za nové kritiky. Hilský rozlišuje větev anglickou (Richards, Empson a Leavis) a americkou (Ransom, Tate, Brooks, R. P. Warren), přičemž zmiňuje i kritiky, jejichž dílo se od nové kritiky odchýlilo (Wimsatt, Wheelwright) či s novou kritikou sdíleli pouze některé rysy (Burke, Winters, Blackmur). Tři posledně jmenované zahrnují mezi nové kritiky autoři *Cambridgeských dějin literární kritiky*. Jejich „členství“ ale zpochybňuje např. Petr Rákos ve studii *Smysl americké „Nové kritiky“*. Také Wellek si všímá vlivu T. S. Eliota a jeho knihy esejů o kritice a poezii *Posvátný háj (Sacred Wood, 1920)*, z níž převzal některé myšlenky I. A. Richards ve svých o čtyři roky později vydaných *Zásadách literární kritiky (Principles of Literary Criticism)*.

Ačkoliv Wellek shledává mezi výše zmíněnými kritiky neshody, jsou jednotní ve svém odmítnutí starých proudů zaměřených novohumanisticky či marxisticky a ve snaze přinést na americké univerzity kritiku jako samostatnou disciplínu, což prosazoval Ransom v esejí *Criticism, Inc (1937)*. Noví kritici chtěli také oprostít svou disciplínu od reliktního pozitivismu, který v dílech viděl „články v řetězci“, zkoumal vlivy na principu příčiny a následku, či aplikoval na literaturu psychologické, sociologické a ekonomické poznatky. Například pro Allena Tatea byla kritika „morálním závazkem soudit“. Kritik by se měl věnovat především hodnocení a posuzování literárních děl, a to i těch nejsoučasnějších. Jak Tate, tak i R. P. Blackmur odmítal literární vědu soustředěnou na „vnější aspekty“ vzniku a používání díla, neboť kritika by musela být naivní, pokud by věřila, že „*učinila interpretaci tím, že obklopila dílo vnějšími fakty*“ (Wellek 1986: 147). Blackmur tedy věřil, že právě interpretace je prvořadým úkolem literárního vědce a jako taková musí vycházet z četby samotného díla, nikoli z poznatků získaných studováním „backgroundu“ díla. Takovýto přístup vysloužil nové kritice nálepku ahistoričnosti, kterou se Wellek pokouší vyvrátit poukázáním na Brooksovu studii o básni *Horatian Ode* anglického básníka Andrewa Marvella, na níž demonstruje nutnost znát alespoň v základních obrysech historické pozadí, v němž dílo bylo psáno. Brooks používal dějinné poznatky především k tomu, aby mohl dílo lépe interpretovat – interpretaci také noví kritici považovali za hlavní úkol literární vědy (Rákos 1966: 177). Podle Wellka noví kritici historii neopomíjeli, spíše se jí pokusili revidovat a přehodnotit. Chápali dějiny v duchu T. S. Eliota, který je vykládal jako přechod od preindustriálního dokonale organizovaného světa, fungujícího jako celek, ke světu modernímu, v němž

došlo k „odcizení od vnímavosti“ a z člověka se stal vykořeněný tvor bez pevných hodnot. Eliot věřil, že člověka lze navrátit původnímu, že lze obnovit harmonický celek dějin. Jeho myšlenku přijala a aplikovala především jižanská větev nových kritiků, tzv. agrární hnutí (J. C. Ransom, Cleanth Brooks, Allen Tate), kteří si přáli návrat člověka k jeho přirozenosti, vnímavosti, k organicky žijící zemědělské společnosti starého Jihu. Princip harmonického sjednocení minulosti a přítomnosti nových kritiků asi nejlépe ilustrují slova Allena Tatea: „*Pokouším se uvidět přítomnost z minulosti, přesto zůstat zakotven v přítomnosti a být jí zavázán*“ (Wellek 1986: 149). Při úvaze o novokritickém pohledu na historii a možnosti jejího aplikování na interpretaci literárních děl vyvstává otázka, jak vlastně noví kritici vnímali vztah díla ke skutečnosti.

Znamená Brooskova praktika „uzavřeného čtení“ soustředěného na text, že literatura je pouhá hra se slovy, reflektuje jen sama sebe a ztotožňuje se s doktrínou „l’art pour l’art“? Podle Wellka nikoliv. Tate ve svých esejích zpochybňuje tezi některých moderních básníků, že jazyk sám tvoří svou vlastní realitu a jazykové dílo je izolováno od vnějšího světa; Warren v *Čisté a nečisté poezii (Pure and Impure Poetry, 1942)* tvrdí, že poezie je obrácena ke světu a chce nějakým způsobem zachytit realitu, musí tedy zůstat „nečistá“ jako jako jakákoli lidská aktivita. S tímto pohledem se ztotožňuje i Brooks, pro něhož je poezie „*dilem reality, jak je nahlížena a hodnocena lidskou bytostí*“. Noví kritici samozřejmě uznávali, že jazyk je materiálem literárního díla, ale jazyk neexistuje sám pro sebe, nýbrž se vztahuje k realitě člověka, který ho užívá. Jazykové uspořádání básně má svou celistvost a soudržnost i pro nové kritiky, ale – jak ukazuje Wellek – nejsou zaujati zkoumáním „formy“ básně jako ruští formalisté; více než na „formální prvky“ jako metrum a strofa se zaměřují na ironii, paradox či nejednoznačnost, psychologické koncepty zavedené Angličanem I. A. Richardsem a rozvinuté jeho žákem Williamem Empsonem (*Seven Types of Ambiguity, 1930*), poukazující na to, že rozpory v díle dohromady tvoří jednotu. A právě tato soudržnost a jednota uměleckého díla vyvolává v příjemci estetické rozpoložení (*aesthetic state of mind*), které je dle nových kritiků specifické a odlišuje se od všech ostatních rozpoložení lidské mysli. Jak líčí Wellek ve své *History*, úvahy o jednotě, koherenci a organicitě literárního díla mají hluboké kořeny sahající až do antiky k dílům Platona a Aristotela, specifičností estetického rozjímání oproti vědeckému zkoumání, morálce a užitečnosti se zabýval na konci 18. století Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* a dílo jako celek popisovali němečtí a angličtí kritici raného 19. století, nejedná se tedy o přímou inspiraci mnohem pozdějšími premisami hnutí l’art pour l’art. Wellkova obrana

nové kritiky v tomto svazku *History* je samozřejmě ovlivněna jeho sympatiemi k této kritické skupiny, nicméně je nutné podotknout, že si při ní počíná velmi erudovaně.

2.2 Anglická větev nové kritiky

2.2.1 T. S. Eliot

Anglický básník a kritik Thomas Stearns Eliot byl nejzjevnější spojnici mezi modernistickou literární tvorbou a „hnutím“ nové kritiky v Anglii a později i ve Spojených státech. V sedmém díle *Cambridgeských dějin literární kritiky*, věnovaným modernismu a nové kritice, ho literární vědec Louis Menand řadí mezi modernisty, přičemž si všímá paradoxu, kdy se původně kritik moderní společnosti a kultury stal ikonou univerzity 20. století, instituce zrozené právě díky modernímu hnutí – podobně jako se jí stala i nová kritika, mezi jejíž přímé představitele Eliot obvykle vřazován není.⁹

Inspirací pro nové kritiky byly Eliotovy rané kritické eseje publikované v souboru *The Sacred Wood* (1920) a tři další eseje věnované básníkům 17. století, Johnu Drydenovi, Andrewu Marvellovi a skupině „metafyzických básníků“. Zde můžeme pozorovat uplatnění Eliotovy zásady, kterou v *Experiment in Criticism* (1929) vyjádřil slovy „*když máme na mysli poezii, musíme o ní předně smýšlet jako o poezii, a ne jako o něčem jiném [...] Kritici často s literaturou nakládají spíše jako s prostředkem k odhalení pravdy či nabytí vědomostí [...] Myslím, že bychom se měli znovu a znovu navracet ke kritice 17. a 18. století, abychom si připomněli obyčejnou pravdu, že literatura je především literatura, prostředek kultivovaného a intelektuálního potěšení*¹⁰“ (Menand 2006: 55) Eliot chtěl kritiku oprostít od mimoliterárních zájmů a

⁹ VOŠTOVÁ, Žaneta. *Thomas Stearns Eliot a nová kritika* [online]. České Budějovice, 2013 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: https://theses.cz/id/cwakzz/bakalsk_prce.pdf. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.

¹⁰ angl. *Literature is often treated by the critic rather as a means for eliciting truth or acquiring knowledge... I think we should return again and again to the critical writings of the seventeenth and eighteenth centuries, to remind ourselves of that simple truth that literature is primarily literature, a means of refined and intellectual pleasure.*

soustředil se na dílo jako takové. Dokonalý kritik, jehož popisu věnoval Eliot jednu kapitolu *Posvátného háje*, „hodnotí poezii v řádu básnického tvoření“ (Wellek 2005: 160). Takový kritik nedělá rozdíly mezi oceněním (*appreciation*) literárního díla a jeho racionální, intelektuální kritikou, neboť obojí je součástí téhož procesu. Vjemy z díla se v hlavě kritika pouze nehromadí, nýbrž vytvářejí strukturu a dobrá kritika je „jazykovým vyjádřením této struktury“ a „rozvinutím vnímavosti“ (Eliot 1920: 14). Správným kritikem je tedy kritik vnímavý, jehož vnímavost mu umožňuje i kvalitní posouzení poezie. Naopak špatnými kritiky, o nichž se Eliot zmiňuje ve *Stručném pojednání o kritice a básnictví* (1920), jsou dle Eliota „kreativní kritika“, již považuje za neplodné tvoření, a kritika historizující či moralistní, neboť sleduje vnější zájmy a nesoustředí se na básnické dílo. Eliotovo pojetí vnímavosti (*sensibility*), sladující intelekt a citění a bojující proti nadvládě čistého rozumu nad sensibilitou, vycházelo z myšlení francouzského symbolistního básníka a kritika Remyho de Gourmounta, a jak jsem již zmínila výše, ovlivnilo dílo F. R. Leavise (*Revaluation*, 1936), C. Brookse (*Modern Poetry and the Tradition*, 1939), A. Tatea či J. C. Ransoma, přestože Eliot své pojetí vnímavosti a její ztráty v moderním světě v pozdějších pracích odvolal a vzdal se i pojmu „tradice“ dříve prosazovaného v eseji *Tradition and Individual Talent* (1919). Tradice zde byla pojata jako „historický smysl“, který umožňuje básníkovi psát nejen v duchu své vlastní generace, ale v duchu veškeré literatury národní a evropské, jež tvoří onu tradici. Eliot zde vyjádřil myšlenku, že žádný básník nemá sám o sobě kompletní význam, nýbrž ho získává až vřazením se do literární tradice, jejíž složky dohromady tvoří ideální pořádek (*ideal order*). Tento pořádek děl je nově přibývší složkou (novým dílem) modifikován a musí se proměnit. Této proměně pořádku se přizpůsobují i vztahy a hodnoty, jež dílo zaujímá vůči celku. Hodnota tady plní, jak poukazuje Menand, funkci vztahu mezi složkami (Menand 2006: 32).

Eliot se inspiroval historickou hermeneutikou 19. století (Wilhelm Dilthey, Friedrich Meinecke), vycházející z myšlenky, že tradice není pouze „to, co předcházelo“, ale že ji jedinec (prvek) také sám pomáhá dále formovat právě tím, že součástí systému. Tento koncept však Eliot opustil ve své eseji *Funkce kritiky* (1923), kde odvolává názor, že básník a dílo má smysl jen ve vztahu k předchozím básníkům a dílům; básník a kritik je individuum tvořící spontánně, nemůže jen následovat jiné. Ve třicátých letech opustil Eliot myšlenku, že „tradice“ postačuje jako vyjádření toho, co stojí mimo nás. Nadosobní tradice v jeho pojetí ustoupila kritickému úsudku individuálního kritika. V sebraných esejích *After Strange Gods* (1934) praktikuje těžko

srozumitelný nový styl kritiky, kdy například Joyce oslavoval jako „nejvíce eticky ortodoxního z významnějších básníků mé doby“¹¹ (Menand 2006: 35). Od vnímání textu ve vztahu k literární tradici se tedy přesunul k jisté formě nábožensky orientovaného přemítání, které je skutečnému světu a lidské zkušenosti vzdálené.

Teoretici z okruhu nové kritiky navazovali spíše na Eliotovy rané práce. Autor Eliotova hesla v *Cambridgeských dějinách literární kritiky* Louis Menand považuje za nejdůležitější aspekt institucionálního úspěchu Eliotovy kritiky fakt, že důsledně odděloval kritiku od ostatních intelektuálních aktivit pracujících s literaturou. Stejně jako psychologie, sociologie, logika nebo pedagogika mají své vlastní metody a cíle při práci s texty, mají je i kritici; kritika se v jeho pojetí stala autonomní disciplínou a měla být provozována profesionálními kritiky. Tím vlastně i napomohl ustavení kritiky jako akademické disciplíny, ač sám akademickým kritikem nebyl, a tím se stal součástí modernistické kultury, se kterou často polemizoval.

2.2.2 Ivor Armstrong Richards

Ivor Armstrong Richard byl anglický kritik, básník a pedagog. Právě Richardsovi připisuje autor hesla v *Cambridge History of Literary Criticism*, Paul H. Fry, rozhodující úlohu při formování myšlenek americké větve nových kritiků, především Burkea, Blackmura a Empsona. Richardsova první dvě díla, *Foundations of Aesthetics* (1922) a *The Meaning of Meaning* (1923) vycházejí z behavioristické psychologie, přičemž první zmiňovaná kniha aplikuje poznatky na sféru estetiky, druhá na rovinu sémantickou. *Foundations of Aesthetics* znamenaly odmítnutí dosavadních nesouvislých estetických teorií a pokus o v podstatě vědeckou klasifikaci 16 různých definic „krásy“ do tří kategorií, přičemž ta první pojímá krásu jako vnitřní vlastnost předmětu, již není možno analyzovat; druhá teorie pracuje s krásou v duchu nápodoby skutečnosti a třetí krásu pojímá psychologicky. Sám Richards považuje za krásné „vše, co způsobuje synestezii“, neboli v člověku vyvolává vnímání dvou protichůdných impulsů zároveň (takto jej Richard pojímá ve svých pozdějších pracích). Co Richards míní oním *impulsem*, ovšem není jasné; někdy pojímá impuls jako nervový pokyn těla k určité činnosti, jindy ztotožňuje impuls s nějakou touhou člověka – např. smát se, najíst se atd (Hilský 1976: 20). Tato Richardsova psychologicky a fyziologicky pojatá teorie estetiky má kořeny u Granta Allena a jeho tvrzení, že krásné je to, co vyvolává

¹¹ angl. *most ethically orthodox of the more eminent writers of my time*

v příjemci maximum vzruchu při vynaložení minimální energie.

Richards ovšem nepracuje jen se suše psychologickými a „nepoetickými“ termíny typu impuls a počitek; hned na začátku knihy přiznává inspirace východními filosofiemi citací Konfucia. Krása tak není pouze psychologický fakt, ale má i své poslání – člověk díky ní může „*prožívat život v jeho úplnosti*“, lépe vnímá složitost a bohatost světa, umožňuje nám plněji žít. Dle Hilského se tím Richards postavil proti formalistické estetice a jejímu pojetí estetické zkušenosti zcela jako jedinečné a svébytné zkušenosti, již mohou vyvolat jen umělecká díla svými inherentními vlastnostmi a naopak zdůrazňuje její propojení s celkovou životní zkušeností člověka. Tím se vymezuje i proti nejstarším pracím T. S. Eliota, pro něhož byla zpočátku estetická zkušenost výlučná. Svým pojetím ovšem Richards zůstává orientován na literární dílo, nevěnuje se studiu jeho historického a společenského pozadí. Ve svých *Principech literární kritiky* dokonce píše „*vnějším činitelům věnujeme pozornost jen tehdy, když nevíme, co s básní*“ (Hilský 1976: 22). Stále však pracuje s psychologickým pojetím a věnuje se především účinku kvalitativních rysů básně na mysl čtenáře, hovoří o „smíření protikladů“, které provází estetickou zkušenost člověka a je její principiální hodnotou (Fry 2006: 184).

Samotnou báseň Richards definuje jako „*soubor duševních vjemů vnímatele*“, což je názor, který u pozdějších nových kritiků, studujících básně coby objekty oddělené od recipienta, nenajdeme. Richards se též zdráhá hovořit o „struktuře“ básně, která by byla přítomna v ní samotné, a naopak zdůrazňuje, že básní jsme strukturováni my jako čtenáři. Kromě kritiky se Richards věnoval také teorii znaku, již rozpracoval v díle *Význam významu*. Spolu s lingvistou Charlesem K. Ogdenem zde představili koncept triády sestávající ze symbolu (slovo či znak, jímž označujeme), reference (představy označovaného ve vědomí) a referentu (označované skutečnosti). Ukazují zde, že vztah mezi symbolem a referentem je nepřímý, volný; slova nesouvisejí s podstatou předmětů. S pojetím znaku Ferdinanda de Saussura se rozcházejí především v tom, že Saussure vnímá znaky jen jako součásti jazykového systému, do něž patří a jehož strukturu vytvářejí, Ogden a Richards pracují se znakem, který odkazuje k nějaké vnější realitě, nikoli pouze k jazykovému systému. Podle Richardse Saussurova teorie nepostihuje skutečnou věc (realitu), k níž jazykový znak odkazuje, a proto jeho pojetí odmítá. Důležitější než vztah znaku k jazykovému systému je pro něj vztah znaku ke stavu vědomí uživatelů jazyka.

Z Richardsovy sémantiky vychází i jeho teorie interpretace, taktéž pojatá

psychologicky. Interpretace je pro něj totéž, co „znovuvybavení“ minulé zkušenosti v mysli člověka. Předpokládá, že na člověka v minulosti působil nějaký vnější kontext a pouhé zopakování některé jeho části způsobí v mysli stejnou reakci jako tehdy kontext celý, protože zbytek se vynoří díky „vnitřnímu“ kontextu psychologickému. Takové psychologizující pojetí interpretace je vzdálené zásadám pozdějších nových kritiků, pro něž byla interpretace odhalováním zákonitostí samotného objektu interpretace (literárního díla) při správném postupu interpretace. Richards teoretické principy při interpretaci básní odmítá a ani se sám nepokouší ustavit nějaké vlastní. Do básně je podle něj nutné se „vnořit“ a prožít ji, jak o tom píše v *Practical Criticism* (1929), abychom rozpoznali, co báseň říká. Slovem „říká“ ovšem nemíní, že báseň tvrdí nějaký fakt, ale že komunikuje se čtenářem a jeho zkušeností. Známým se stal Richardsův experiment, kdy rozdál skupině studentů básně bez uvedení autora a historického kontextu, a dostal tak mnoho různých a často protichůdných interpretací. Richards se na těchto studentských výkladech pokusil demonstrovat, jakých prohřešků se interpreti dopouštějí, přičemž jako jeden z největších prohřešků uvádí včítání osobních zážitků do básně. To se zdá být v rozporu s jeho definicí básně jako zkušenosti a vyvolává otázku, jak vlastně Richards onu zkušenost pojímal. Dalšími chybami jsou pro něj např. navyklé reakce vyvolané dávno před samotným čtením básně, moralistní či náboženská kritéria při hodnocení básně, ale také ulpívání pouze na formě básně. Richards tak v *Practical Criticism* propaguje v podstatě uzavřené čtení básní a ukazuje víru v to, že při vyvarování se nedostatků nám čtení a adekvátní interpretace může odhalit smysl básně. V praxi se tedy Richards snaží vyhnout subjektivnímu hodnocení, jež vyplývá z jeho estetiky vypracované v raných dílech. I Hilský upozorňuje v *Angloamerické „nové kritice“* na příbuznost jeho metody interpretace s *close readingem* Cleanthe Brookse nebo analýzami Williama Empsona (Hilský 1976: 40). Druhý jmenovaný se ve svých *Seven Types of Ambiguity* (1930) značně inspiroval závěrečnými stránkami Richardsovy *Practical Criticism*, kde Richards nastiňuje koncept správné interpretace díla opírající se o hledání nejednoznačností slov. Tu nazývá mnohonásobnou definicí (*multiple definition*). Úkolem dobrého interpreta je odhalit všechny možné smysly slov (např. *krása, pravda, příroda, cit*), která se v básních vyskytují a pokaždé znamenají něco trochu jiného. Z básně tak vyčleňuje jednotlivá slova, aby je interpretoval v kontextu celé básně a poukázal tím na její celistvost a organizaci. Organizace básně byla pro Richardse spojena s organizací života, což je myšlenka, kterou najdeme už u Coleridge. Podobnou úlohu jako mnohovýznamovost slov plní u Richardse i základní

básnická figura, metafora – slučuje protikladné prvky v celek a tvoří organickou jednotu básně. Princip, kdy část vyjevuje celek, tak prochází celým Richardsovým dílem, od jeho pojetí synestezie jako slučování protikladů až po zkoumání mnohoznačnosti slov básní.

Svým dílem Richards ovlivnil v Anglii Empsona, Leavise a do jisté míry i Eliota; v Americe na něj reagovali Ransom, Tate či Brooks, kteří postavili teorii americké nové kritiky v podstatě na přejímání a odmítání Richardsových názorů.

2.3 Americká větev nové kritiky

2.3.1. John Crowe Ransom

John Crowe Ransom se spolu s Cleanthem Brooksem, Allenem Tatem a Robertem Pennem Warrenem zařazován mezi tzv. jižanské kritiky, vycházející z agrárního hnutí amerického Jihu, které usilovalo o navrácení industriálního člověka zpět přírodě a s ní spojené organicitě života. Ransom začal, podobně jako v Anglii Eliot, psát své kritické a teoretické úvahy poté, co vydal několik básnických sbírek, jeho kritiku proto Hlinský také označuje za „vedlejší produkt básnické dílny“ (Hlinský 1976: 89). U Ransoma si všímá především rozporu mezi jeho logicky strukturovanou, až „klasicistní“ básnickou tvorbou a jeho kritikou, která naopak abstrakci, logiku a pojmové myšlení neuznává. Tento nesoulad vychází podle Hlinského z Ransomova přesvědčení, že abstraktní myšlení je příznačné pro exaktní vědu, kterou odmítá jako nástroj industrializace a odcizení člověka od vnímavosti a estetického způsobu života. Tak se Ransom vyjádřil ve své první kritické knize *God Without Thunder* (1930), kde klade umění proti vědě. Umění má navracet smysl světu a vést jedince k estetickému postoji k životu. Umění plní roli sjednocujícího prvku ve světě, který moderní industrializace roztříštila.

Z Ransomova estetického postoje v *God Without Thunder* vzešla později jeho teorie umění, rozpracovaná v *The World's Body* (1938). Zde hovoří o „kognitivní celistvosti“ poezie, která je její pravdivostí. Báseň hledá pravdu o světě a tato pravda je v protikladu k pravdě vědy. Věda podle Ransoma redukuje svět na typy a formy, zatímco poezie se je pokouší opět spojit do jednoho celistvého „těla“. Umění vědě nepředchází jako něco původního, ale přichází po vědě a obnovuje „tělo“, které věda vyprázdnila (Wellek 1986: 163). Literatura poskytuje člověku vědění, které Ransom pojímá ne jako soubor faktů, ale jako uvědomění si, vnímavost, povědomí o světě. To má dle Wellka společné s funkcí umění, jak ji vnímají ruští formalisté. Ransom používá

při popisu této úlohy umění slova „radikální poznání“, jehož radikalita spočívá v tom, že poznáváme specifický, autonomní svět, který poezie tvoří. Umění je dle Ransoma tvořeno vždy oklikou, básník svému výtvoru musí dát tvar a tvar mu při psaní básně klade překážky, jejichž překonávání dává poezii její specifčnost. Zde nalézáme společné myšlenky nejen s formalismem, ale i s teorií T. S. Eliota, pro něhož je umělec dobrým řemeslníkem; s Eliotem se Ransom shoduje i v otázce autonomnosti poezie.

Za Ransomův největší teoretický přínos považuje Hilský rozlišení mezi strukturou (structure) a tkání (texture) básně, které Ransom vypracoval ve známém eseji *Poznámka k ontologii poezie*. Strukturou míní narativní jádro básně, které lze převyprávět (nejedná se tedy o pojetí struktury jako systému prvků, jak o ní smýšleli strukturalisté). Tkáň tvoří vše ostatní, například básnické figury a obrazy. Na rozdíl od struktury není logicky organizovaná a nelze ji parafrázovat ani popsat. Tkáň se o strukturu opírá, ale sama je volná a nelogická. Umožňuje čtenáři sledovat sémantické posuny a mnohovýznamovost básně. Ransom ji považuje za nositele estetické hodnoty poezie. Tkáň je oddělena od struktury, nemůže ale existovat nezávisle na ní. Právě v dialektickém napětí mezi strukturou a tkání nalézá Ransom účinek básnického díla. Hilský ve své studii o Ransomovi poukazuje na logickou propracovanost a jasnou přítomnost „struktury“, parafrázovatelné složky poezie, ve většině Ransomovy vlastní básnické tvorby, což je v rozporu s některými jeho teoretickými názory vyjádřenými např. v *The World's Body*, kde veškerou logiku odmítá jako produkt vědy. Wellek si ve své kapitole *A History of Modern Criticism* věnované Ransomovi všímá spíše diskuze, kterou Ransomovo dichotomní rozdělování na strukturu a tkáň vzbudilo, kdy bylo toto dělení srovnáváno se se starověkou dualitou formy a obsahu a Ransom obviňován z toho, že básně nahlíží jako ornament. Ransom však viděl tkáň básně ne jako pouhou dekoraci, ale jako to, co dělá básně básní a tvoří její bytí (ontologii) (Wellek 1986: 170). Na závěr je nutné zmínit Ransomovo dílo, které dalo název teoretické skupině, s níž je spjat. V *New Criticism* posuzuje Ransom dílo tří kritiků svého času, I. A. Richardse, T. S. Eliota a Yvora Winterse, k jejichž myšlenkám má mnoho výtek. Richards mu připadá příliš psychologicky orientovaný na reakci čtenáře, namísto aby věnoval pozornost dílu samému; chybí mu u něj také uznání poznávací funkce poezie. Pozitivně naopak vnímá Richardsovu kritickou praxi v *Praktické kritice* a jeho snahy o přesné, detailní čtení básní. Richardsova teorie působí na Ransoma subjektivisticky a neověřitelně, Ransom se snaží dokázat, že subjektivní emoce vyvolané básní mají objektivní příčiny. Kromě

Praktické kritiky si Ransom velmi cení díla Richardsova žáka Williama Empsona a jeho Sedmi typů víceznačnosti, neboť zde Empson spojil analýzu složek básně, které Ransom nazývá „strukturou“ a „tkání“. Žádný ze současných kritiků mu však není oním ideálním, „ontologickým“ kritikem, který má dokázat radikální odlišnost básnického poznání coby obnovení našich smyslů od abstraktního poznání vědy.

2.3.2 Cleanth Brooks

Cleanth Brooks byl americký profesor a literární kritik, který svým dílem významně přispěl k ustavení „hnutí“ nových kritiků a je autorem několika termínů charakterizujících novokritický přístup k literatuře (tzv. pečlivé čtení, ironie a paradox). Jeho kritickou prvotinou byla kniha esejí *Moderní poezie a tradice*, v níž nastiňuje myšlenkový vývoj nové generace kritiků (Eliot, Richards, Empson, Tate či Ransom) a v diskuzi se jmenovanými kritiky se pokouší přehodnotit pohled na anglosaskou literární tradici. Brooks pracuje stejně jako Eliot s pojetím živé, přítomné tradice, která je úzce spojena s básnickým jazykem. Všimá si, s jakým pojetím básnického jazyka pracovaly různé básnické školy od tzv. metafyzických básníků až po moderní básnictví, jeho zaměření je tedy čistě estetické. Sám Brooks přichází s vlastní estetickou teorií soustředěnou na figurativní jazyk poezie. Tvrdí, podobně jako Ransom, že metafory a slovní hříčky nejsou pouhou dekorací básně, nýbrž tvoří její strukturální základ. Báseň sama je metaforou. Brooks vychází především z tvorby anglických metafyziků 17. století (John Donne, Andrew Marvell, John Cleveland), ve které ony metafory a hříčky nachází, a v návaznosti tvorby moderních básníků-kritiků T. S. Eliota, J. C. Ransoma či A. Tatea právě na tuto metafyzickou poezii vidí pokračování či znovunalezení tradice. Dobrý básník dle Brookse nepřebírá pouze konvenčně prostředky tradice, ale ani nevolí zcela novost, která by vedla k neumělosti formy a porušení logické struktury básně. Hodnota básníků spočívá tedy podle Brookse ve spojení současnosti a tradice v jejich díle (Hilský 1976: 110). Můžeme si tak všimnout, že Brooks staví své myšlení, stejně jako Richards či Ransom, na dialektických protikladech a jejich slučování v harmonický celek. Soustřeďuje se také na básnický jazyk, na němž je založena podstata poezie. I to je charakteristické pro novokritický přístup k literatuře. Ten rozvíjel Brooks i v oblasti interpretace díky knize *Understanding Poetry* (1939), kde se svým kolegou Robertem Pennem Warrenem vypracoval soubor teoretických zásad, jimiž by se měl interpret básní řídit, aby je vykládal správně. Báseň je především nutné nahlížet jako objekt sám o sobě, který je tvořen organickým systémem vztahů a jeho „básnickost“

nepodléhá vnějším činitelům. Báseň sama není obsažena v parafrázi děje či logické stavby, ani v historických či biografických faktech, která ji obklopují (Wellek 1986: 192).

To všechno jsou dle Brookse a Warrena jen prostředky interpretace, nikoli její cíl, tím musí zůstat samotná báseň (Hilský 1976: 105). Svůj přístup autoři dokládají interpretacemi vybraných básní a formulací otázek, na něž má interpret odpovědět. Kniha tedy měla za cíl zavést do akademické praxe nový typ práce s texty, který dlouho v historicky a biograficky zaměřených kurzech chyběl: pečlivé čtení samotných básní jako autonomních objektů. Stejně přistupuje Brooks k analýze poezie i ve svém nejznámějším díle, *Well Wrought Urn* (1947), kde se na souboru básní nejrůznějších epoch pokouší demonstrovat organickou celistvost básní na základě rozporů, význačnosti a paradoxů, jež ji vytvářejí a lze je objevit ve veškeré poezii. Brooks tak chce dokázat univerzální platnost své teorie, na níž jsou jeho interpretace založené. Jako ostatní noví kritici klade Brooks důraz na propojení kritické praxe s teoretickými zásadami, které se v *Dobře tepané urně* objevují vedle analýz básní; podtitul knihy ostatně zní *Studie o básnické struktuře*. Brooks je tak po Ransomovi druhým novým kritikem používajícím pojem *struktura* v uvažování o literárním díle. Nevnímá ji ovšem ransomovsky jako logickou stavbu básně, na níž se „nabaluje“ význam, ani jako tradiční formu definovanou metrem či sledem obrazů. Je pro něj jednotícím principem, který všechny hříčky, ironie a paradoxy vyvažuje a syntetizuje v jedno celistvé dílo.

2.3.3 Na okraj nové kritiky – R. P. Blackmur, Kenneth Burke a Yvor Winters

Tyto tři teoretiky zařazují některé publikace (*Cambridgeské dějiny literární kritiky*) mezi nové kritiky, jiní autoři je považují pouze za částečně ovlivněné novou kritikou či částečně ovlivňující toto „hnutí“ (Martin Hilský, René Wellek), zatímco např. Petr Rákos je staví zcela mimo tuto skupinu. Přesto považují za podnětné zmínit se o některých jejích myšlenkách a podobnostech, popřípadě i rozporech s novými kritikami.

Richard Palmer Blackmur byl, stejně jako většina výše zmíněných osobností, zároveň básníkem a kritikem. Byl však samouk a neměl akademické vzdělání. S novými kritikami sdílel inklinaci k „vnitřnímu“ zkoumání literatury a odmítání biograficky či historicky zaměřené literární vědy. Kriticky se stavěl i ke konceptům I. A. Richardse, jehož psychologismus by dle Blackmura znemožnil imaginativní pochopení a ocenění básně. Naopak blízko měl ve svých začátcích k T. S. Eliotovi, u něhož oceňoval zájem o

literární dílo jako svébytný estetický objekt, stejně jako jeho snahy o objektivnost a sensibilitu; rázně však odsoudil Eliotův pozdější příklon ke kritice založené na náboženských kritériích. K jižanským kritikům měl Blackmur značné výhrady, nesohlasil s Ransomovým primárně epistemologicky zaměřeným přístupem, ani s Brooksovou teorií, která vše redukuje na problém ironie a paradoxu. Estetické teorie považoval Blackmur za příliš posedlé básnickými technikami, sám chtěl zkoumat *pocit* plynoucí z básně. Ten je v básni zakotven a úkolem kritika má být jeho zprostředkování čtenáři. Blackmur se zajímal o básnický jazyk a obrazy, odmítal ale jejich vědecké, lingvistické zkoumání, zajímalo ho emocionální působení poezie, které je specifické a nelze ho redukovat na psychologii (Wellek 1986: 228).

Pro Kennetha Burkea byla naopak psychoanalýza důležitým nástrojem kritiky, inspiroval se i marxismem nebo sémantikou a pragmatismem. Na rozdíl od osobností představujících jádro nové kritiky se nevěnoval pouze interpretacím individuálních básní, byl vzdálen konstrukční systematičnosti textocentrických metod. K dílu přistupoval jako k souboru znaků, které používá společnost s ním zacházející. Zajímalo ho, jak je utvářen náš pohled na skutečnost, a to včetně procesu interpretace – ta pro něj tedy nebyla odhalováním významu ukrytého v samotném textu. Spolu s novými kritiky přikládal důležitost jazyku jako předmětu studia literatury, ale nezaměřoval se jen na lyrické básně a rozpory či mnohoznačnosti vyvstávající z užití určitého básnického jazyka; spíše chtěl zjistit, jak funguje samotný jazyk a hledal souvislosti mezi teologií jako mluvením o Bohu a logologií, mluvením o jazyce; z logologického pohledu se pokusil interpretovat například i křesťanské dogma. Chtěl odhalit, jak jazyk proměňuje logiku určité myšlenky v průběhu dějin a jak se proměňují i struktury, které jazyk konstituuje. Svými metodami měl blíže k antropologicky orientovanému strukturalismu a pozdějšímu poststrukturalismu než k nové kritice, prosazující myšlenku estetické autonomie (Goodheart 2006: 255).

Poněkud blíže byl novokritickým myšlenkám Yvor Winters, považovaný za nového kritika hlavně díky tomu, že jeho dílo kritizoval J. C. Ransom ve své stejnojmenné knize. Winters se spolu s novými kritiky a na rozdíl od Burkea soustředil na teorii poezie, která v jeho pohledu byla "*slovním tvrzením o lidské zkušenosti*" (Wellek 1986: 257). Báseň tedy používá slova, aby v čtenáři vyvolala určité představy a pocity, které jsou zcela specifické a neparafrázovatelné (podobně jako u Brookse). Winters také věřil v celistvost básně, které však není dosahováno syntézou myšlení a citu (Eliot), ani aktem imaginace (Ransom), ale aktem "morálního úsudku", čímž

pravděpodobně Winters myslí, že dobrá poezie nám přináší do života pravdu, harmonii a dobro. Z toho vyplývá i jeho důraz na kritické posuzování a hodnocení básní. Kritik musí být schopný rozpoznat, které básně, řádky i jednotlivé metafory jsou lepší než jiné. Věří v možnost objektivního a neosobního soudu, stejně tak neosobní musí být i dobrá báseň. Winters se sám pokusil o posouzení některých básní na základě "morální zkušenosti" ve svých dílech (např. *Primitivismus a dekadence*, 1937). Je zde tedy patrné zaměření kritické práce na pečlivé čtení jednotlivých básní a jejich analýzu, což bylo pro nové kritiky typické; navíc se u Winterse objevuje důraz na hodnotovou hierarchizaci básní a básníků, který u předchozích nových kritiků nebyl tolik zjevný. Kritické porozumění stavěl Winters na roveň historickému, hodnocení děl tvoří literární historii. Přes tyto spojitosti s novou kritikou si od ní chtěl Winters zachovat odstup, odmítal např. Ransomovo rozlišování struktury a tkáně či Brooksovu posedlost básnickými prostředky a figurami, stejně tak odmítal vidět poezii jako do sebe uzavřený svět, ale vnímal ji vždy ve vztahu ke skutečnosti člověka ve světě (Wellek 1986: 220).

3 René Wellek

3.1 Základní životopisné údaje a zaměření bádání

René Wellek byl americký literární vědec českého původu. Narodil se 22. srpna 1903 ve Vídni jako nejstarší ze tří dětí Gabriele von Zelewsky (1881-1950), Švýcarky narozené v Římě, a Bronislava Wellka (1872-1959), českého státního úředníka působícího toho času ve Vídni, který se kromě své služby Rakousko-uherskému císařství také věnoval literatuře a umění – sepsal první německy psanou biografii hudebního skladatele Bedřicha Smetany a překládal do němčiny díla českých básníků, mj. Jaroslava Vrchlického a Josefa Svatopluka Machara. Po maturitě roku 1922 studoval již v Praze žijící René Wellek na Karlově univerzitě germánskou filologii a komparatistiku. Zde patřili k jeho učitelům anglista Vilém Mathesius (1882-1945), pozdější zakladatel Pražského lingvistického kroužku, komparatista Václav Tille (1867-1937) a především Wellkův největší inspirátor, germanista Otokar Fischer (1883-1938), který podnítil Wellka ke studiu nejen filologických disciplín, ale i německé duchovědy a filosofie.

Právě prostředí české i německé univerzity, kde se Wellek setkal s nejrůznějšími přístupy literárních učenců, od doznívajícího pozitivismu přes psychologii, duchovědu, komparatistiku, formovou estetiku po přicházející ruský formalismus, se spolu s jeho pozdějšími zkušenostmi ze studijních cest po Anglii a Spojených státech (Oxford, Princeton, Harvard, Columbia University) podílelo na rozvoji Wellkovy badatelské metody (Bucco 1981). Zásadní roli jistě sehrál i Wellkův podíl na činnosti Pražského lingvistického kroužku, jehož členem byl Wellek od roku 1930. Aktivně se účastnil schůzek Kroužku a pronesl zde několik přednášek, sám pocíťoval, že se diskuse často netýkaly jeho odborných zájmů (Pospíšil & Zelenka 1996: 128). Na rozdíl od kolegů lingvistů zůstal soustředěn na literaturu, i když samozřejmě využíval poznatků moderní lingvistiky ve svém teoretickém uvažování, zejména v pojetí ontologie literárního díla a funkcí literatury. Wellkovo členství v Kroužku je podstatné z hlediska vztahu badatele ke strukturalismu – metodě, která se stala programem Kroužku a byla zde rozvíjena. Sám Wellek se k tomuto problému vyjádřil v dopise Pražskému lingvistickému kroužku ze dne 21. září 1934, kde píše: „*Ovšem, souhlasím plně se stanovami Kroužku i s Vaším dopisem. Chtěl bych jenom poznamenat, že obdiv, který mám pro strukturální metody, nevylučuje, abych v literární historii i nadále pracoval také jinými metodami,*

hlavně ideografickými, jak to ostatně vyplývá z celé mé dosavadní badatelské činnosti“ (Havránková & Petkevič 2014: 504). V rámci Kroužku tak Wellek zůstal do jisté míry outsiderem. Snad k tomu přispělo i Wellkovo pracovní působení v Londýně, kde byl od poloviny 30. let lektorem českého jazyka a literatury na Škole slovanských studií; zůstal ovšem členem Kroužku a publikoval své studie v časopise PLK *Slovo a slovesnost*.

Právě z třicátých let pocházejí Wellkovy rané práce. Patří mezi ně například studie o anglickém romantikovi Georgi Gordonovi Byronovi, v níž se Wellek pokouší o novou interpretaci Byrona, oproštěnou od představy jednoty života romantického umělce a jeho díla, a hledá jeho souvislosti s doznívajícím klasicismem i barokní tvorbou – zde můžeme pozorovat strukturalistickou snahu o reinterpretaci básníků a nový pohled na literární historii prostřednictvím zkoumání proměn a vývoje estetických norem. Wellkův v praxi uplatňovaný strukturalistický přístup, vycházející ze znalosti díla Mukařovského a Jakobsona, se promítl i do prvního badatelova teoretického pojednání, nazvaného *The Theory of Literary History* (1935). Zde Wellek usiluje o prosazení koncepce autonomních literárních dějin, osvobozených od nánosů sociologie či dějin recepce díla. Psaní literární historie podmiňuje analýzou konkrétních děl a jejich struktury, jež je ve Wellkově pojetí neoddělitelná od norem a hodnot. Literární historik má proto především sledovat dynamický vývoj těchto norem a dospět tak odhalení zákonitostí jejich vývoje (Zelenka 1996: 70). Další Wellkovou prací z tohoto období je studie *Cambridžská skupina literárních teoretiků*, kde Wellek zpřehledňuje a hodnotí teoretická východiska anglických badatelů, mj. i teoretiků později považovaných za předchůdce nové kritiky, Ivora Armstronga Richardse a Williama Empsona. V Richardsově díle Wellek oceňoval analýzu potíží při interpretaci básní v různých stupních jejího čtení v *Principech literární kritiky* a praktickou demonstraci těchto obtíží při práci se studenty v knize *Praktická kritika*, vadil mu naopak Richardsův psychologismus, který podle Wellka degraduje poezii na „*léčivý prostředek*“ a vykládá významovou stratifikaci díla, jako by existovala pouze v mysli příjemce, a nikoliv v samotné básni (Wellek 1937; Zelenka 1996: 39). V Empsonových *Sedmi typech víceznačnosti* Wellek spatřuje zajímavé obohacení Richardsovy teorie i možný nový způsob výkladu poezie, ačkoli má občas pocit, že Empson „*zabíjí svou vlastní myšlenku vynalézáním irrelevantních a často absurdních vedlejších významů*“ (Wellek 1937). V každém případě tato studie předznamenala Wellkův pozdější dlouhodobý zájem literární kritiku a teorii v mezinárodním měřítku. V následující studii, která byla

původně proslovena jako přednáška v Pražském lingvistickém kroužku, *Vývoj anglické literární historie*, se již Wellek věnuje systematicky dějinám literární kritiky; jako anglista obohacený zkušenostmi ze zahraničních univerzit si vybírá pro svou práci anglofonní prostředí. Wellek se zde pokouší na základě sledování proměn uvažování o literatuře a jejích dějinách načrtnout vývoj disciplíny jako takové. Ukazuje tím, že nejen literatura, ale i literární bádání má své dějiny a svůj vývoj, který lze zmapovat. Víra v existenci vývoje, který někam směřuje, je pro Wellkovo psaní tohoto období charakteristická a prozrazuje silný vliv formalistických a strukturalistických impulsů, inspiraci jimiž ostatně sám badatel nikdy nepopíral.

Studie vyšla znovu anglicky jako samostatná publikace roku 1941 ve Spojených státech, kam Wellek emigroval po obsazení Prahy nacisty v roce 1939. Zde získal místo profesora na University of Iowa. Na počátku 40. let vyvstala v Americe potřeba sestavit metodologickou příručku, která by ustavila literární vědu (*criticism*) jako akademickou disciplínu (Wellek 1982: 155). Proto Wellek navázal spolupráci s literárním vědcem Austinem Warrenem a vydal spolu s ním publikaci *Literary Criticism: Its Aims and Methods* (1941), která předznamenala jejich pozdější společné dílo, *Teorii literatury* (1949), dodnes nejznámější a nejcitovanější dílo René Wellka. Jak zmiňuje ve svém příspěvku do *Comparative Literature* Sarah Lawallová, znalosti amerických badatelů o Wellkově metodě jsou často omezeny na *Teorii literatury* a soustředěny na ty kapitoly a myšlenky, které umožňují dílo obou badatelů snadno zařadit do přihrádky „nová kritika“ (Lawall 1988).

Co zapříčinilo, že byl po vydání *Teorie literatury* Wellek na Západě vnímán jako jeden z nových kritiků a samotná *Teorie literatury* jako dílo náležející této „škole“? Především to byla doba vzniku knihy, kdy *Teorie literatury* vyšla jen několik let po význačných publikacích teoretiků novokritické skupiny, např. *Jak rozumět poezii* Cleanthe Brookse a R. P. Warrena, Brooksově *Dobře tepané urně* a dvou pracích Johna Crowea Ransoma, které hodnotily situaci v americké literární kritice: *Kritika, a. s.* a především *Nová kritika*. Posledně jmenovaná kniha etablovala pojem *nová kritika*, který se tak začal používat pro moderní literární kritiku, kritiku hledající svou vlastní metodu, ať už v teorii nebo v praxi při výkladu konkrétních literárních děl. Wellkova a Warrenova *Teorie literatury* vcelku přirozeně zapadla do této linie rodící se americké univerzitní literární vědy. Tato spojitost zřejmě podmínila zaměření Wellkových čtenářů na aspekty společné s novou kritikou (ustavení literární vědy jako svébytné disciplíny, specifčnost literárního díla a jeho vnitřní zkoumání). Badatelé sami se

v předmluvě k Teorii literatury hlásí k inspiraci Tomaševského *Literární teorií* či k *Vědě o básnictví* německého teoretika Julia Petersena, odvolávají se i na práci Andrého Morize *Problémy a metody literární historie* (Wellek & Warren 1996: 5). K takzvané „nové kritice“ se Wellek s Warrenem doslovně nehlásí, kladou si však podobný cíl: poskytnout *organon* metod literární vědy, zpřehlednit dosavadní situaci v oboru a předložit otázky pro další bádání. Toho všeho bylo ve 40. letech 20. století v americkém prostředí potřeba, proto v této vycházelo mnoho literárních příruček zaměřených na univerzitní prostředí. Ale zatímco „ortodoxní“ noví kritici typu Brookse a Warrena koncentrovali pozornost ryze na praxi a výklad konkrétních textů, Wellek s Warrenem poskytli tolik potřebnou všeobecnou teoretickou oporu, snad i díky Wellkovu předchozímu strukturalistickému školení. Skutečnost, že se strukturalistická vědeckost a popisnost s novokritickým pečlivým čtením a interpretací nevyklučují, naopak dobře doplňují, vyjadřuje i značná názorová shoda pisatelů, kterou Wellek a Warren pociťovali již při svém prvním setkání a k níž se hlásí i v předmluvě k Teorii literatury: „[O]ba jsme prošli obdobným vývojem; od historického výzkumu a práce v oblasti „dějin idejí“ jsme došli k názoru, že zkoumání literatury by mělo mít specificky literární charakter. Oba věříme, že „vědu“ lze sloučit s „kritikou“, a oba jsme odmítli oddělování „soudobé“ literatury od písemnictví minulosti“ (Wellek & Warren 1996: 6). Tyto řádky poukazují na existenci obecnějších tendencí v literární vědě na počátku 20. století, které přesahují hranice kontinentů a nejsou tedy specificky „evropské“ či „americké“. Jak víme, Wellek nabyt svým pobytem ve Spojených státech hlubší znalosti americké *criticism* včetně nové kritiky; Warren přiznával myšlenkové shody se svými strukturalistickými současníky, i když jim „ne vždy rozuměl“. Ač byl spoluautorem významné teoretické příručky, sám sebe považoval za praktického kritika bez jednoznačné metody¹².

K přiblížení Wellka okruhu nové kritiky jistě přispělo i setkávání s jejími představiteli na University of Iowa; na počátku 40. let zde působili Cleanth Brooks, Allen Tate, William K. Wimsatt a jako hostující profesor Robert Penn Warren, jimž také autoři *Teorie literatury* vyslovují v úvodu poděkování. Po ukončení spolupráce

¹² Drake, Robert. "Continuity, Coherence, Completion." *Mississippi Quarterly* 49.4 (1996): 851-854. Dostupné z: <https://search.proquest.com/openview/c629a7521a45cae94eac30e7cccc44d/1?cbl=1818773&q-origsite=gscholar>

s Austinem Warrenem na *Teorii literatury* pokračoval René Wellek ve své profesní dráze jako profesor Yaleovy univerzity v New Havenu; přednášel slovanské literatury a komparatistiku. To ho vedlo k hlubšímu zájmu o problémy literární historie a k uvažování o možnosti existence „národní“ či „nadmárodní“ literatury (Bucco 1981). Těmto otázkám, ale nejen jim, se Wellek věnoval ve své další publikační činnosti. Žádné z Wellkových pozdějších knih se nedostalo takového mezinárodního ohlasu jako *Teorii literatury*, přesto přinášejí mnohé zajímavé postřehy a zrcadlí se v nich badatelův odborný vývoj. Z českého hlediska stojí za pozornost soubor studií *Essays on Czech Literature* (1963), obsahující jak Wellkovy rané „strukturalistické“ práce z období působení v PLK (*Karel Čapek, Mácha and English Literature, Germans and Czechs in Bohemia*), tak i pozdější eseje (*The Two Traditions of Czech Literature, Modern Czech Criticism, Recent Czech Literary History and Criticism*), a čtenáři se tak nabízí jednak jakýsi „průřez“ Wellkovým dílem a možnost srovnání způsobu psaní v různých etapách badatelovy kariéry, jednak i neobvyklý pohled na českou literaturu a literární vědu „zvenčí“. Ucelující pohled na diskuze kolem klíčových pojmů literárních dějin, jako je barok, klasicismus či romantismus, stejně jako doplnění úvah o literární kritice či komparatistice přináší dvě Wellkovy publikace z 60. let, *Concepts of Criticism* a *Disriminations: Further Concepts of Criticism*, z nichž se některé eseje dočkaly i českého vydání pod názvem *Koncepty literární vědy* (2005).

Wellek se v nich pokouší vystopovat sjednocující význam a identitu literárních epoch za pomoci srovnávací metody a „perspektivismu“, termínu, který sám Wellek sám použil v *Teorii literatury* pro svůj přístup k literárním dějinám, založený na sledování proměn systému uměleckých norem spíše než na periodizaci podle století či podle vlády nějakého panovníka apod. (Lawall 1988: 14). Vlastní historické bádání však Wellek neukončil pátráním po myšlence klasicismu či jednotě romantismu. Své nejrozsáhlejší a po *Teorii literatury* druhé nejvýznamnější dílo, *Dějiny moderní kritiky 1750-1950*, věnoval historii své odborné disciplíny v Evropě i Americe. V osmi svazcích, někdy pojatých časově (konec 18. století; romantická éra; období přechodu), jindy místně (Anglická a americká kritika; kritika ve střední a východní Evropě; kritika v románských zemích) popisuje Wellek vývoj myšlení o literatuře, jejího hodnocení a hledání metod literárního bádání v „moderní“ době. Její počátky vidí Wellek právě v Evropě osmnáctého století, kdy bylo po doznění klasicismu upuštěno od tradičních antických norem, jak je ještě vnímali Aristoteles a Platon, a do hry byla vpuštěna subjektivní imaginace kritika. Kromě cenných analýz kritických koncepcí významných

literárních badatelů nabízí svazky i pohled do prehistorie zdánlivě nových literárněteoretických koncepcí, jako je recepční estetika či sociologická kritika, jejichž myšlenkové jádro se zrodilo právě v nové situaci v polovině 18. století; Wellkova monumentální série tak mimo jiné i poukazuje na existující tradici současných badatelských postupů (Stříbrný in Wellek & Warren 1996: 520). Pro *A History of Modern Criticism* je charakteristický jistý odklon od zkoumání „hnutí“ či „škol“ jako celku, které můžeme pozorovat ve Wellkových pracích zaměřených na dějiny umění a „imaginativní“ literatury. V *A History of Modern Criticism* se Wellek věnuje především individuálním osobnostem, podle nichž pojmenovává kapitoly; pokud už se objevuje pojem literárněteoretické skupiny, je tato reprezentována konkrétními pracemi badatelů, na výčet společných rysů či norem členů skupiny se Wellek nesoustřeďuje. Jak si všímá i Zdeněk Stříbrný, nevyhýbá se Wellek ani osobnímu hodnocení kritiků, o nichž píše. Tak například Tainovi vyčítá determinismus a naturalistický evolucionismus, Mallarmému naopak zúžení společenského významu literatury praktikováním metody *l'art pour l'art* (Stříbrný in Wellek & Warren 1996: 527). Svým způsobem tak Wellek zůstal do konce života věrný svému tvrzení, že hodnoty a hodnocení jsou neoddělitelnou součástí práce literárního kritika a historika a nelze se bez nich obejít, nelze psát „objektivní“ dějiny.

3.2 Wellkovo pojetí literatury, literárního bádání a ontologie literárního díla

Nejzákladnější otázkou, kterou si literární vědec musí klást, je otázka po podstatě materiálu, který zkoumá. Existuje nějaká podstata literatury? Co nazýváme literaturou a jak pro své potřeby definujeme jako literární dílo? Odpověď na tyto klíčové otázky se Wellek pokusil najít v *Teorii literatury* (1949) v prvním tematickém okruhu knihy nazvaném *Definice a vymezení problémů*, kde se zabývá teorií i praxí studia literatury, problematikou podstaty literatury a funkcemi, které literatura plní. Později své premisy znovu připomenul a zopakoval v *The Attack on Literature* (1982), neboť pocíťoval ohrožení jejich platnosti v „postmoderní“ situaci. Prvním problémem, který Wellek předestírá v *Teorii literatury*, je rozlišení mezi literaturou jako tvůrčí činností umělce a studiem literatury, které musí, oproti samotné tvorbě, být racionální a systematické – musí být zkrátka vědou. Ne však vědou přírodní, pracující s neutrálními fakty a usilující o jejich kauzální vysvětlení; literární vědec musí věcem porozumět tím, že se pokusí uchopit jejich význam. A to je podle Wellka možné jen za předpokladu

existence hodnot a hodnotových soudů. Vědomí jedinečnosti autorů a děl, jimiž se zabýváme, a uznání této jedinečnosti jako hodnoty je tím, co odlišuje bádání literárního vědce od bádání přírodovědce, který naopak pátrá pouze po společných rysech objektů svého zkoumání. Wellek si ovšem dobře uvědomuje, že nazírání na literární díla jako na zcela jedinečné objekty by vedlo ke krajnímu subjektivismu a relativismu. Proto se pokouší obě pojetí syntetizovat do konceptu, který umožňuje pracovat s hodnocením a posuzováním, a přitom si stále klade nárok na „vědeckost“ a systematičnost. Literární bádání potřebovalo v polovině 20. století univerzální aparát termínů, a právě o jejich ustanovení Wellek s Warrenem ve své publikaci usilují. Prvním takovým termínem je zdánlivě samozřejmé slovo „literatura“.

Co vše lze řadit do literatury? Klasické vymezení literatury jako veškerého psaného či tištěného materiálu vidí Wellek jako nedostačující. Takové pojetí prakticky ztotožňuje zkoumání literatury s pěstováním dějin civilizace a nebere ohled na specifickou literárních děl. Tu naopak vyzdvihuje pojetí literatury jako kánonu význačných knih, kdy jsou kritéria literárnosti postavena na estetické hodnotě. Zúžení literatury pouze na kanonická díla by podle Wellka vedlo k opomíjení kontinuity literární tradice a vývoje literárních forem a žánrů. Sledování vývoje literatury je ve čtyřicátých letech pro Wellka samozřejmou náplní práce literárního vědce; až později představu kontinuálního vývoje opouští. Jako ideální definici literatury vidí Wellek, sám neustále uvažující o možných významech odborných termínů, „slovesné umění“, tedy umění pracující se slovem, ať již psaným či mluveným. Zde je zjevný důraz na jazyk jako materiál literatury. Jazyk literatury se liší jednak od jazyka vědy – přítomností víceznačností a iracionálních asociací, kterým se vědecký jazyk ve svém směřování k univerzálnosti a srozumitelnosti vyhýbá – jednak od běžně mluveného jazyka, jehož hlavní účel je praktický - dosažení určitého cíle ze strany mluvčího. Proto musí být mnohem jasnější než jazyk literární, často využívající paradox, ironii či kontextuální změnu významu (Wellek & Warren 1996: 31).

Vidíme, že Wellek zná myšlenky a pojmy teoretiků okruhu nové kritiky a dokáže s nimi operovat ve své koncepci, aniž by na ně upíral výlučnou pozornost. Na dílo nahlíží jako na jednotu, v níž nemůžeme zaměňovat prvky: „*Tato jednota se někdy jeví jako cosi velmi volného, například v mnoha črtách či dobrodružných příbězích; ale stupňuje se až k složitému a úzce propojenému uspořádání některých básní, v nichž může být téměř nemožné změnit slovo nebo postavení, aniž poškodíme celkový účinek*“ (Wellek & Warren 1996: 32). V představě díla jako organizovaného řádu tak základní

shodu s představiteli nové kritiky i strukturalismu. Strukturalistickým pohledem Jana Mukařovského je Wellek ovlivněn a shoduje se s ním i v otázkách funkcí literatury, když píše, že „*podstata předmětu vyplývá z jeho funkce: je tím, co vykonává*“ a „*podstata literatury musí korelovat s její funkcí*“. Abychom mohli něco považovat za umělecké literární dílo, musí podle Wellka – stejně jako podle Mukařovského – dominovat funkce estetická, ač existují literární formy, v nichž se výrazně uplatňují jiné funkce (biografie, esej, satirická poezie), stejně jako existují formy neliterární a neumělecké (kázání, filosofické traktáty, vědecké práce), jejichž hlavním úkolem není vzbuzovat estetické citění, přesto vykazují estetickou funkci například ve své kompozici a stylu, jímž jsou psány. Neméně důležitým rysem tvořícím podstatu literatury je podle Wellka její fikčnost. Vše v díle (postavy, prostor, události) odkazuje ke světu imaginace, nikoliv k reálnému světu. Lyrický subjekt v básni nelze ztotožňovat s osobou autora, historické osobnosti zobrazované v díle jsou v literatuře fiktivními postavami. Wellek poukazuje na to, že i realistické či naturalistické romány, které se programně hlásí k realistickému popisu skutečnosti, jsou svázány uměleckými konvencemi – žádná literatura nemůže být žitou realitou, pokaždé zůstává fikcí odkazující k sobě samé. Wellek však ve svém pozdějším díle *The Attack on Literature* (1982) zdůraznil, že literatura není do sebe uzavřenou hrou slov, ale má vztah k životu člověka a něco o něm sděluje. „Fikčnost“ ve Wellkově pojetí znamená, že literatura je člověkem vytvořený, intencionální svět, který vychází z reálného světa a podává svým čtenářům jistou „zprávu o skutečnosti“ (Wellek 1982: 22). V literatuře, na rozdíl od skutečnosti, neexistují kategorie pravdy a lži. Zkoumání, zda tvrzení v literárním díle odpovídají faktům našeho světa, považuje Wellek pro literární vědu za bezpředmětné. Na závěr své úvahy o literatuře Wellek zdůrazňuje, že literární dílo určuje přítomnost všech vyjmenovaných rysů (organizace, fikčnost, využití jazyka, absence praktického účelu a převaha estetické funkce), které literární dílo odhalují jako komplexní a vrstevnatou organizaci, jejíž zkoumání je podstatou moderní analýzy uměleckého díla (Wellek & Waren 1996: 37).

K tomuto zkoumání ovšem vědec potřebuje dílo ontologicky situovat, neboli si položit otázku, jak dílo existuje. O její zodpovězení se Wellek pokusil v kapitole *Způsob existence literárního uměleckého díla*. Již název kapitoly odkazuje k dílu Romana Ingardena *Umělecké dílo literární* (1931), z něhož Wellek převzal některé základní myšlenky. Především odmítá představu literárního díla jako artefaktu, který má stejnou povahu jako socha nebo obraz. To by znamenalo, že podstata básně spočívá ve

stopě inkoustu na papíře a že každý přepis či výtisk básně je novým, samostatným uměleckým dílem. Jakákoli změna typu písma či velikosti stránky by vedla k transformaci díla v jiné dílo. Rovněž podle Wellka nelze ztotožňovat báseň jejím přednesem či román s jeho čtením, její podstata není ukryta ani v individuálním prožitku jednotlivého čtenáře; tak by existovalo tolik básní, kolik je čtenářů, což by z Wellkova pohledu pouze vedlo k hodnotovému relativismu. Věc nijak neřeší ani teze I. A. Richardse o „zkušenosti správného typu čtenáře“, neboť i zkušenost vzdělaného kritika se časem proměňuje; jen o málo lepší se Wellkovi zdá kolektivní pojetí díla jako souhrnu všech reakcí všech čtenářů či společná čtenářská zkušenost, již sdílejí všichni čtenáři – zde by byly vpuštěny do hry i špatné, povrchní interpretace. Stejně jako výklad podstaty básně zkušeností čtenáře je nevyhovující i pojetí směřující k autorovi a jeho záměru, který nikdy nemůžeme odhalit, jelikož si ho často není vědomý ani sám autor. Wellek uznává pouze záměr uměleckého díla směřující k celkovému významu, přičemž se tento realizuje na základě systému implicitních norem, přítomných v textu, které je podle Wellka „*nutno extrahovat z každého individuálního požitku uměleckého díla a které spoluvytvářejí původní umělecké dílo jako celek*“ (Wellek & Warren 1996: 210). Tady se již Wellkova definice stává problematickou – v díle je přítomno něco, co lze nalézt v každém individuálním požitku čtenáře, ale pojetí existence díla jako prvku společného všem čtenářským prožitkům v předchozích řádcích Wellek odsoudil jako příliš reduktivní. Problematickost teze si nejspíše uvědomuje sám Wellek, když v závěru svého výkladu píše „*My jsme nicméně ještě nezjistili, kde a jak tyto normy existují*“. Proto se raději přiklání k pojetí existence literárního textu v duchu Romana Ingardena – jako systému vrstev, přičemž vrstvy vyšší úrovně stojí na vrstvách úrovně nižší: dílo obsahuje vrstvu zvukovou, vrstvu jednotek významů a vrstvu reprezentovaných předmětů (svět, postavy, prostředí). Wellek do svého pojetí přidává ještě vrstvu metafyzických kvalit, jako je hrůza, šlechtnost či tragika; zde se taktéž inspiroval Ingardenovými úvahami, ten však metafyzické kvality nepovažoval za vrstvu literárního díla a odmítal i Wellkovo vztahování vrstev k normám a systému norem, což vyústilo v polemiku mezi oběma teoretiky.¹³

¹³

Viz předmluvu ke třetímu vydání Ingardenova *Uměleckého díla literárního*.

3.3 Wellkova triáda literární vědy (teorie, kritika a historie)

Svůj koncept tří vzájemně se doplňujících a neoddělitelných součástí literární vědy – teorie, historie a kritiky – vypracoval René Wellek spolu s Austinem Warrenem v *Teorii literatury* (1949) a později se k němu vrátil v *Concepts of Criticism* (1963) a *Discriminations* (1970), částečně i ve sbírce esejů *The Attack on Literature and Other Essays* (1982), kde především obhajoval úlohu kritiky. Nutnost vyčlenit a popsat tyto tři disciplíny pramení podle Wellka z toho, že v anglickém jazyce, ve kterém Wellek publikoval po svém odchodu do Spojených států veškeré své dílo, neexistuje uspokojivý termín pro „literární vědu“. Již z prvních řádků zmíněné kapitoly v *Teorii literatury*, nazvané *Literární teorie, kritika a historie*, je zjevná Wellkova touha najít zaštiťující termín pro veškeré bádání v oboru, kterému se věnoval, ale také hluboká znalost užívání termínů pro literární vědu u různých autorů napříč historií, z nichž ovšem žádný nepřipadá Wellkovi zcela vyhovující. Zmiňuje pojmy „literary scholarship“ a „philology“. První z nich podle něj příliš zdůrazňuje proces výzkumu a nezohledňuje kritické hodnocení, které bylo pro Wellka fundamentálním principem literární vědy. Druhý termín, *filologie*, je oproti tomu příliš významově široký a vylučuje soustředěnost na literaturu jako specifickou oblast bádání, odlišnou od lingvistiky či duchovědy. Proto Wellek přichází s vlastním pojetím, triádou teorie, kritiky a historie. Ty se od sebe odlišují přítomností či nepřítomností časové perspektivy a zaměřením na „obecno“ či „konkrétno“. Zatímco teorie a kritika nahlízejí na literární díla synchronním pohledem, tedy jako na jednotky existující tady a teď, historie pracuje s díly diachronně, neboli je vnímá v časově posloupné řadě, formované historickým procesem. Z hlediska zaměření stojí na stejné úrovni literární kritika a historie, jež obě pracují se zcela konkrétními texty, kdežto literární teorie se pokouší sjednotit obecné principy fungování literárních děl, odpozorované na širokém souboru děl. Neznamená to ovšem, že by takto vyčleněné disciplíny měly či vůbec daly provozovat samostatně, Wellek naopak zdůrazňuje jejich vzájemnou prostupnost, která až po spojení metod všech těchto částí vytváří koherentní systém literární vědy: „[...] *Je nemyslitelná literární teorie bez kritiky či historie, nebo kritika bez teorie a historie, či historie bez teorie a kritiky. Je zřejmé, že literární teorie není možná, pokud není založena na zkoumání konkrétních literárních děl. [...] Naopak však též platí, že není možná žádná kritika či historie bez určitého souboru otázek, určitého systému pojmů, východisek, bez určitých zevšeobecnění*“ (Wellek & Warren 1996: 54).

Dále Wellek uvádí nejrozšířenější argumenty pro oddělení historie od kritiky a

poukazuje na jejich nesprávnost. Jako nesmyslné se mu jeví pokusy některých teoretiků vydělit od sebe tyto disciplíny na základě exaktnosti metody, kdy literární historie např. podle F. W. Batesona zkoumá ověřitelná fakta, jako je řetězec vlivů autorů na jiné autory, zatímco literární kritika nepracuje s „exaktními“ nálezy, nýbrž se subjektivními názory a vírou, že to či ono je lepší než něco jiného. Wellek se oproti tomu snaží dokázat, že literární historie nikdy nemůže být naprosto objektivní, pokud ji nechceme pojímat jen jako chronologicky seřazený soubor letopočtů všech vydaných knih. Každé psaní historie předpokládá kritickou činnost, jakou je vyčlenění autorů a děl, jimiž se vůbec budeme zabývat. A i zkoumání vlivů, které Bateson považuje za objektivní výzkum náležející literární historii, se neobejde bez předchozí znalosti charakteristik autorů a jejich doby. A tato znalost, jak píše Wellek, je vždy výsledkem kritického uvažování. „*Literární historik musí být kritikem už i jen proto, aby byl historikem*“, píše v *Teorii literatury* (Wellek & Warren 1996: 62). Jako větší problém však vidí názor stoupenců „literární rekonstrukce“, že literární historie musí přijmout za svá hodnotová kritéria epochy, kterou zkoumá, aby dokázala správně porozumět dílům tehdy napsaným. Zde podle Wellka vyvstává řada potíží: Zaprvé, takový přístup klade vysoké nároky na naši sensibilitu, schopnost vcítit se do myšlení či vkusu dávných věků, které bychom byli těžko schopni dosáhnout. Zadruhé, tento druh historismu předpokládá pevné hranice mezi epochami minulosti navzájem i mezi minulostí a současností. A konečně zatřetí by nám „rekonstrukce doby“ znemožnila dílo dále kritizovat perspektivou současnosti, neboť by ho zcela uzavřela v minulém věku. To samozřejmě bylo pro Wellka, který vždy zdůrazňoval nutnost neustálého živého posuzování děl minulých i současných, nepřijatelné. Jako syntetik také odmítal roztržštění literárních dějin na nespojité úseky a relativizaci hodnotových soudů, ke které by další provozování historické metody 19. století nutně směřovalo. Nejsprávnějším přístupem se mu zdálo propojení hledisek minulosti a současnosti, kdy se postupem času „nabalují“ nové významy na interpretační jádro díla, které zůstává stále stejné. Podrobněji se tímto problémem Wellek zabývá v samostatné kapitole *Literární historie v Teorii literatury*, které se budu věnovat později. Přístup propojující kritické, teoretické a historické uvažování, nastíněný v *Teorii literatury*, aplikoval Wellek v celém svém díle.

Když se ve Spojených státech v 60. a 70. letech objevila dekonstrukce a s ní spojovaná relativizace hodnot, cítil Wellek potřebu znovu připomenout světu své pojetí kritiky jako činnosti, jejíž podstatou je vytváření hodnotících soudů na základě

interpretace díla. Interpretaci však Wellek nechtěl zakládat na analýze formálního uspořádání básně při použití lingvistických nástrojů jako ruští formalisté, neztotožňoval se ani s metodou „duchovědců“ typu Schleiermachera či Diltheyho, kteří postavili koncept interpretace na vcítění se čtenáře buďto do mysli autora, nebo do *ducha doby*, jež měl daný text reprezentovat. První přístup by vedl k atomizaci významu díla a jeho uvěznění do „slonovinové věže“ jazyka, kde by bylo izolováno od žité skutečnosti člověka. Druhá možnost by nutně skončila v historickém relativismu, kdy pravidla a hodnoty platí jen pro určitou dobu a určitého kritika. Je tedy zjevné, že ani jeden z těchto přístupů nevyhovoval Wellkovu cíli – dosažení jednoty. Podnětnější přístup už Wellek shledává v *Principles of Literary Criticism* I. A. Richardse (1924), jehož analýzy jednotlivých básní považuje za velmi vnímavé. Ač se neidentifikuje s jeho psychologickou teorií, která implikuje smysl poezie jen jako mentální terapii pro čtenáře, v praxi Richards založil výklad básní na syntéze protikladů a víceznačností do soudržného celku, což je novokritický přístup, který byl Wellkovu pojetí mnohem bližší. Sám Wellek nikdy vlastní teorii interpretace nezformuloval, ač ji považoval za nutný předpoklad kritiky neboli posuzování díla. Lze se domnívat, že by vycházela z jeho pojetí literárního díla jako systému několika vrstev norem (zvukové, významové, reprezentující a metafyzické), které bylo ovlivněno teorií Romana Ingardena a které Wellek hlouběji popisuje v *Teorii literatury*. Porozumění normám, a tedy dílu jako takovému, pak vede ke správné interpretaci, jež je základem klasifikace literárních děl na hodnotnější a méně hodnotná. Bez hodnotových soudů nemůže kritika podle Wellka existovat. Uvádí pro to argument logický (relativizace hodnot by vyústila v absolutizaci tvrzení, že vše je relativní) a argument pragmatický (znemožnila by vůbec literární kritiku provozovat). Kritika je tedy z Wellkova pohledu axiologií, vědou o literárních hodnotách.

3.4 Pojetí literárních dějin (dříve a později)

Otázky po metodologii literárních dějin prostupují celým Wellkovým dílem. Svůj program literární historie formuloval již ve třicátých letech v práci nazvané *Theory of Literary History* (1935) a později byl jen s drobnými úpravami přetištěn jako samostatná kapitola *Teorie literatury* (1949). K různým problémům souvisejícím s literární historií se ovšem vyjadřoval neustále, ať už se týkaly jejího vztahu k literární teorii a kritice (esej *Literární teorie, historie a kritika v Teorii literatury*) nebo podstaty a úlohy komparistiky (esej *Obecná, srovnávací a národní literatura* tamtéž,

Pojmenování a podstata srovnávací literatury v Konceptech literární vědy). Sepsal též dějiny anglické literární historie (*Rise of English Literary History*, 1941), kterými se zde z kapacitních důvodů nebudu zabývat. Na posledně zmíněnou publikaci, ale i na celý svůj dosavadní koncept literárních dějin potom Wellek reagoval počátkem 70. let esejem nazvaným *The Fall of Literary History*, kde některé své dříve přednesené názory zpochybnil či přepracoval. Kde v tomto badateli vzal tak hluboký a široce zaměřený zájem o literární dějiny? Miloš Zelenka ve svých spisech *René Wellek a meziválečné Československo: Ke kořenům strukturální estetiky* (1996) zdůrazňuje jednak obecné úsilí formalistů a strukturalistů počátku 20. století o nový pohled na literární historii, založený na zkoumání vnitřních zákonitostí literatury a oproštěný od nánosů biografických či sociologických faktů odcházejícího pozitivismu, jednak Wellkovo dospívání ve vícejazyčném prostředí a ranou znalost hned několika světových kulturních jazyků (němčina, angličtina, klasická latina a řečtina), které ho od počátku předurčovaly ke zkoumání literatur mnoha národů a z něho vycházejícímu komparatistickému přístupu.

V čem tedy spočívala Wellkova koncepce literární historie? Již z prvních stránek kapitoly v *Teorii literatury* je zřejmá Wellkova nedůvěra ke dvěma starším přístupům k literatuře: prvnímu, považujícímu slovesné umění za „*pouhý dokument ilustrující národní či sociální dějiny*“ (Wellek & Warren 1996: 361) a druhému, který sice nahlíží literaturu jako umění a píše vzletné eseje o autorech a jejich dílech, ale nedokáže v nich uvidět vývoj, neboli napsat dějiny. Jak zmiňuje Wellek, „*[j]eden typ není historií umění, druhý není historií umění*“. Abychom dokázali napsat literární dějiny podle Wellkových představ, musíme nejprve pečlivě a systematicky analyzovat jednotlivá umělecká díla, abychom v nich odhalili vnitřní normy, na základě čehož můžeme vysledovat dějinnou proměnlivost těchto norem a tudíž i napsat literární historii. Wellek ukazuje, že podobný přístup soustředěný na proměnu vnitřních norem se již dávno uplatňuje v dějinách hudby či malířství, jen literatura je neprávem dále považována za obraz společnosti své doby, nikoli za svébytný druh umění. Další potíž spatřuje Wellek v názorech některých teoretiků, mj. i T. S. Eliota, že něco jako dějiny literatury vůbec existuje, neboť literární díla jsou věčná, nadčasová a tvoří simultánní řád. S touto myšlenkou Wellek nesouhlasí. Ačkoliv věří v existenci esence díla neboli jeho struktury, zdůrazňuje nutnost historika všimnout si její časové dynamiky – dílo prochází vědomím kritiků, vědců či dalších umělců a vtahuje tak do sebe další významy. Před literárním historikem tak vyvstávají dva úkoly: za prvé, poznat a popsat

proces vnímání díla v průběhu dějin a za druhé, klasifikovat díla podle kritérií, jako je žánr, slohový postup nebo jazyková tradice a vysledovat proměny norem v rámci těchto kategorií. Wellek zde věří v možnost objektivního poznání zákonitostí literatury, které jsou ukryty v ní samotné a umožňují tak napsat dějiny, jež budou skutečně dějinami literatury, a nikoliv dějinami „píšících mužů“. Odmítá však na popisovaný proces nahlížet očima přírodních vědců a evolucionistů, tedy jako na řetězec změn propojených kauzálními vztahy, jejichž vývoj lze předvídat. Jelikož se nacházíme v době, kdy panovalo přesvědčení, že přírodní vědy pracují s jednou provždy danými fakty a vládnu exaktními nástroji, je logické, že Wellek odmítá aplikovat přírodovědecké metody na pole literatury, které neurčují přírodní, nýbrž historické zákonitosti, a ty jsou formovány mnohem složitějšími a nejistějšími procesy, než se kterými pracovali tehdy „vševědoucí“ přírodovědci. Avšak vzhledem k silnému postavení přírodních věd v dobovém diskursu považuje Wellek za podnětné zabývat se pojmem „evoluce“ a jeho možnou aplikovatelností v oblasti literatury. Uvádí, že evoluci lze chápat buďto jako vývoj určitého organismu od zárodku v dospělého jedince (v našem případě si za onen organismus můžeme dosadit např. literární žánr), nebo jako vývoj mozku evolučně nižšího organismu v mozek dokonalejšího živočicha (přičemž vědec pracuje s konceptem „mozku“ a sleduje proměny této entity v čase).

Zatímco první pojetí, propagované francouzským darwinistou Ferdinandem Brunetierem, jenž zkoumal evoluci žánrů – jejich vznik, rozšíření, ústup a „smrt“, Wellek považuje za nefunkční v rámci humanitních věd, druhý pohled je dle jeho názoru mnohem blíže tomu, co Wellek nazývá historickou evolucí (v protikladu k evoluci biologické). Nepředpokládá totiž jen řetězec změn, ale i cíl, k němuž změny směřují. Takový řetězec má svou vnitřní logiku a lze s ním nakládat jak v biologii, tak v humanitních disciplínách. Přesto vykazuje vývoj na poli literatury odlišnosti od vývoje přírodních druhů, a ten spočívá v tom, že do hry přicházejí hodnotové soudy člověka. Jak již Wellek naznačil v kapitole o literární historii, teorii a kritice, bez hodnocení nelze psát literaturu ani literární dějiny. Pouze pokud přisoudíme individuálním dílům hodnotu, stanou se individualitou, a ne pouhým článkem řetězce. Historik nejenže sleduje proměny těchto norem, ale také je sám iniciuje. Dostáváme se tak k dialektické souvztažnosti: „*Historický proces musí být posuzován hodnotami, přičemž škála hodnot je sama odvozena z historie*“ (Wellek & Warren 1949: 269). Tím se odlišuje od konceptu biologického vývoje, který spěje k jednomu věčnému modelu a nepracuje s historicky proměnlivými normami. Tyto normy mohou být aplikovány

různě, můžeme například zkoumat dílo jednoho autora a určit jeho nejvyspělejší práci či se pokusit o vysledování vývoje určitého motivu v některé národní literatuře nebo jistém literárním směru směrem k dobově vnímanému „ideálu“, byť si je Wellek vědom jak dočasnosti takového ideálu, tak problematičnosti důležitosti *motivů* pro esteticky zaměřené zkoumání literatury, jehož byl Wellek představitelem.

Literární historik však nemůže zůstat u zkoumání textů jen v kontextu díla jednoho autora, proto se Wellek ve svém uvažování postupně dostává k problematice historie literárních druhů a žánrů jako obecnějších pojmů. Zde opět zdůrazňuje nutnost úzké spolupráce s literární teorií, neboť jedině předchozí vyjasnění si konceptu konkrétního žánru umožňuje historikovi sledovat jeho vývoj. Ani v tomto případě Wellek nezapomíná na to, že se proměňují nejen žánry, nýbrž i mluvení o nich. Zatímco definice sonetu jako básnické formy se historicky nezměnila, co je např. óda nebo elegie nelze jednoznačně určit na základě provždy dané definice, a tudíž s těmito pojmy musíme nakládat jako s jazykovými označeními bez univerzální platnosti. Historik by proto měl sledovat také proměny konceptů samých, nikoliv pouze věcí, které označují. Jako teoretik strukturalistického zaměření však Wellek stále věří v existenci jistého esenciálního vzorce v díle, jenž nás opravňuje přiřadit jej k jistému žánru, proto bychom jako společnost neměli s jeho pojetím nakládat zcela volně. Hypotézy historika týkající se žánrů je nutné ověřovat a usměrňovat, a toho lze dosáhnout jedině odhalením zákonitostí v textech samých. Stejně tak bychom neměli literární historii vnímat jen jako nesouvislou řadu diskusí na daná témata, vždy je potřeba najít v dějinách jistý řád. To se ostatně týká nejen žánrů, ale všech zastřešujících konceptů, s nimiž literární historie operuje. Mezi ně patří i termíny „literární hnutí“ či „literární období“.

Problematika členění literatury na epochy Wellka zajímala celý profesní život natolik, že jí věnoval dvě samostatné publikace (*Concepts of Criticism*, 1963 a *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, 1970). V těchto publikacích Wellek zkoumá dějiny užívání pojmů jako *klasicismus*, *romantismus*, *realismus* či *symbolismus*. Mezi rozličnými názory a pojetími literárních historiků a filosofů se pokouší nalézt sjednocující linii, která by literárnímu historikovi umožnila nakládat s literárními epochami jako s entitami, které mají svou logiku a na jejichž základě lze konstruovat systematické dějiny literatury. V podstatě tak aplikoval v praxi přístup nastíněný v *Teorii literatury*. Jak bychom tedy měli na literární období nahlížet? Především je třeba upustit od periodizace podle kalendáře (století či desetiletí) nebo podle politických událostí a změn (doba panování jistého vládce či politického režimu), neboť tehdy podle

Wellka nepíšeme **literární** dějiny. Ty mají vycházet čistě z událostí na poli uměleckém: jakými myšlenkami a koncepcemi formovali spisovatelé a kritici vývoj literatury? To je otázka, na kterou by měl literární historik odpovědět, neměl by ovšem na základě odpovědi konstruovat literární dějiny; sebepojetí autorů a jejich umělecké programy musí historik podrobit kritické reflexi. Ta je mu umožněna pohledem zvenčí a s jistým časovým odstupem. Jak píše Wellek, angličtí romantici se sami nenazývali romantiky; k takovému pojetí musí dospět až historik výsledováním společných rysů v dílech a estetických norem a konvencí, jež jsou pro dané období charakteristické a dávají mu identitu. Ve Wellkově pojetí je literární epocha stejně jako u Mukařovského jednou z „vyšších struktur“ - je složena z jednotlivých literárních děl, jejichž vzájemné provázání tvoří dynamický celek. Celek ovšem může být jen jeden, proto Wellek odmítá např. členění romantismu na různé podtypy „romantismů“, které by tříštily tento harmonický celek (viz jeho studie *Pojetí romantismu v literární historii* a *Znovu k romantismu ze souboru Koncepty literární vědy*). Úkolem literární historie je potom sledování proměn jednoho systému norem v jiný, neboli jedné literární epochy v další. Wellek si samozřejmě uvědomuje, že žádná z epoch nemůže normy splňovat absolutně a dokonale. Jednotlivá období nestojí vedle sebe jako zcela autonomní, izolované prvky, nýbrž na sebe dynamicky navazují – každá epocha obsahuje část norem té předcházející a zároveň té následující, neboť i samy normy se vyvíjejí kontinuálně.

Zkoumání, z jakého důvodu dochází k proměně té či oné normy v jinou, už nestojí v centru Wellkova konceptu literární historie, protože tento proces je příliš komplexní a nelze ho vysvětlit jednou univerzální hybnou silou, jakou byla pro ruské formalisty aktualizace zautomatizovaného nebo pro marxisty vliv vládnoucí třídy. Celé toto pojetí literárních dějin formulované v *Teorii literatury* ovšem předpokládá vývoj literatury určitým směrem. *Teorie literatury* se stala světově proslulou, a proto pro mnohé stále představuje jakousi studnici Wellkových myšlenek. Wellek se však, jak jsem již zmínila, věnoval problematice literárních ději i v dalších pracích. Ve své studii *Concept of Evolution in Literary History* (1956) a později v eseji *Fall of Literary History* (1973) přepracoval svůj předchozí pohled na vývoj v literatuře. Přednesl zde myšlenku, že takový vývoj není lineární, protože každé dílo může být ve vztahu k čemukoli v minulosti. Wellek tak opouští představu systému proměňujících se norem, jež na sebe navazují jako články řetězce. Naopak vyzdvihuje svobodný akt imaginace básníka inspirovat se jakýmikoli existujícími normami a hodnotami minulosti. Literatura se stává v podstatě nadčasovou a literární dějiny proto nemohou být ničím víc

než dějinami autorů, institucí a technik. Jen tolik nakonec zbylo z disciplíny, o níž Wellek celý život uvažoval a považoval ji za jeden z pilířů literární vědy.

Posledním problémem, kterým se Wellek ve svém uvažování o literárních dějinách zaobírá, je možnost – zde spíše nemožnost – psát historii **národní** literatury. Jakékoli pokusy o izolování děl jedné národní literatury od světového dění podle Wellka nevedou k poznání dějin literatury a jsou spíše jen ideálem sledujícím jiné než estetické cíle. Ve svém díle plédoval za celistvé pojetí literární historie, oproštěné od rozlišování „národní“ literatury jako slovesných projevů jednoho národa, „obecné“ literatury jako trendů prostupujících mnoha národními literaturami a „srovnávací“ literatury jako porovnávání rysů dvou literatur a vlivů jedné na druhou. Literatura je pro Wellka pouze jedna, a tudíž nemá smysl ze studia literatury vydělovat národně zaměřené disciplíny, které jen redukuje literární dějiny na zkoumání cizích vlivů či ohlasů děl v cizině (Wellek 2005: 198). Wellkův skeptický postoj vůči takto zaměřené komparatistice vyznívá vcelku logicky, když uvážíme, že své myšlenky formuloval v době, kdy ještě byla srovnávací literatura „*zbraní v boji o kulturní prestiž*“ a sledovala buďto národní cíle, nebo se pokoušela být jakousi psychologií národa; v každém případě na literaturu nenahlížela jako na umění.

3.5 Demonstrace Wellkova pojetí na konkrétních textech z *Essays On Czech Literature*

Prakticky všechny publikace, které za svůj život René Wellek vydal, se zabývaly primárně teoretickými problémy literární vědy. Své vlastní systematické literární dějiny Wellek nikdy nenapsal a zcela konkrétním literárním dílům a jejich autorům se kromě příkladů uváděných jako opora teoretických konceptů věnoval jen v samostatných studiích, publikovaných nejprve v *Travaux* Pražského lingvistického kroužku či ve *Slově a slovesnosti*, později v zahraničních lingvistických a literárních časopisech. Část těchto studií byla zařazena do souborů *Concepts od Criticism* a *Discriminations*, další uveřejnil ve výboru k Wellkovým 60. narozeninám literární historik Peter Demetz. Kniha obsahuje několik esejů, v nichž Wellek představuje své pojetí dějin české literatury a literární tradice (Dvě tradice české literatury, Dvacet let české literatury 1918-1938) a dále se věnuje některým světově známým osobnostem české literatury (K. H. Mácha, Karel Čapek, T. G. Masaryk), kde se Wellek snaží především o usouvztažnění myšlenek a díla jmenovaných s mezinárodními tendencemi; jedná se tak z velké části o komparatistické dílo, což je jistě podmíněno vydáním díla ve Spojených státech a tedy předpokladem amerického čtenáře s minimální znalostí české literatury.

Wellkovy texty proto musely být přehledové, což nám na druhé straně umožňuje odhalit, jaké principy a kvality české literatury a jejího vývoje Wellek považoval za klíčové.

Tak například své pojetí dějin české literatury postavil Wellek – jak již napovídá název kapitoly *Dvě tradice české literatury* - na dvou neustále se střetávajících myšlenkových proudech: racionalistickém a praktickém, jenž usiloval o povzbuzení národního vědomí či společenskou reformaci, a uměleckém, který stavěl do středu zájmu literáta samotnou tvorbu a soustředil se spíše na estetické otázky. První tendenci shledává jako převládající v díle reformátorů, jako byl Jan Hus a jeho následovníci, dále pak v období humanismu a národního obrození a nejnověji ve spisech T. G. Masaryka. Druhá tradice poté dle Wellkových úvah dominuje literatuře 14. století, romantické periodě (především jejímu nejvýraznějšímu představiteli K. H. Máchovi) a moderní symbolistní tvorbě. V tomto pojetí se zrcadlí jednak Wellkova touha postihnout specifickou literaturu a uměleckého tvoření vůbec oproti čistě společenské úloze textů a akcentovat tedy onu esteticky zaměřenou tradici, která dosud nebyla českými literárními historiky, hlásícími se spíše k racionalistické tradici, dostatečně oceněna (Papoušek 2001: 351). Svůj vztah k „estetickému proudu“ české literatury ostatně Wellek názorně vyjadřuje v posledních řádcích textu: *„Obě tradice dosáhly mnohého, přesto není pochyb, že empirická, etická linie vykonala pro národ více, co se týče praktického prospěchu. Avšak my jako literární kritici a milovníci poezie nemůžeme opomíjet druhou tradici: hlas literatury, umění, poezie a imaginace¹⁴“* (Wellek 1963: 31). Dalším výrazným rysem Wellkových literárních dějin je již mnohokrát zmíněné komparatistické hledisko. Nenahlíží na díla české literatury jako na soubor textů izolovaných od světového dění, stejně tak odmítá stavět českou literaturu nad všechny ostatní a zdůrazňovat její výjimečnost, byť si všímá i našich národních specifik a neredukuje tvorbu básníků, jako byli např. Máchy a Erben, pouze na průsečíky všeobecného romantického diskursu. Celkovým zaměřením však tenduje k širokému pojetí literárních dějin, v němž česká literatura představuje jistý výsek celosvětové literatury, který je v neustálém živém kontaktu s jinými literaturami a jinými tradicemi, přesto si zachovává svou charakteristiku. Jak si všímá i Vladimír Papoušek v článku

¹⁴ *Both traditions have achieved much, though there is little doubt that the empirical, ethical lineage has done more for the nation in terms of practical benefits. But we, as literary critics, as lovers of poetry, cannot forget the other tradition, the voice of literature, art, the voice of poetry, and imagination.*

Wellekovo pojetí české literární historie, staví Wellek svůj koncept na protikladech. V jeho dějinách se střetají národní tendence s mezinárodními, racionalistická tradice s tradicí estetickou, stejně tak však i individuální charakteristika konkrétních autorů s obecnými rysy epochy, v níž působili. Zde však vyvstává otázka po možnosti nalezení oněch sjednocujících rysů literárních období. Papoušek ve své studii poukazuje na samozřejmost, s jakou Wellek ve svém konceptu literárních dějin operuje s termíny *baroko*, *klasicismus* či *romantismus*, což mu umožňuje vykonstruovat určitou pevnou vývojovou linii. V jiných Wellkových publikacích ze stejného období (*Concepts of Criticism, Discriminations*) nalzáme zpochybnění jasných definic těchto proudů a polemiku kolem nich. Osobně se domnívám, že ona lehkost používání zastřešujících pojmů v *Esejích o české literatuře* je do značné míry podmíněna zaměřením knihy, která má být průvodcem neznalých po dějinách literatury malého národa, a tak jsou zde užitá generalizace pochopitelné. I přes naznačenou vývojovou linku nepodléhá Wellek nikdy determinismu, nenahlíží děje na literárním poli v zákonitostech prosté akce a reakce. Stejně tak nevytváří izolované světy *klasicismu* či *romantismu*, stojící v dějinách za sebou jako neprostopupné celky, ale poukazuje na časté inspirace a „výpůjčky“ v minulosti. Když hovoří o poetice Karla Hynka Máchy, zmiňuje, že má Mácha blíže k barokním básníkům než romantikům své doby. Wellek si všimá také autorů, v jejichž díle můžeme – za předpokladu relativně vyjasněného významu pojmů označujících jednotlivé literární epochy – nalézt znaky více epoch. U Jana Kollára pozoruje romantické tendence v ideologii, zatímco v kompozici básní Kollár zůstává věrný klasicistním normám a tvarům; František Ladislav Čelakovský se naopak od romantických počátků své tvorby obrátil ke „*klasicistní poklidnosti podle vzoru Goetha*¹⁵“ (Wellek 1963: 27).

Podobným způsobem, jakým Wellek pracuje s literárními epochami a jejich prolínáním, sleduje také vzájemnou prostupnost tzv. národních literatur. Wellek odmítá „vlivologii“ v tom smyslu, že by určitá myšlenka patřila ve svém prvopočátku jednomu národu, od něhož by ji přebral národ jiný, nepovažuje podobnosti v mezinárodním měřítku za důsledek „mezinárodního obchodu“ mezi kulturami; drží se tak svého pojetí komparatistiky, jak jej nastínil v *Teorii literatury a Konceptech literární vědy*. Dle jeho slov „*se ukazuje, že [česká literatura] je pevně zasazena do obecného rámce západní*

¹⁵ *classical serenity, modeled by Goethe*

*evropské literární tradice, ačkoliv si zachovala svůj specifický charakter a živý vztah k ostatním slovanským literaturám*¹⁶ (Wellek 1963: 20). Určité charakteristiky pozoruje Wellek napříč Evropou, ať už jde o rozpor mezi onou racionalistickou a estetickou tradicí literatury, znatelný i v anglické literatuře, nebo o touhu po národním obrození, která koncem 18. století definovala nejen české, ale také německé, řecké, italské a skandinávské kulturní prostředí. Jinde Wellek poukazuje na odlišnosti od celoevropského kontextu, např. na pozdní nástup romantismu v Čechách či sepětí právě této epochy s národnostními cíli a folkloristikou, zatímco jinde se více uplatňovala estetická složka literatury a subjektivismus. Celkově ovšem vidí mezinárodní vlivy spíše na individuální úrovni, kdy se konkrétní osobnosti české literatury inspirovaly myšlenkami jiných osobností; tak např. u Tomáše Štítného ze Štítného shledává inspiraci francouzskými a italskými mystiky, dílo Julia Zeyera přirovnává k tvorbě anglické umělecké skupiny Prerafaelitů. Většinou se však nejedná o přímou inspiraci, ale o jistou spřízněnost na ideové rovině.

Wellek v této části neopomněl zmínit ani Máchovo dílo ve vztahu k anglickému romantismu, především k Georgi Gordonu Byronovi; srovnávání Máchy s Byronem připadá Wellkovi scestné. Protože se jedná o komparatistický problém, který Wellka zajímal dlouhodobě (oběma básníky se zabýval již ve 30. letech coby člen PLK), věnuje celou jednu kapitolu *Essays on Czech Literature* vztahu K. H. Máchy k anglické literatuře. Wellek v „máchovské“ kapitole nabízí nový pohled na tvorbu významného českého básníka a akcentuje aspekty jeho díla a vlivy, které předchozí badatelé nerozpoznali. Polemizuje s názorem polského literárního historika Mariana Zdziechowského, že Máchova tvorba byla zcela závislá na Byronovi; sledováním diskuse kolem vztahu těchto dvou básníků (F. X. Šalda, Václav Černý) i vlastní zkušeností s nimi dochází k závěru, že Máchova inspirace Byronem byla pouze vnějšková a technická. Aby k tomuto tvrzení dospěl, nebojí se použít historiografické a biografické metody – pokouší se vysledovat, která Byronova díla Mácha znal a v jakém překladu, což ukazuje, že ani jako „strukturalista“ Wellek nepohrdal metodami, proti nimž se moderní systémová literární věda vymezovala. Tuto studii tedy můžeme vnímat jako další důkaz výrazné přítomnosti historického myšlení ve Wellkově díle.

¹⁶ *It is shown to be firmly set into the general framework of Western European literary tradition, though it has preserved its own pecific character and its lively relationship with the other Slavic literatures.*

Biografická část však tvoří jen úvod do problematiky, jádrem eseje zůstává srovnání charakteristik samotné básnické tvorby. Wellek si kromě slovních výpůjček všímá především celkového vyznění básní, kdy Máchova *Budoucí vlast* sice odkazuje výrazovými prostředky k Byronově *Childe Haroldově pouti*, postrádá ovšem Byronovu sentimentalitu po domově a namísto toho vyznívá jako děsivá romantická balada. Jinde ve svém díle (báseň *Mnich*, zlomek *Poslední soud*) využívá Mácha byronovské motivy a prostory, ale už nepřebírá jejich symbolický význam. Právě proto se Wellkovi zdá srovnávání Máchy s Byronem povrchní. Wellek se – chtělo by se říci po vzoru nových kritiků – soustředí na interpretace děl obou autorů, jde mu o to, jak jednotlivé prvky zapadají do celkového významu básně. Podobnostem na čistě motivové či jazykové rovině nepřikládá příliš velkou váhu. Kromě Byrona, s nímž byla obvykle Máchova poezie dávána do souvislosti, zkoumá Wellek i jiné inspirační zdroje z anglické literatury, jmenovitě Waltera Scotta, jehož zájem o historickou látku z dějin vlastního národa nacházíme i v Máchově tvorbě. Ani v tomto případě se nejedná o kauzální vztah; Wellek coby komparatista poukazuje na obecnou rozšířenost historického románu, znatelnou po celé Evropě. Všímá si též dějinných proměn a národnostní specifičnosti historické prózy, přičemž Máchova tvorba nenesení jen znaky anglického historického románu, ale také historické povídky (nouvelle) německého typu. I zde jsme konfrontováni s Wellkovou nesmírnou erudiicí a smyslem pro dějinnost, stejně tak s jeho touhou po novém přehodnocení literárních dějin a odkrytí dosud „neobjevených“ souvislostí, které by nám dohromady poskytly celistvý pohled jak na tvorbu jednotlivých spisovatelů, tak na literární dějiny jako celek. O toto může samozřejmě usilovat jen tehdy, když pracuje s pojmy literární historie (názvy epoch, literárních hnutí, žánrů a útvarů) jako s definovatelnými entitami, jejichž významové nuance mohl zkoumat v teoreticky laděných publikacích, ale při „praktickém“ psaní českých literárních dějin či jejich výseku – navíc primárně zaměřených na anglofonní publikum – by složité polemizování o termínech znemožňovalo poskytnout onen relativně ucelený obraz, o něž Wellek usiloval, a zřejmě si to sám uvědomoval.

Podobně jako při psaní „všeobecných“ literárních dějin postupuje Wellek i v kapitolách věnovaných jednotlivému autorovi; konkrétně popisuje myšlenku a dílo dvou mezinárodně známých českých osobností, Karla Čapka a T. G. Masaryka. Jelikož Masaryk byl především politikem a filosofem a Čapek literátem, zaměřím se na „čapkovský“ esej. I Čapkovu tvorbu rozděluje Wellek na periody, přičemž připomíná prolínání jistých motivů více obdobími a nemožnost čistých „řezů“ mezi nimi: uvádí

periodu povídek, periodu dramát s utopickými motivy a periodu románovou. Wellek tato období Čapkova díla nejen vymezuje a pojmenovává, ale též uvádí jejich „vrcholy“ v podobě *Trapných povídek*, hry *R.U.R.* a noetické trilogie *Hordubal*, *Povětroň* a *Obyčejný život*. Možná zřetelněji než v předchozích studiích tady vidíme vývojovou linii, což zřejmě souvisí s obdobím, do něhož Wellkův esej o Čapkovi spadá – 30. léta, a tedy silné strukturalistické inspirace z Pražského lingvistického kroužku. Ty se projevují hlavně na teoretické rovině; v praxi se Wellek již tehdy soustředil na interpretaci děl a jejich hodnocení než na přísnou analýzu jednotlivých rovin díla, jako to dělali např. Mukařovský a Jakobson. Wellek také vtahuje do hry srovnávací hledisko, všímá si Čapkových inspirací italskou commedii dell'arte v raném dramatu *Lásky hra osudná*, melancholické osudovosti ve stylu Maupassanta či Čechova v *Trapných povídkách* nebo spojností a rozporů *Věci Makropulos* se Shawovým cyklem her *Zpět k Methusalemovi*. Kromě literárních inspirací sleduje Wellek i Čapkovy inspirace filozofické, odmítá přeceňování Čapkovy příslušnosti k pragmatismu, úvahu však dále nerozvíjí. Zajímavé je sledovat, jak Wellek do Čapkova díla projektuje svou vlastní představu pravdivosti, když se zabývá jeho noetickou trilogií. Všímá si rozmanitosti pohledů na opravdu a mnohosti perspektiv, z nichž lze nahlížet život člověka, přesto Čapka neobviňuje z popírání existence objektivní pravdy. Wellkův výklad noetické trilogie připomíná jeho pozdější koncepci perspektivismu: pravda je daná, existují na ni jen různé pohledy. Wellek vnímá Čapko jako oslavu mnohosti a imaginace spíše než skepticizmus. Nejzřetelněji to lze vidět v interpretaci *Povětroně*, která je podle Wellka oslavou básnickovy představivosti a estetického pohledu na svět (Wellek 1963: 59). Zdá se mi, že ve Wellkových očích Čapkovi hrdinové spíše skládají svými pohledy mozaiku pravdy, než že by ji rozrušovali. Skoro by se chtělo tuto myšlenku přenést na rovinu Wellkova teoretického a praktického psaní literární teorie a dějin – jak zde, tak například i v pozdější *A History of Modern Criticism*. Perspektivy jednotlivých básníků, spisovatelů, literárních skupin i kritiků jsou rozmanité, přesto zůstává pevné jádro „pravdy“, o němž nelze pochybovat.

Jak se Wellkovi podařilo sladit vlastní psaní literárních dějin se svými teoretickými úvahami? Pozorují, že zatímco v některých aspektech vlastního psaní postupoval Wellek podle svých teoretických zásad (důraz na interpretaci děl, zkoumání proměn hodnot a norem, komparativní hledisko oproštěné od kauzality, snaha postihnout celek), jinde pracoval ve značné míře s metodami, jejichž důležitost Wellkova teorie spíše upozadovala (biografie autorů, prolínání literární historie

s obecnou historií, dějiny látky - v *Essays on Czech Literature* nejvíce patrné ve studii „*Bohemia in English Literature*“ – které Wellek v *Teorii literatury* nazval „nejméně literární ze všech literárních historií“). Vše samozřejmě souvisí s posláním a určením Esejů o české literatuře; jak by vypadaly Wellkovy „světové“ literární dějiny či české dějiny určené českému čtenáři, se již nedozvíme.

4 Konfrontace Wellkových přístupů se strukturalismem a novou kritikou

4.1 Shody a rozpory se strukturalisty

Wellkův vztah ke strukturalismu vyplývá z členství badatele v PLK a jeho kontaktů s významnými představiteli této metody. Jak lze vyčíst z Wellkova dopisu Pražskému lingvistickému kroužku, který cituji výše, považoval se sám René Wellek spíše za „obdivovatele“ strukturální metody než za „čistokrevného“ strukturalistu v tom smyslu, že by bezpodmínečně přejal veškeré teoretické premisy Mukařovského či Jakobsona, kteří sehráli v dějinách českého literárněvědného strukturalismu rozhodující úlohu. Wellek přišel v době svého členství v Kroužku s vlastním příspěvkem k metodologii strukturalismu pouze ve stati *The Theory Of Literary History* (1935), kterou nechal téměř beze změn přetisknout v období svého amerického působení v *Teorii literatury* (1949), lze se tedy domnívat, že s programem zde vytyčeným stále ztotožňoval. Jinak tehdy uveřejňoval v časopisech spíše kritiky, recenze či postřehy, z nichž lze pouze nepřímo vysledovat badatelovu spřízněnost se strukturalismem – například v kritice psychologismu I. A. Richardse; v interpretaci Byronova díla v kontextu estetických norem klasicismu, romantismu a baroka; ve vývojovém pojetí anglické literární historie; nakonec i Wellkova recenze Batesonových „experimentálních literárních dějin“ *English Poetry and the English Language* prozrazuje Wellkův pohled na literární vývoj jako na *souvislou a organickou řadu*, kterou by měl badatel pojímat funkčně ve vztahu k řadám jiných jevů (Wellek 1935: 229-231).

Samotná Wellkova literární teorie (jejíž program formuloval v *Teorii literatury*, a proto vycházím z ní) má blízko k pojetí Jana Mukařovského v otázce existence díla: u Mukařovského existuje dílo jako artefakt (hmotná věc) a dílo jako estetický objekt existující v kolektivním vědomí (Mukařovský 1966: 208-2011), přičemž literární vědec by se měl zaměřit na studium estetického objektu. Tohoto rozlišování si je ve své teorii vědom i Wellek a stejně jako Mukařovský se zasazuje o to, aby se pozornost literárních badatelů soustředovala na dílo jako estetický objekt, neboť jeho věčná schránka může měnit vzhled a strukturu, zatímco estetický objekt je trvalý (Mukařovský 1966: 209; Wellek 1996: 200-). Stejně jako Mukařovský pojímá i Wellek dílo jako strukturu (byť toto slovo sám příliš neužívá) skládající se z jednotlivých vrstev, v nichž jsou tyto vrstvy i prvky je tvořící funkčně propojeny. Zatímco u Wellka jsou to (po vzoru Ingardena) vrstvy zvuková, významová, předmětů a metafyzických kvalit, Mukařovský

zahrnuje vrstvu zvukovou a významovou do společné vrstvy jazykové a zbytek tvoří vrstva tematická. Jakobson pak pracuje spíše s modelem lingvistickým: v díle analyzuje rovinu fonologickou a morfologickou, tematické vrstvě se příliš nevěnuje. Jakobsonovo silné zaměření na jazykovou stránku literatury, související jistě i s jeho užším kontaktem s lingvistikou potom, zdá se mi, nejvíce vzdaluje Wellka Jakobsonovu zacházení s literárním dílem. Wellek nikdy důležitost a roli jazyka nepopíral, ale mnohem více vpouštěl do hry myšlenku a významovou složku díla. Když se podíváme na studie pojednávající o konkrétním literárním materiálu, nalezneme fundamentální rozdíl mezi přístupem Wellka a strukturalistů typu Mukařovského a Jakobsona. Zatímco Mukařovský i Jakobson díla atomisticky analyzují, Wellek je interpretuje – a to v kontextu autorova díla i historické situace, nikoli jako samostatné jednotky. Tomu ostatně přizpůsobuje i kompozici studie. Přísně metodické rozbory jednotlivých rovin u Wellka nenajdeme, oproti tomu nabízí holistický pohled na dílo jako celek, u něhož je zřetelný vztah k jiným „celkům“ (alespoň ve Wellkově pojetí), jako je právě celkové dílo autora či literární dějiny. Pokud toto ve svých studiích dělají Mukařovský a Jakobson, jde o vývojové pojednání založené na proměnách norem; do těchto konkrétních „mikroskopických“ detailů Wellek nezachází. Wellek využívá Mukařovského termíny *norma* a *funkce* ve svém díle především na teoretické rovině. Nerozvíjí však vlastní pojetí těchto termínů v nějaké samostatné kapitole či studii. Funkční pojetí literatury a důraz na funkci estetickou je pro jeho teoretickou koncepci však stejně zásadní jako pro Mukařovského, Jakobsona i Vodičku. S těmito badateli se shoduje i v náhledu na literaturu jako na *fikci* neboli specifické tvrzení, u něhož nelze hovořit o pravdivosti či nepravdivosti a které vychází z estetické funkce literatury. Estetická *hodnota* pak má pro Wellka trochu jiný význam než pro Mukařovského. Nepojímá ji příliš dynamicky jako společensky proměnlivou kategorii založenou na „správném poměru“ respektování a porušení dobové estetické normy, nýbrž má pro něj mnohem trvalejší a esenciálnější charakter. Hodnota a hodnocení jsou nezbytnými kategoriemi práce literárního teoretika i historika. Wellek se vždy snažil propojit univerzální s jedinečným, a právě hodnota díla byla to, co tvořilo jeho jedinečnost a odlišovalo ho od ostatních prvků v řadě. U strukturalistů, především Jakobsona, si můžeme povšimnout určité nevole vpouštět do literární vědy kritiku a hodnocení, neboť strukturalismus usiloval o vědeckost a objektivnost, v níž nemá hodnocení literatury jako prvek subjektivní příliš co dělat. Wellek jistě také usiloval o univerzálnost své metody, ale jednak se zdráhal hovořit o vědecké objektivitě, jež mu implikovala přístup

přírodních věd, jednak nenahlížel na hodnocení jako na ryze subjektivní aktivitu, jelikož věřil na jistou esenciální, neměnnou přítomnost hodnoty v samotném díle, kterou může dobrý kritik rozpoznat – alespoň se tak zdá především z Wellkových pozdějších esejí v souboru *The Attack on Literature*, v nichž uváděl příklady kanonických děl velkých spisovatelů (Shakespeare, Dante), na jejichž vysoké estetické hodnotě se shodují generace kritiků a historiků. V jiných textech v *Teorii literatury* zase hovoří o hodnotách přisouzených historií a zároveň historii formované hodnotami – těžko tedy určit, jakou míru univerzálnosti hodnoty u Wellka představují, ale v každém případě je to pro něj mnohem hlubší a zásadnější téma než například pro Mukařovského. Stejně tak se Wellek mnohem více než jeho kolegové z Pražského lingvistického kroužku zabýval významovými odstíny termínů, které jsou zdánlivě jasné a neproblematické – příkladem za všechny může být sám zaštiťující pojem *literární věda*, jehož všemožné varianty a překlady vždy zdůrazňují vždy jen určité aspekty profesionální práce s literaturou a jiné opomíjejí. Jakobson, sám používající prastarý pojem *poetika*, odkrývá podobnosti a rozdíly mezi touto disciplínou a lingvistikou či sémiologií, ale o rozkrytí jejího významu se nepokouší, pouze si ji definuje jako „vědu o slovesném umění“. Podobně postupuje i Felix Vodička, u něhož si lze (byť ne v tak propracované podobě jako u Wellka) všimnout snahy o usouvztažnění disciplín literární vědy. Vodička rozlišuje dvě subdisciplíny literární vědy, a to literární teorii (poetiku) a literární historii a zmiňuje se o výhodnosti spolupráce těchto podoborů i o existenci styčných ploch mezi nimi, ale nevnímá je jako Wellek coby neoddělitelné součásti téže akademické disciplíny, které mohou být provozovány pouze vzájemně. Wellek mezi svou „trojjednotou“ literární vědy zahrnuje ještě kritiku – disciplínu pro Wellka důležitou z pohledu hodnot a hodnocení, pro ortodoxní strukturalisty poněkud podezřelou a nevědeckou, a tudíž nepojednávanou v jejich pracích. Pro Wellka je naopak kritika fundament, který umožňuje existenci teorie i historie, protože každý teoretik a historik si nejprve musí vytvořit kritický úsudek o objektech, jimiž se zabývá. To také odlišuje původní Wellkův koncept literární historie od Vodičkova. Pro Vodičku směřují všechny úkoly literární historie k vysledování proměn literárních norem, a tím odhalení vývojových zákonitostí literatury, přičemž jednotlivá literární díla Vodička nahlíží jako nižší struktury, které jsou součástí struktury vyšší (literatura jako tradice), a ta je zase složkou ještě vyšší, nadřazené struktury (lidská kultura). Funkční vztahy mezi těmito strukturami nižší a vyšší úrovně jsou primárním předmětem zájmu literárního historika. Vodičkův přístup se nepochybně v mnohém shoduje s raným přístupem

Wellkovým, odlišuje se ovšem absencí onoho hodnotového aspektu, který do hry přináší sám historik, a kromě vlastního zkoumání historie ji tak i spoluvytváří. Vodičkův text je čistě vědeckým pojednáním soustředěným na definici, analýzu a řešení problému, oproti tomu Wellkovo pojednání je více úvahou. Neříká nám toliko, čemu by se měl literární historik věnovat a jak by měl postupovat, aby dosáhl cíle, ale hledá odpovědi na mnohem širší a principiálnější otázky: K čemu je literární historie? Jak se k ní přistupovalo dříve a v čem byly postupy nevyhovující? Jak souvisí historie s dalšími disciplínami literární vědy? Wellek ve svých textech nabízí mnohem hlubší sondu do historického a myšlenkového kontextu disciplíny, než jaký můžeme najít u Vodičky, Mukařovského či Jakobsona, což ostatně neplatí jen pro literární historii, ale v podstatě jakýkoli zkoumaný problém. Zatímco ostatní strukturalisté hovoří o celku, ale v praxi se zabývají analyzováním jeho složek, Wellek často hovoří o složkách, ale ve vlastních pojednáních nahlíží na věc z perspektivy celku.

4.2 Shody a rozpory s novými kritikami

S novou kritikou začal být René Wellek spojován až po vydání *Teorie literatury* v roce 1949, kdy už byl termín *nová kritika* etablovaný J. C. Ransomem jako označení pro skupinu současných angloamerických teoretiků a kritiků, jejichž způsob nahlížení na literaturu sdílel společné rysy (důraz na specifičnost literárního jazyka, zaměření na text a jeho pečlivé čtení, kritická činnost jako základ práce literárního experta). Wellkova a Warrenova publikace, k jejímuž vydání došlo v podstatě ve „vrcholném období“ nové kritiky tak byla vnímána jako teoretické posvěcení metod, jež noví kritici typu Brookse a R. P. Warrena uplatňovali ve svých spíše prakticky zaměřených příručkách. Zdůrazňování formalistních a textocentrických kapitol *Teorie literatury* a opomíjení částí věnovaných historii, roli literatury ve společnosti a dalších záležitostí „vnějšího přístupu“ k literatuře pasovalo badatele do role dalšího novokritika – označení, s nímž se sám Wellek neidentifikoval. Nesmíme však zapomenout, že Wellek se dostal do kontaktu s angloamerickou literární vědou mnohem dříve, než začal pracovat na *Teorii literatury*; již ve dvacátých letech navštívil Oxfordskou univerzitu, později sám působil na Princetonu a před emigrací do Spojených států vyučoval na Škole slovanských studií v Londýně. Vnímá tedy místní přístupy ke studiu literatury i pokusy o jejich aktualizaci, jak ostatně sám popisuje v rozhovorech s Peterem Demetzem (Demetz in Pospíšil Zelenka 1996). Nejnovější trendy v uvažování o literatuře v angloamerickém prostředí (tehdy ještě nenazývané novou kritikou) Wellek

zajímavě reflektoval už v časopiseckých článcích z třicátých let (viz esej *Cambridžská skupina literárních teoretiků*).

V čem se tedy Welles s novými kritiky shoduje a v jakém ohledu se od nich odlišuje? Fakt, že „noví kritici“ netvořili, na rozdíl od strukturalistů, nikdy jednotnou skupinu a byl mezi ně přiřazován leckdo, stejně jako vědomí nekonzistence a nesystematičnosti u mnohých představitelů, činí srovnání obtížnějším, ale pokusím se o něj. Noví kritici se stejně jako strukturalisté zabývali otázkou, co je literární dílo a čím je tvořeno. U T. S. Eliota můžeme najít do jisté míry podobný koncept jako u strukturalistů (včetně Wellka): literární dílo je vnímáno jako složka vyšší struktury (v případě Eliota literární tradice), která je funkčně provázána s dalšími složkami, a podílí se tak na dynamické proměně struktury, již Eliot nazývá *ideal order*. Tento pohled je blízký především strukturalistické literární historii, neboť zde se jedná o vyšší, slovem Vodičkovým *nadřaděné* struktury, o konkrétním díle jako struktuře složené z jednotlivých rovin Eliot nemluví a pojímá jako spíše jako celek. V *Tradici a individuálním talentu* byl Eliot strukturalismu nejbližší (což možná souvisí i s oboustrannými inspiracemi hermeneutikou 19. století), s jeho pozdějšími pracemi vzývajícími kritický individualismus či náboženskou sensibilitu a popírajícími tradici se Welles nemohl ztotožňovat. Zůstal mu však blízký pojetím literatury jako objektu definovaného svou estetickou funkcí. S Ivorem Armstrongem Richardsem potom Welles, zdá se mi, příliš společného nemá, snad pouze důraz na interpretační praxi a poněkud kontradiktorické pojetí ontologie literárního díla. Jak Richards, tak Welles pracovali ve svém pojetí s existencí díla ve vědomí recipienta. Richards dílo dokonce definuje jako „soubor duševních vjemů vnímatele“, Welles pak hovoří o čemsi univerzálním v díle, co existuje v myslích všech recipientů, ale dále toto cosi nedefinuje. Richards i Welles však ve své teorii zároveň plédují pro pečlivé čtení básně, jejíž smysl je ukryt v ní samotné, nikoli pouze ve zkušenosti čtenáře, což celou záležitost komplikuje. Welles se ale od Richardse diametrálně odlišuje svou systematičností, záměrem syntetizovat poznatky a úsilím o jistý typ vědeckosti (byť ne v přírodovědném smyslu). Richards se oproti tomu volně inspiruje různými východními filosofiemi a psychoanalytickými koncepty, neusiluje o systematickou teorii ani o konzistentnost svých názorů. Americká větev nové kritiky byla Wellkovi bližší už proto, že se s jejími představiteli osobně stýkal při svém působení na amerických univerzitách (především v Iowě) a také proto, že se oprostila od psychologismu, religionismu a zmatenosti svých anglických předchůdců, aniž by ztratila zájem na

estetickém určení literárního díla a zdůraznění autonomnosti tohoto „estetična“. Jižanská skupina nových kritiků tvořila názorově konzistentnější skupinu a více se podobala strukturalistům i svým zájmem o „strukturu“ díla jako vztah částí a celku, byť tuto „strukturu“ pojímali jinak. Co se týče vztahu Wellka k osobnostem této skupiny, stavěl se celkem kladně k dílu J. C. Ransom, jelikož Ransom stejně jako Wellek zdůrazňoval nezastupitelnou úlohu literatury a umění ve společnosti i v lidské zkušenosti a na jednotlivá díla nahlížel jako na celky prostoupené významem. Ransomův pohled na „skladbu“ literárního díla (struktura a textura) se sice liší od Wellkova (roviny a vztahy mezi nimi), ale zachovává ideu spolupracujících částí, které dohromady tvoří funkční celek (ač Ransom ani jiní novokritici přímo o funkčnosti nehovoří). Wellek se s Ransomem shoduje i z hlediska skepse k aplikaci metod objektivních, přírodních věd (*science*) na literaturu, ačkoli Wellek nestaví *science* tak ostře proti umění a literatuře. V předposledním díle své *A History of Modern Criticism* dokonce Wellek označil americké nové kritiky, z několika stran obviňované ze „*scientismu*“, za nepřátele *science*. Toto tvrzení nám může být důkazem, že ani Wellek, ani novokritici neaspirovali na to být přírodovědci a že nepovažovali systematické a soustředěné literární bádání za *science*¹⁷. Dalšího významného badatele, jehož myšlenku a dílo jsem již stručně načrtla – Cleanthe Brookse – pak považuji za velmi blízkého Wellkovi a jeho pohledu. Brooks se asi nejvíce z nových kritiků zajímal o literární teorii, kterou by podepřel své interpretace konkrétních děl. Zatímco jiní, jako Eliot, Richards či Ransom, projevovali své teoretické myšlení hlavně v zásadách vypracovaných pro interprety děl, Brooks kromě tohoto nabízí i vlastní teorii básnické struktury, jíž je věnována část knihy *The Well Wrought Urn*. Takovéto detailnější uvažování o složkách básně a způsobu, jakým tvoří celek, bylo typické právě spíše pro strukturalisty (a jimi ovlivněného Wellka). Brooksovo pojetí dialektických protikladů v díle, které se slučují v jeden celek, sblížuje tohoto badatele se strukturalisty (takto smýšleli především Mukařovský a Vodička); zajímavé by jistě bylo i srovnání Brooksovy *struktury* jako sjednocujícího principu s Mukařovského *sémantickým gestem*. Brooks se také stejně jako Wellek zajímal o literární historii, byť sám jako novokritik primárně zaměřený na interpretaci díla „tady a teď“ s žádným konceptem literárních dějin nepřišel. Ostatně ho ani příliš nezajímalo, jak se ony jeho *ironie* a

¹⁷ Slovo *science* má v angličtině významovou konotaci exaktní, přírodní vědy; proto se i Wellek ve svých knihách zdráhal hovořit o „literární vědě“ ve smyslu *science*.

paradoxy proměňovaly v čase (což je myšlenka strukturalistů, kteří ve vývoji pracují s mnohem lépe definovanými *normami*), ale spíše se ptal, jak nám znalost způsobu, jakým byla udělána poezie v minulosti, může napomoci napsat a ocenit kvalitní báseň. Brooks tedy pátrá po *hodnotách*, nikoli ve strukturalistickém smyslu jako po nadosobních a vývojových záležitostech, ale spíše po těch *hodnotách*, o nichž hovoří Wellek: nezpochybnitelných, trvanlivých vlastnostech nejlepších literárních děl, na nichž je založené veškeré počínání literárního vědce, od interpretace přes kritiku až po psaní historie. Zdá se, že právě operování s univerzalizujícími, vědecky nedefinovanými a v podstatě metafyzickými *hodnotami* bylo to, co Wellka nejvíce přibližovalo diskurzu novokritiků a vzdalovalo geneticky bližším strukturalistům. Wellek ovšem nestavěl své teorie na vědecky obtížně uchopitelných *pocitech* plynoucích z básně (Blackmur, Brooks, Winters) ani na *imaginaci* (Ransom) či *sensibilitě* (Eliot). Tyto pojmy Wellek sice také používal (především se jimi inspiroval ve svých pozdních obhajobách literatury a literární kritiky), ale jádro jeho uvažování o literatuře a díle včetně jejich *funkcí, struktur* a jejich složek či proměňujících se *norem* vyplývá ze strukturalistických podnětů. Novým kritikům stojí Wellek blíže v otázkách diachronního pohledu na literaturu (v dílech strukturalistů reprezentovaným vývojově pojatou *literární historií*, u nových kritiků pak spíše duchovně pojatou *tradicí*), kde se Wellkův názor akcentující provázanost kritického hodnocení s tradicí a vývojem „odštěpil“ od strukturalistického pohledu, pro nějž *subjektivistická* literární kritika není faktorem, který by byl při psaní literárních dějin brán v potaz, a „zapadl“ spíše do novokritického uvažování o hodnotově určované tradici, jak si ji představovali Cleanth Brooks či Yvor Winters.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo poukázat na teoretické souvislosti strukturalismu a nové kritiky, jak se projevovaly v díle literárního badatele René Wellka, přičemž jsem se zaměřila spíše na vzájemné shody a rozpory, které vykazují Wellkovy teoretické koncepce a zásady v porovnání s badateli „strukturalistické“ a „novokritické“ skupiny než na komparaci strukturalismu a nové kritiky jako takových či snad na sledování geneze a společných kořenů těchto přístupů, to by bylo téma na samostatnou práci. Jako základní texty pro srovnání mi posloužily především vybrané kapitoly z Wellkovy a Warrenovy *Teorie literatury*, v nichž Wellek konceptualizuje svá stanoviska k nejdůležitějším otázkám literární vědy: Co je literární věda a jaké má podoby? Co je literatura a literární dílo? Čemu by se měl literární vědec věnovat a jak by měl postupovat? Odpověď na tyto otázky v ucelené a hlouběji rozpracované podobě nabízí Wellek právě v *Teorii literatury*, proto jsem vycházela primárně z ní, byť jsem si všímala i jiných textů z období Wellkova působení v Pražském lingvistickém kroužku (články pro *Slovo a slovesnost*, některé kapitoly *Essays on Czech Literature*) či z období pozdějšího působení badatele na Yaleově univerzitě (české vydání *Konceptů literární vědy*, dva díly Wellkovy monumentální série *A History of Modern Criticism*, sbírka studií *The Attack on Literature and Other Essays*). Roli samozřejmě sehrála i dostupnost textů, a to nejen Wellkových, ale i dalších badatelů, jimž věnuji pozornost v teoretické části; proto častěji vycházím ze sekundární literatury a z rozsahových důvodů též často upouštím od diachronního pohledu na díla těchto osobností. Přesto jsem se snažila alespoň v hrubém nárysu poskytnout základní informace o metodě, smýšlení a zásadách vybraných představitelů českého literárněvědného strukturalismu a angloamerické nové kritiky tak, abych je mohla porovnat s Wellkovými koncepty a poukázat na shody či rozpory.

Samotnou práci jsem rozčlenila na čtyři části. V první kapitole jsem se věnovala strukturalismu, pro účely práce jen strukturalismu pražskému, reprezentovanému Pražským lingvistickým kroužkem, přičemž jsem se zaměřila na jeho literárněvědnou a uměnovědnou odnož; naznačila jsem však také spojitosti s lingvistikou, která silně ovlivnila strukturální uvažování o literatuře. Popsala jsem jak myšlenkové kořeny strukturalismu (kde jsem se snažila zmínit co nejvíce zdrojů strukturální estetiky od domácích tradic formismu přes ruský formalismus až po obecné tendence moderního umění a uvažování), tak i jeho základní zaměření a premisy, jak je ve svém díle vytyčil Jan Mukařovský a jak byly dále následovány jeho kolegy a žáky (zaměření na literaturu

jako specifický estetický objekt, pojetí děl i řad jako vrstvených struktur, psaní literárních dějin založené na sledování norem a jejich proměn). Pro možnost bližšího srovnání s Wellkovými koncepty jsem se po obecném úvodu zmínila o díle a základních principech myšlení tří představitelů českého strukturalismu, jmenovitě Jana Mukařovského, který byl „zakladatelem“ pražského literárněvědného strukturalismu; dále Romana Jakobsona, oproti Mukařovskému více orientovaného na lingvistiku a vycházejícího přímo z prostředí ruských formalistů; konečně pak Felixe Vodičky se zaměřením na jeho propracovanou koncepci literárních dějin (která stála ve středu zájmu i René Wellka, zatímco jiné problémy diskutované Vodičkou, např. otázky naratologie, nebyly tak zásadní pro Wellka, a tudíž ani pro mé srovnání).

Při psaní kapitoly o strukturalismu jsem si povšimla, že se jednotlivé osobnosti ve svých teoriích často shodují a spíše hlouběji rozpracovávají dané premisy o literárním díle i celé literární tradici jako o struktuře, již utvářejí jednotlivé prvky, roviny a vztahy mezi nimi; rozdíl mezi Janem Mukařovským a Romanem Jakobsonem spočívá spíše v poněkud odlišeném prostředí a tradici, z nichž badatelé pocházeli, při praktických analýzách básní si počínají velmi podobně. Vodičkovu pojetí literární historie a jejích úkolů pak přímo navazuje na Mukařovského, je jeho metodickým rozpracováním.

V následujícím oddíle věnovaném angloamerické nové kritice jsem postupovala obdobně jako v případě strukturalismu – nejprve jsem krátce představila dějiny tohoto termínu (který byl na rozdíl od pojmu „strukturalismus“ užíván již dříve a spíše volně), poté jsem načrtla historickou situaci, v níž se v Anglii a ve Spojených státech formovalo myšlení charakteristické pro představitele nové kritiky. Zajímavé bylo sledovat, jak genezi tohoto proudu vykládají na jedné straně autoři *Cambridžských literárních dějin*, kteří sami pocházejí z anglofonního prostředí, na druhé straně český literární historik Martin Hilský, v době vzniku knihy (1976) spoutaný marxistickou ideologií, nakonec pak samotný René Wellk, jemuž šlo primárně o apologii nové kritiky v době, kdy již byly její koncepty zpochybněny (70. a 80. léta). Najít společné jádro teoretického myšlení nových kritiků bylo obtížné ze dvou důvodů: Noví kritici nikdy netvořili ucelenou skupinu jako strukturalisté, neměli svůj „kroužek“, který by se programově hlásil k určitým metodologickým nástrojům a teoretickým koncepcím. Za nového kritika byl považován kdekdo, od básníka-kritika Eliota přes marxistu-psychoanalytika Burkea až po strukturalistu Wellka; „nová kritika“ se váže spíše ke specifické situaci ustavování akademické literární vědy v Anglii a Spojených státech v první polovině

dvacátého století než ke konkrétním premisám. Pro svou práci jsem si zvolila dva reprezentanty anglické větve (Eliot, Richards) a dva americké novokritiky (Ransom, Brooks), o dalších kritikách jsem se krátce zmínila (Burke, Blackmur, Winters). Jistě by bylo zajímavé zahrnout i dílo např. Williama Empsona, Allana Tatea, Monroe Beardsleyho či Williama Wimsatta, takto široké pojetí by však přesahovalo možnosti mé práce.

Druhým problémem byl fakt, že tzv. noví kritici byli zaměřeni primárně prakticky; jejich cílem bylo interpretovat literární díla za pomoci *pečlivého čtení*, nikoli ustavit metodologii literární vědy. Noví kritici vypracovávali spíše zásady kritické praxe, pokud už „zabrousili“ do oblasti teorie literatury, byly jejich teze často nejasné, popř. je často měnili (Angličané T. S. Eliot, I. A. Richards). Američtí novokritici si byli vzájemně myšlenkově blíže a načrtli i jisté teoretické koncepty (především pak Cleanth Brooks). Žádný z nových kritiků však nedosahoval systematickosti a vědecké preciznosti českých strukturalistů ani René Wellka. Jejich práce jsou oproti metodickým studiím strukturalistů spíše esejistické a neucelené. Spojuje je myšlenka autonomnosti literárního díla, stejně jako důraz na interpretační a kritickou praxi. Rozpory mezi novými kritiky se objevují na rovině teoretické (způsob existence a „struktura“ literárního díla) a metodologické (jak moc vpouštět do hry psychologii, nakolik zakládat interpretaci díla na životní zkušenosti člověka).

Třetí oddíl mé práce je nejprve zaměřen na badatelskou dráhu René Wellka a myšlenkové impulsy, jimiž byl inspirován; později popisují Wellkovy teoretické koncepce, jak je vypracoval v *Teorii literatury*, s přihlédnutím k jejich pozdějšímu přepracování či odmítnutí v dalších publikacích; v poslední podkapitole jsem se podívala na několik Wellkových „praktických“ studií, v nichž vykládá konkrétní díla české literatury a předkládá vlastní návrh českých literárních dějin. Tyto příklady jsem zahrнула proto, abych zjistila, zda Wellk při psaní o konkrétních textech vychází ze svých teoretických zásad.

V části práce věnované Wellkově kariéře a zaměření jeho díla jsem se soustředila na momenty, které badatele přibližovaly strukturalismu (členství v Kroužku, setkávání se strukturalisty a aplikace strukturalistických východisek při psaní kritik i vlastních teoretických studií) a nové kritice (Wellkovy studijní pobyty v Anglii a Americe, znalost místních problémů a místního uvažování, pozdější spolupráce s teoretiky blízkými nové kritice v době emigrace). Následně jsem popsala Wellkův postoj k nejzásadnějším otázkám literatury a „vědy“ o ní: literatura je pro Wellka

veškeré slovesné (mluvené i psané) umění – důraz je tedy kladen na jednak na jazyk, jednak na estetickou funkci literárního objektu. Samotné literární dílo existuje na principu norem, jež jsou společné všem recipientům a je strukturou složenou z vrstev (zvukové, tematické, předmětů a metafyzických kvalit). Stejně jako strukturalisté či polský fenomenolog Roman Ingarden vidí i Wellek literaturu jako specifický fikční svět (byť se nalzáme v období, kdy ještě *fikční svět* nebyl literárněvědným termínem), v němž nelze hovořit o kategorii pravdivosti ve smyslu reference k realitě, což ale podle Wellka nevyklučuje vztah literatury ke skutečnosti; Wellek uznává, že literatura je produktem lidské kultury a poskytuje nám jistý obraz o světě, v němž tato kultura žije, činí to však jaksi nepřímou, oklikou. Neméně velkou pozornost věnuje Wellek uvažování o literatuře. Řeší už otázku, jak ho vlastně nazývat: *literární bádání*, *literární věda* či *kritika*¹⁸? Sémantika pojmů, s nimiž akademici často operují jako s hotovou věcí, Wellka vždy zajímala a na historické kořeny termínů poukazoval i v pozdějších pracích (*Koncepty literární vědy*). Zcela vyhovující zastřešující pojem pro činnost experta na literaturu se mu sice najít nepodařilo, ale za to vytyčil tři neodlučitelné oblasti této činnosti: teorii, historii a kritiku, které se od sebe odlišují mírou zaměření na konkrétní rysy (kritika, historie) či obecné principy (teorie) a synchronním (teorie, kritika) či diachronním (historie) pohledem na literaturu. Wellek ale jako syntetik požadoval propojení těchto disciplín, jejichž pojítkem je *hodnocení*, do jednoho celku.

Hodnoty a hodnocení byly také principem, na němž Wellek založil svůj koncept literárních dějin, v mnohém vycházející ze strukturalismu, ale právě v otázce hodnocení přesahující rámec strukturalistického pohledu. Wellek odmítá zcela objektivistické, biologické pojetí evoluce literatury, jak si jej představovali naturalisté, místo něj chce sledovat „historický vývoj“, kdy kritické hodnocení vzdělavců zacházejících s literaturou spoluutváří historii a zároveň historické vědomí ovlivňuje hodnocení kritiků. Stejně jako strukturalisté pracuje Wellek s normami a jejich dynamikou v průběhu času, oproti strukturalistům však Wellek vtahuje do hry samotného literárního dějepisce, jehož kritické uvažování historii také formuje, nikoli pouze sleduje a popisuje jako v představě Mukařovského či Vodičky. Wellek také, na rozdíl od svých kolegů, pracuje s literaturou jako celkem reprezentujícím nejen českou, ale celoevropskou tradici, zdůrazňuje prolínání tzv. „národních“ literatur, nevnímá je jako

¹⁸ v angličtině *literary scholarship*, *literary science*, *criticism*; v češtině mají termíny často jiné významové konotace

ostře ohraničené celky.

V poslední části oddílu věnovaném Wellkovi představuji na příkladu několika esejů z knihy *Essays on Czech Literature* Wellkův přístup v praxi, tedy při zacházení s konkrétními autory, díly a tradicemi. Wellek se během svého profesního života věnoval především teoretickým ukázkám a tyto eseje nabízejí možnost podívat se, zda si Wellek při jejich psaní počíná podle svých teoretických koncepcí. Wellek založil své malé české literární dějiny na souboji dvou tradic – jedné motivované vnitřně, esteticky, a druhé, orientované na vnější cíl, např. politický či ideový. Jako kritik uplatňující hodnocení a vyzdvihující estetickou funkci literatury zdůrazňuje Wellek roli tradice estetické, jako badatel strukturalistického zaměření operuje s literárními epochami jako s víceméně vymezenými strukturami. Při popisu tvorby konkrétních autorů (Mácha, Čapek) uplatňuje Wellek komparatistické hledisko nastíněné ve své teorii, zároveň často aplikuje na tvorbu umělců svá hodnotová přesvědčení. Oproti svým teoretickým zásadám se více se věnuje biografii spisovatelů a motivickým reflexím v dílech, což je ale způsobeno záměrem publikace.

Čtvrtý a závěrečný oddíl práce je srovnáním myšlení a přístupu René Wellka s myšlením a přístupem jednak strukturalistické, jednak novokritické skupiny. Na teoretické rovině jsem shledala více podobností se strukturalisty, kteří – stejně jako Wellek – usilovali o precizní, vědecky uchopitelnou metodologii a využívali jasně definované pojmy, zatímco tzv. noví kritici byli zaměřeni primárně prakticky a jejich teoretické koncepty nebyly zcela jasné. K novokritikům měl Wellek blíže v otázkách hodnot a hodnocení, jež používal za principiální nástroje nejen v kritice, ale i v literární teorii a historii; strukturalisté v touze po objektivitě spíše kritickou složku práce literárního vědce upozadovali. Svým stylem psaní stál Wellek na pomezí metodických a kompozičně propracovaných studií strukturalistů a spíše vzletných, metafyzických a nejednoznačně působících esejů nových kritiků; oba postupy dokázal velmi dobře syntetizovat a vzít si z nich to, co mu lépe posloužilo při formulaci vlastní teorie a zásad.

Seznam literatury

Primární literatura:

WELLEK, René, Austin WARREN a Zdeněk STRÍBRNÝ. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-150-8.

WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H&H, 2005. ISBN 80-7319-037-07.

WELLEK, René. *Essays on Czech Literature*. The Hague: Mouton, 1963. ISSN 0081-0029.

WELLEK, René. *A History Of Modern Criticism: Volume 6: American Criticism, 1900-1950*. New Haven and London: Yale University Press, 1986. ISBN 0-300-04203-5.

WELLEK, René. *A History Of Modern Criticism: Volume 7: German, Russian, and Eastern European Criticism, 1900-1950*. New Haven and London: Yale University Press, 1991. ISBN 0-300-05039-9.

WELLEK, René. *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, c1982. ISBN 0-8078-4090-4.

WELLEK, René. Poesie a jazyk. *Slovo a slovesnost*. Praha, 1935, 1(4), 229-231. ISSN 2571-0885.

WELLEK, René. Cambridžská skupina literárních teoretiků. *Slovo a slovesnost*. Praha, 1937, 3(2), 108-121. ISSN 2571-0885.

JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae. ISBN 80-85787-83-0.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda, 1948. Kmen (Svoboda).

MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a Milan JANKOVIČ, ed. *Studie I*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4.

VODIČKA, Felix. Literární historie, její problémy a úkoly. *Struktura vývoje*. 2. rozš. vyd. Praha: Dauphin, 1998, s. 19-77. ISBN 80-86019-63-2.

Sekundární literatura:

POSPÍŠIL, Ivo a Miloš ZELENKA. *René Wellek a meziválečné Československo: ke kořenům strukturální estetiky*. Brno: Masarykova univerzita, 1996. ISBN 8021014334.

- HILSKÝ, Martin. *Angloamerická "nová kritika"*. Praha: Univerzita Karlova, 1976.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Felix Vodička - názor a metoda: k dějinám českého strukturalismu*. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1868-7.
- SLÁDEK, Ondřej, ed. *Český strukturalismus v diskusi*. Brno: Host, 2014. Strukturalistická knihovna. ISBN 978-80-7294-969-4.
- LITZ, A. Walton, Louis MENAND a Lawrence RAINEY, ed. *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume VII: Modernism and the New Criticism*. 3. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978-0-521-31723-8.
- KENNEDY, George A., A. J. MINNIS, Glyn P. NORTON, et al. *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. New York: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978-0521317245.
- HAVRÁNKOVÁ, Marie, ed. *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci: Bohuslav Havránek, Roman Jakobson, Vilém Mathesius, Jan Mukařovský, Bohumil Trnka, Miloš Weingart: korespondence z let 1923-1970*. Praha: Academia, 2008. Paměť (Academia). ISBN 978-80-200-1622-5.
- CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika: Řád věcí a řád člověka*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85865-03-3.
- VOŠTOVÁ, Žaneta. *Thomas Stearns Eliot a nová kritika* [online]. České Budějovice, 2013. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
- RÁKOS, Petr. Smysl americké "Nové kritiky". *Česká literatura*. Ústav pro českou literaturu, 1966, **14**(3), 177-218. ISSN 0009-0468.
- PAPOUŠEK, Vladimír. Wellekovo pojetí české literární historie. *Česká literatura*. Ústav pro českou literaturu, 2001, **49**(4), 346-355. ISSN 0009-0468.
- LAWALL, Sarah. René Wellek and Modern Literary Criticism. *Comparative Literature*. Duke University Press, 1988, **40**(1), 3-24.
- BUCCO, Martin. *René Wellek* [online]. Boston: Twayne Publishers, 1981 [cit. 2019-04-25]. Dostupné z: www.the-rathouse.com/THE_CAREER_OF_RENE_WELLEK.doc
- PELIKÁN, Čestmír. Studie I, II (recenze). *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2001, **4**(2). ISSN 1803-3784.
- DRAKE, Robert. "Continuity, Coherence, Completion." *Mississippi Quarterly* 49.4 (1996): 851-854. Dostupné z: <https://search.proquest.com/openview/c629a7521a45cae94eaec30e7cccc44d/1?cbl=1818773&pq-origsite=gscholar>